

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI  
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

EPISTEMOLOGIJA SAVREMENE MUZIČKE ANALIZE  
doktorska disertacija

MENTOR:

dr Sonja Marinković, red. prof.

KANDIDAT:

mr Ivana Ilić

Beograd, 2016.

## Apstrakt:

Doktorska disertacija *Epistemologija savremene muzičke analize* postavljena je kao teorijsko istraživanje znanja na koje savremena muzička analiza pretenduje i cilja. Epistemološka platforma na kojoj je rad zasnovan proizlazi iz jedne temeljne premise: sva znanja – pa tako i ona do kojih se dolazi muzičkom analizom – jesu *situirana znanja*. Posledično, sam pojam epistemologije u ovoj disertaciji nije upotrebljen u svom tradicionalnom značenju koje podrazumeva odgovore na pitanje „Šta je znanje?” u opštem, univerzalnom smislu i u rasponu od običnog svakodnevnog znanja do znanja u naukama. Epistemološko obećanje u naslovu disertacije odnosi se na pojam diskurzivnog znanja koji je u svom provokativnom i po mnogo čemu radikalnom delovanju razradio Mišel Fuko.

Diskurzivno znanje je prostorno i vremenski determinisana konstelacija „načina na koje se govori i gleda”, a – uprkos tome što se Fuko nije bavio muzikom – moglo bi se dodati, i sluša. Ono je produkt diskurzivne prakse i artikuliše se na tri ravni: (1) u svemu onome što se u jednoj takvoj konstelaciji o objektu analize može reći, (2) u postupcima putem kojih se neko naučno ili svakodnevno znanje stavlja u društvenu cirkulaciju i time usmerava postupke istorijskih aktera, ali je, istovremeno, i samo oblikovano tim postupcima, i (3) u materijalnim produktima koji ostaju iza istorijskih aktera. Posledično, znanje *o* i *u* muzičkoj analizi nije 'samo' disciplinarno znanje, već jeste jedno *moć/znanje* koje se ispoljava i ima svoje efekte u polju mnogo širem od okvira jedne akademske discipline.

Primena Fukoovih postavki na savremenu muzičku analizu podrazumevala je njihovo saobražavanje samom predmetu istraživanja. Budući da su Fukoova proučavanja primarno istorijska po svom karakteru, to je najpre obuhvatilo reinterpretaciju njegovog postupka arheološkog izolovanja distinktivnih, po jedinstvenom skupu diskurzivnih kriterijuma prepoznatih, vremenskih i geografskih slojeva ili planova posmatranja. U disertaciji sam izolovala dva specifična, ali međusobno ipak povezana, plana posmatranja koja sam dobila ukrštanjem dva vida (diskurzivni i 'čisto vremenski') razumevanja pojma savremeno, s jedne, dva geografska konteksta muzičke analize ('globalni' – anglo-američki i pojedinačni – nacionalni), s druge strane. U 'globalnom' kontekstu diskontinuitet između diskurzivnih praksi muzičke analize identifikovala sam kao deo procesa koji je u okviru „interpretativnog obrta” u društveno-humanističkim naukama iniciran okvirno od 1980-ih godina. Na pojedinačnom planu taj diskontinuitet ukazao se kao deo procesa procesa transformacije stručno-praktične muzičke teorije i analize ka njihovom naučnom statusu u poslednjih desetak godina.

Budući da muzičko-analičko znanje kao diskurzivno znanje dosad nije bilo sistemski proučeno ni u jednom istraživanju koje u celini ili jednim svojim delom za predmet ima ovu aktivnost i disciplinu, te da se ni sam Fuko nije bavio naukama o umetnosti, saobražavanje naznačene epistemološke platforme potom je uključilo razmatranje mogućnosti i ograničenja namerenog cilja. Prostor za analizu je praktično bio potpuno otvoren te su pitanja te vrste u disertaciji postavljena u tri koraka i pri tome su grupisana prema stepenu opštosti od najopštijih ka sve konkretnijim. U tri poglavlja disertacije – *Teorijska platforma, Kontekst i problemski okviri savremene muzičke analize* i *Muzička analiza kao diskurzivna praksa u nauci o muzici u Srbiji* – postepeno se raspliće i specifikuje analitička aparatura.

Sam treći korak je takođe realizovan putem svojevrstnih koncentričnih krugova: od prolegomene za analitiku nauke o muzici u Srbiji kao polja moći/znanja, preko razmatranja dispozitiva muzičke teorije do sagledavanja diskursa o muzičkoj analizi i diskursa same muzičke analize. U trećem poglavlju disertacije je na takav način pružen konkretan odgovor na pitanje kako o disciplini koja uživa reputaciju da može da dopre do 'same muzike' misliti na način koji nedvosmisleno znači da znanje koje se dobija u analitičkom postupku nije 'samo' znanje dela i nije 'samo' znanje *o* delu, ma kakav da je način na koji se ova razlika konceptualizuje, već da je to znanje o čitavom skupu uslova mogućnosti da se u određenom

istorijskom trenutku i na određenom mestu jedan muzičko-analitički tekst pojavi i razume kao takav?

Kao jedna od mogućih interpretacija savremene muzičke analize, ova disertacija kako u vremenskom, tako i u diskurzivnom smislu pripada savremenosti koju je postavila za svoj predmet. Ona stoga na nekoj ravni predstavlja i sopstvenu analizu i ukazuje na mogućnost da se pitanje „šta nam omogućuje da mislimo na određeni način u određenom trenutku i na određenom mestu” postavi ne samo u relaciji prema tradiciji ili horizontu mišljenja u kojem nastaje, već upravo kao fukoovsko pitanje o uzajamnoj produktivnosti moći/znanja iz koje proističu i uslovi mogućnosti samog naučnog proučavanja. U istoj vrsti kontingencije egzistira i savremena muzička analiza. Disertacija *Epistemologija savremene muzičke* ponudila je jedan od mogućih načina da se ta kontingencija razume.

**Abstract:**

The doctoral dissertation *Epistemology of contemporary music analysis* is conceived as a theoretical research oriented toward knowledge which contemporary music analysis aspires to and aims at. The epistemological platform which forms the foundation of this study stems from one basic premise: all knowledges – music-analytical included – are *situated knowledges*. Consequently, the very notion of „epistemology“ in this dissertation is not applied in its traditional meaning which encompasses the answers to the question „What is knowledge?“ in a general, universal sense, and within the scope from ordinary everyday knowledge to the scientific one. The epistemological promise in the dissertation’s title is related to the concept of discursive knowledge which was developed in provocative and in many respects radical work of Michel Foucault.

Discursive knowledge is a temporally and spatially determined constellation of „the ways of speaking and seeing“, as well as listening, I might add in spite of the fact that Foucault never investigated music. It is a product of the discursive practice and it is articulated on three levels: (1) in everything that can be said about the object of analysis in such constellation; (2) in the activities by which certatain scientific or everyday knowledge is put in social circulation, thereby directing the actions of historical subjects, while at the same time being shaped by them, and (3) in the material products that remain behind these subjects. Hence, the knowledge *of* and *in* music analysis is not 'only' disciplinary knowledge, but also a form of power/knowledge which manifests itself and impacts the field that is much wider than the scope of an academic discipline.

The application of Foucault’s propositions on contemporary music analysis entailed the process of bringing them in conformity with the object of this research. Since Foucault’s investigations are primarily historical in their character, that process firstly included the reinterpretation of his method, i.e. of the archeological act of isolating distinctive temporal and spatial geographical layers according to a homogenous group of discursive criteria. In the dissertation I have isolated two specific, but mutually connected planes, which originated from the crossing of two modes (the discursive and the 'purely temporal' one) of the understanding of the notion of „contemporary“, on the one hand, and two geographical contexts of musical analysis (the 'global' – Anglo-american, and the particular – national one), on the other. In the 'global' context I have identified the discontinuity between the discursive practices of music analysis as part of the „interpretive turn“ in humanities and social sciences, which was in music scholarship initiated around the 1980s. On the particular level the discontinuity manifested itslef as a part of the process of transformation of practical music theory and analysis toward their scientific status during the past ten years or so.

Since music-analytical knowledge as discursive knowledge hasn’t been the subject of systematic research so far, and since not even Foucault investigated sciences about art, the application of the epistemological platform explained above included the exploration of the

possibilities and limitations of the intended goal. The space for analysis was practically completely open. Therefore, I asked these questions in three steps, by grouping them according to the degree of their generality. In the three chapters of the dissertation – *The theoretical platform*, *Context and problem issues of contemporary music analysis* and *Music analysis as a discursive practice in music science in Serbia* – the analytical apparatus is gradually unraveled.

The realization of the third step is also based on concentric circles: from the prolegomenon for the analytics of music scholarship in Serbia as the field of power/knowledge, to the examination of the dispositives of music theory, to the investigation of the discourses about music analysis and music-analytical discourses themselves. In such a manner, in the third chapter of the dissertation I offered a concrete answer to the question of how can a discipline with a reputation of being able to reach the 'music itself' be thought of in a way which unambiguously means that the knowledge we receive in the analytical procedure is neither 'only' the knowledge of a work nor 'only' the knowledge about a work (however we conceptualize the difference), but that the knowledge encompasses one whole set of conditions of possibilities which provide that a music-analytical text is understood as such in a certain historical moment and a certain historical place?

As one possible interpretation of contemporary music analysis, this dissertation is contemporary in both senses stated above. Consequently, it represents a form of self-analysis and points to the possibilities to ask the question of „what enables us to think in a certain way in a certain moment in a certain place“ not only in relation to tradition or the reflective horizon in which it originates, but exactly as Foucault's question about the mutual productivity of power/knowledge, the interiority from which the conditions of possibilities of the scientific research originate. Contemporary music analysis exists within the same contingency. The dissertation *Epistemology of contemporary music analysis* offers one of the possible ways of understanding it.

## SADRŽAJ

<b>UVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>I TEORIJSKA PLATFORMA.....</b>	<b>11</b>
1. Disciplinarni okviri pristupa diskurzivnom znanju.....	11
2. Funkcije diskurzivnog znanja: iskazi i vidljivosti i njihov međusobni odnos.....	19
3. Moć/znanje.....	23
4. Umesto subjekta diskurzivnog znanja: diskurzivna praksa.....	28
5. Diskurzivno znanje i nauke.....	33
6. Od arheologije ka genealogiji diskurzivnog znanja.....	40
7. Primena Fukoovog pojmovnog i analitičkog aparata na muzičku analizu.....	52
<b>II KONTEKST I PROBLEMSKI OKVIRI SAVREMENE MUZIČKE ANALIZE.....</b>	<b>60</b>
1. Razlike i razluke nauke o muzici i muzikologije.....	60
2. Reorijentacije muzičke teorije.....	72
3. Koncept i mesto muzičke analize u nauci o muzici.....	86
4. Muzička analiza između činjenice i interpretacije.....	102
5. Muzička analiza – kriticizam – hermeneutika.....	110
<b>III MUZIČKA ANALIZA KAO DISKURZIVNA PRAKSA U NAUCI O MUZICI U SRBIJI.....</b>	<b>130</b>
1. Nauka o muzici kao polje moći/znanja – prolegomena za jednu analitiku.....	130
2. Dispozitivi muzičke teorije: hijatusi umetnosti, nauke i pedagogije.....	147

a) Polje iskaza muzičke teorije.....	151
b) Polje vidljivosti muzičke teorije.....	167
3. Muzička analiza kao objekt analize u diskursima muzikologije i muzičke teorije.....	182
4. Muzička analiza u diskursima muzikologije i muzičke teorije.....	194

<b>ZAKLJUČAK.....</b>	<b>211</b>
-----------------------	------------

<b>LITERATURA.....</b>	<b>217</b>
------------------------	------------

## UVOD

Ako bismo se saglasili sa ocenom da naučnici postavljaju epistemološka pitanja u trenutku kada im mera istinitosti vlastitog rada nije (samo)očigledna, a da se, suprotno tome, takvim pitanjima ne bave u momentima u kojima su sigurni u epistemološki status onoga o čemu govore (cf.: Cook, 2008: 78), onda bismo mogli reći da ova disertacija predstavlja posledicu obe navedene mogućnosti. S jedne strane, važan razlog za sprovođenje ovog istraživanja jeste moja potreba da eksplicitno postavim pitanja koja su implicitno bila zastupljena u mojoj magistarskoj tezi *Tretman ženskog lika u operi sa stanovišta teorije roda*, kada sam im pristupila na više praktičan, nego teorijski način. S druge strane, motiv za nastanak ovog teksta jeste i potreba da se u nauci o muzici u Srbiji formulišu i istraže sistemska i fundamentalna pitanja o muzičkoj analizi na dve ravni:<sup>1</sup> (1) kao disciplini koja pored 'unutrašnjih' odlika, podrazumeva i 'spoljašnje' uslove svoje pojave, institucionalizacije i društvene cirkulacije i (2) kao tek naizgled samorazumljivom imenu za heterogeni skup aktivnosti koje – na osnovu takođe heterogenih premisa i uverenja – praktikuju svi koji se naučno, stvaralački ili izvođački bave muzikom.<sup>2</sup>

Epistemološka platforma na kojoj je disertacija zasnovana proizlazi iz jedne temeljne premise: sva znanja – pa tako i ona do kojih se dolazi muzičkom analizom – jesu situirana znanja (cf.: Haraway, 1988).<sup>3</sup> Situiranost znanja se ne odnosi ni na lična obeležja subjekta znanja ni na puko mesto na kojem se on nalazi, već na „situiranost situiranog”: na „mnogostruke modele smeštanja koji podrazumevaju i mesto i prostor, onako kako tu distinkciju prave geografi” (Haravej, 2004: 70). Posledično, znanja su situirana čak i onda kada im se, kao u tradicionalnoj epistemologiji, pristupa iz univerzalističke perspektive. Jer, situirana znanja predstavljaju kritičku praksu istorijski kontingentnih subjekata znanja za

---

<sup>1</sup> Pod naukom o muzici smatram polje koje tvore muzikologija, etnomuzikologija, muzička pedagogija i muzička teorija. U Srbiji je ono institucionalizovano odgovarajućim studijskim programima na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i delimično na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. O 'globalnim' postavkama međusobnog odnosa muzikologije i nauke o muzici biće više reči u drugom poglavlju disertacije.

<sup>2</sup> Pojedinačni opšti aspekti muzičke analize kao discipline i aktivnosti bili su u nauci o muzici u Srbiji predmet refleksije kako iz muzikološke, tako i iz muzičko-teorijske perspektive. Pitanja o utemeljenju, razvoju i odlikama ove discipline u smislu u kojem je ona razvijana u Srbiji nisu zaokupljala sistemska istraživačku pažnju. Više o ovim temama biće reči u trećem poglavlju disertacije.

<sup>3</sup> S obzirom na to da znanju ne pristupam kao univerzalnoj kategoriji, celokupan skup pitanja i mogućih odgovora koje tradicionalna epistemologija pruža na temeljna pitanja o ljudskom znanju nema udela u ovom istraživanju.

utvrđivanje sopstvenih „semiotičkih tehnologija” proizvodnje značenja u okviru naučnih zajednica. Uprkos svojoj istorijskoj kontingenciji, situirana znanja nisu relativna, već partikularna, podložna lociranju i kritička (cf.: Haraway, 1988: 584). Isto tako, situirana znanja „zahtevaju da se objekt znanja predstavi kao akter ili posrednik, a ne kao ekran ili polje ili izvor” (Haraway, 1988: 592) u ulozi nepomičnog objekta ’objektivnog’ znanja. Sam pojam epistemologije u ovoj disertaciji nije upotrebljen u svom tradicionalnom značenju koje podrazumeva odgovore na pitanje „Šta je znanje?” u opštem, univerzalnom smislu i u rasponu od običnog svakodnevnog znanja do znanja u naukama.<sup>4</sup> Epistemološko obećanje u naslovu disertacije odnosi se na pojam diskurzivnog znanja. Način na koji ga je u svom provokativnom i po mnogo čemu radikalnom delovanju razradio Mišel Fuko (Michel Foucault) biće predmet prvog poglavlja disertacije.

Prema Fukou, diskurzivno znanje se definiše uvek posebnim i za svaki odabrani sloj proučavanja specifičnim, kombinacijama i međuodnosima onoga što se u okviru jedne diskurzivne prakse može iskazati i što se može videti. Ono je jedna prostorno i vremenski determinisana konstelacija „načina na koje se govori i gleda” (Fuko, 1986e: 112), a – uprkos tome što se Fuko nije bavio muzikom – moglo bi se dodati, i sluša. Diskurzivno znanje se ispoljava u objektima koji su se kao takvi pojavili u određenom istorijski specifikovanom periodu (sloju) i na određenom mestu, u subjektivnim pozicijama s kojih je o takvim objektima moguće nešto reći na način i uz pomoć pojmovnog aparata koji za istorijske aktere ima određeno značenje, te i u teorijskim strategijama koje međusobno povezuju prethodna tri činioaca (objekt znanja, subjekt znanja, način eksplikacije znanja). Diskurzivno znanje je, isto tako, na delu u postupcima (ili činovima) – Fukoovim rečnikom, u institucijama<sup>5</sup> – putem kojih se neko naučno ili svakodnevno znanje stavlja u društvenu cirkulaciju i time usmerava postupke istorijskih aktera, ali je, istovremeno, i samo oblikovano tim postupcima. Diskurzivno znanje je sadržano i u materijalnim produktima koji ostaju iza istorijskih aktera. Premda „određene osobe” (Foucault, 1983: 217) deluju na svim navedenim ravnima, diskurzivno znanje nije produkt psihološke individualnosti. Ono je produkt diskurzivne prakse

---

<sup>4</sup> Ako bismo klasičnu definiciju znanja, prema kojoj znanje predstavlja opravdano istinito verovanje, primenili na muziku, onda bismo muzičko znanje mogli definisati kao opravdano istinito verovanje u vezi sa muzikom. Saglasno konstitutivnim elementima klasične analize znanja, analiza muzičkog znanja u tradicionalnom smislu trebalo bi da pruži odgovor na pitanje: kako opravdati istinitost subjektovog verovanja u vezi s muzikom, ma kom navedenom tipu znanja ono pripadalo? Drugim rečima, kako opravdati *mužičnost* muzičkog znanja? Tokom većeg dela 20. veka mesto tog opravdanja u nauci o muzici zauzimala je muzička analiza.

<sup>5</sup> Prema Fukou (Michel Foucault), termin ’institucija’ se „uopšteno primenjuje na svaku vrstu manje ili više ograničenog, naučenog ponašanja. Sve što funkcioniše u društvu kao sistem ograničenja i što nije iskaz, ukratko, celo polje nediskurzivnog društvenog, jeste institucija” (cf.: Foucault, 1986e: 197–198).



koja se kao takva oprimeruje u svakoj od prethodno navedenih ravni. Diskurzivno znanje, stoga, nije 'samo' znanje. Ono je jedno moć/znanje koje prožima vidljivo (i slušljivo<sup>6</sup>) društveno polje u kome cirkuliše i kojim je samo prožeto. Onaj deo društvenog polja u kome jedna diskurzivna praksa deluje – prostor u kome se realizuje sistem odnosa između iskaza, vidljivosti (i slušljivosti) i materijalizacija, tj. prostor koji u svakoj njegovoj tački preseca jedno određeno moć/znanje – Fuko je nazvao dispozitivom. Dispozitiv determiniše načine na koje se u nekom istorijskom trenutku govori, gleda (i sluša) i postupa, ali je i sam determinisan onime što se upšte može iskazati, videti (i čuti) i učiniti.

Postavka muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja pogađa samu srž kako tradicijom uspostavljenog statusa muzičke analize kao jednog od „najstrožih sistema diskurzivnih ograničenja koje su moderne akademske discipline ponudile” (Tomlinson, 1993: 230–231) ili jednog od modaliteta „esencijalizacije muzike” (Bohlman, 1993: 419–422) shvaćene kao zapisane visoke umetnosti Zapada, tako i njene uloge kao pouzdanog sredstva koje o muzičkom delu ne samo da može nešto reći nego može reći tako da to za istorijske aktere ima nekog smisla. Na muzičkoj analizi se, upravo zbog njenog takvog statusa, na najjasniji i najdirektniji način manifestuje zaoštrenost međusobnog susreta muzikologije i muzičke teorije kao humanističkih okvira proučavanja muzike, s jedne, i arheologije i genealogije – kako je Fuko imenovao postupke koje je razvijao u cilju analize najpre iskaznog, te potom i vidljivog polja diskurzivnog znanja – s druge strane. Jer, muzičko-analitičko znanje kao diskurzivno znanje nije ni objektivno ni subjektivno, ni tehničko/imanentno ni kontekstualno u hermeneutičkom smislu bez obzira na to koliko „privilegovani” bili konteksti muzičko-analitičkog rada (cf.: Korsyn, 2001). Ono nije – ili nije samo – ni znanje po poznavanju ni 'znanje da', ni naučno ni svakodnevno/obično znanje. Ono je sinhronijski i dijahronijski promenljiva i konstantno 'vibrirajuća' konstelacija i korelacija tri strane: (1) svega što se u nekom specifičnom istorijskom trenutku i na nekom specifičnom mestu o objektu muzičke analize može reći sa određene subjektivne pozicije i uz pomoć određenog pojmovnog aparata i primenom određenih teorijskih strategija, (2) institucija koje te iskazivosti proizvode i istovremeno su njima i same proizvedene i (3) materijalizacija/manifestacija nastalih na temelju diskurzivnog znanja. Drugim rečima, tvrditi da je muzičko-analitičko znanje diskurzivno znanje na iskaznoj ravni znači:

---

<sup>6</sup> Premda termin 'slušljivo' u muzici konotira osećaj prijatnosti ili neprijatnosti u percepciji muzičkog dela, u disertaciji ga koristim kao pandan terminu 'vidljivo': kao što se može gledati a ne videti, tako se može i čuti a ne slušati.

1) da sama muzika kao „polazna tačka” muzičke analize (Bent, 1980: 341; Bent, 1987: 1; Bent i Pople, 2000) njoj nije unapred data, već da je njome – i ne samo njome – proizvedena te da analitičarev pristup objektima koje analizira nije direktan, nego posredovan diskursom;

2) da muzički analitičar nije autoritativna figura sa imenom i prezimenom (premda „određene osobe” uistinu učestvuju u procesima o kojima je reč), već da je to diskurzivno određena pozicija koju subjekt može zauzeti ili steći u institucionalnom i statusnom smislu da bi o svom objektu uopšte mogao nešto reći;

3) da pojmovi analitičkog govora i mediji analitičke prezentacije nisu idealiteti spoljašnji muzičkoj analizi, već da je ona sama mesto njihovog nastanka;

4) da načini na koje se sa određene diskurzivno određene pozicije 'postupa' sa objektima i pojmovima muzičke analize – drugim rečima, teorijske strategije – nisu univerzalno zastupljeni, već da oni pripadaju jednom „režimu praksi” i kao takvi u jednom muzičko-analitičkom postupku imaju „kako preskriptivne učinke u vezi s tim šta treba raditi (učinke 'jurisdikcije'), tako i kodifikujuće efekte u vezi s tim šta treba znati (učinke 'veridikcije')” (cf.: Foucault, 2002a: 225).

Opisani četvoroslojni sistem ima svoju ekstenziju ka neiskaznim sredinama (polje vidljivosti i polje slušljivosti) i sa njima je u korelativnom odnosu. Stoga je diskurzivno muzičko-analitičko znanje na delu i u:

1) onome kako (i da li) istorijski akteri slušaju muziku kada imaju nameru da je analiziraju,

2) onome što oni čine kada na temelju diskurzivnog znanja analiziraju muziku,

3) tome kako se njihovo slušanje i njihovi postupci u muzičko-analitičkom procesu kao određene sposobnosti i veštine oblikuju i osnažuju, s jedne, i kontrolišu, s druge strane,

4) svim materijalnostima koje iza njih ostaju kao zapisana (ili odsvirana) muzička analiza.

Posmatrati muzičku analizu kao diskurzivnu praksu ne znači tragati za jedinstvenom pravom prirodom muzičke analize koja se ispoljava uvek kada se muzika analizira, ne znači tragati za univerzalnom istinom koja bi se kao svojevrsni reper mogla postaviti svakom govoru koji pretenduje na to da bude muzičko-analitički, ne znači propisati šta bi muzička analiza morala da bude, premda bi sve to mogle biti – i u brojnim teorijskim pristupima jesu – legitimne polazne tačke za raspravu. Posmatrati muzičku analizu kao diskurzivnu praksu, naprotiv, znači istražiti kako su se u dijahronijskom i/ili sinhronijskom smislu profilisale

razlike unutar svakog od prethodno opisanih iskaznih i vidljivih aspekata muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja. Drugim rečima, istražiti kako se u polju diskurzivnog znanja muzička analiza konstituiše kao disciplina. Suprotna, univerzalistička perspektiva, značila bi da je muzička analiza strogo određena disciplina i aktivnost čija se suština iskazuje i ogleda u čitavom spektru postupaka i ciljeva (upoznavanje partitura, praktični dodatak kompoziciji, vid provere i potvrde teorijskog sistema, izvor informacija u koncertnim programima itd.) i ona sama kao takva uvek na isti način upotrebljava u disciplinarno različito orijentisanim kontekstima (muzikologija, muzička teorija, kompozicija, kritika) i svim svojim dispozitivima. Iz takvog gledišta bi proizlazilo da postoji određena specifična priroda muzičke analize koja se nepromenjena manifestuje u svim mogućim vidovima i razlozima bavljenja muzikom. Ovakva postavka bi, čak i da je epistemološka platforma disertacije postavljena univerzalistički, bila praktično teško sprovodiva. Jer, reč je o disciplini koja se na različitim mestima i u različitim vremenskim periodima praktikovala, konceptualizovala i primala na veoma različite načine. Drugim rečima, upravo sve pobrojane različite aktivnosti koje muzička analiza podrazumeva i njene različite upotrebe definišu samu muzičku analizu na pluralan način. Stoga se može reći da ne postoji jedan zamrznuti lik muzičke analize neosetljiv na međusobno različite konstelacije iskaza, vidljivosti/slušanja i činjenja/materijalizacija i na njihovu promenljivost kako po sinhronijskoj, tako i po dijahronijskoj osi, već postoje 'samo' mnogostruke, promenljive i situirane diskurzivne prakse muzičke analize na kojima se ona konstituiše kao disciplina.

Predmet proučavanja u disertaciji jeste savremena muzička analiza. Takvo vremensko određenje tog predmeta kontrastira karakteru samih Fukoovih istraživanja, jer su ona primarno istorijske prirode. Međutim, pojam savremenosti nije bio u potpunosti izvan Fukoovog sistema mišljenja. Fuko ga je, kao uostalom i ceo sopstveni rad, obrazložio na diskurzivnoj ravni, o čemu je diskutovao u svom prvom predavanju na Kolež de Fransu (*Collège de France*) 1983. godine (Foucault, 1990). U ovom predavanju Fuko je pored ostalog govorio o određenju sadašnjosti trenutka u kome se pojavljuje određeni filozofski ili naučni govor i upitao se: šta se događa danas i koje je to „sada” u kome se nalazimo? Tradicionalan odgovor na ovo pitanje odnosi se na istorijsku situaciju u poretku znanja, na konfiguraciju znanja koja je označena kao sadašnjost. Moderan odgovor ukazuje na sadašnjost kao filozofski događaj kome filozof pripada i identifikuje ono što produkuje značenje sada za filozofsku refleksiju. Taj odgovor se, drugim rečima, odnosi na ono što „sadašnjost zapravo jeste”, na determinaciju „određenog elementa u sadašnjosti koji treba da

bude prepoznat, razlikovan i dešifrovan među svim ostalim” (Foucault, 1990: 87). Na takav način filozofski ili naučni govor, kao diskurzivna praksa, „problematizuje sopstvenu diskurzivnu savremenost: savremenost koju preispituje kao događaj [...]. Kada se filozof upita kako pripada toj sadašnjosti, to je posve drugačije pitanje od pitanja kako on pripada određenoj doktrini ili tradiciji; to više nije jednostavno pitanje toga kako neko pripada ljudskoj zajednici uopšte, već pitanje kako neko pripada određenom ’nama’, nama koje se tiče kulturalnog totaliteta karakterističnog za nečije doba” (Foucault, 1990: 88).

Savremenost se može opisati i kao „jedinstvena (singular) veza sa sopstvenim vremenom, koja prijanja za njega, a u isto vreme održava distancu u odnosu na njega. [...] Savremen je onaj koji čvrsto drži svoj pogled na sopstveno vreme kako bi opazio ne njegovu svetlost, već pre njegovu tamu. [...] Savremenici su oni koji ne dozvoljavaju da ih zaslepe svetlosti veka te pokušavaju da zavire u senke u tim svetlima, u njihovu intimnu opskurnost. [...] Savremenik je osoba koja opaža tamu svoga vremena kao nešto što ga brine, kao nešto što nikada neće prestati da ga interesuje. Tama je nešto što se – više nego bilo koje svetlo – okreće direktno i pojedinačno na njega. Savremen je onaj čije su oči pogođene zrakom tame koja dolazi iz njegovog sopstvenog vremena. [...]” (Agamben, 2009: 44–45). Prema Agambenu, „savremenici su retki. I stoga je biti savremen pre svega pitanje hrabrosti, jer to znači biti u mogućnosti ne samo da upravite pogled na tamu epohe, već takođe da u toj tami opazite svetlost koja se, iako je usmerena direktno prema nama, beskonačno udaljava od nas. Drugim rečima, to je kao doći na vreme na sastanak koji ne možete a da ne propustite.“ (Agamben, 2009: 46). Savremenost, dakle, uvek izmiče onome ko hoće da je sagleda, jer ona zapravo jeste razlika između onoga što jedna praksa više nije i onoga što ona postaje u samom trenutku u kome se o njoj govori. To je, Fukoovim rečima, „obrub vremena koji okružuje našu sadašnjost, nadnosi se nad nju i pokazuje je u njenoj drugosti, ono što nas, izvan nas, omeđuje” (Фукo, 1998: 142).

U disertaciji su dva opisana određenja pojma savremeno međusobno prožeta. Element prema kojem posmatram diskurzivnu savremenost jeste „interpretativni obrt” (cf.: Rabinow, Sullivan, 1988). Ovim terminom su imenovani i objedinjeni različiti načini na koje je koncept interpretacije – kao označitelj složenih, kritičkih, autorefleksivnih i intersubjektivnih metodologija, s jedne, i same prakse interpretiranja, s druge strane – transformisao kako polje društveno-humanističkih, tako i polje prirodnih nauka okvirno od 1960-ih i 1970-ih godina.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Interpretativni obrt se tako odnosio na dva paralelna razvoja. Jedan se odvijao u ’tradicionalno interpretativnom’ polju društveno-humanističkih nauka i obuhvatio je širenje opsega i prirode samih

Pomenuti proces je uključio i nauku o muzici, ali „obrub vremena” u kojem se to uključenje dogodilo u polju muzikologije, muzičke teorije i same muzičke analize nije isti ni u samim ovim oblastima, ni na različitim mestima na kojima se one praktikuju, o čemu će više reči biti u drugom poglavlju disertacije. Stoga je Fukoov metod arheološkog izolovanja jednog definisanog sloja u kojem se posmatra delovanje diskurzivnih praksi primenjen na pluralan način te je i savremenost kao vremenska odrednica dobila mnogostruka određenja. Drugim rečima, u različitim granama nauke o muzici i na različitim mestima diskurzivna savremenost, posmatrana kroz prizmu interpretativnog obrta, počinje u različitim trenucima. Premda će tek naknadni, vremenski distanciran pogled, moći da te različite vremenske diskontinutete između prošlih i savremenih diskurzivnih praksi pojedinačnih grana nauke o muzici objedini u jedinstveni sloj posmatranja, čini se da se već sada može reći da će početni trenutak tih procesa biti vezan za devetu deceniju 20. veka.

„Obrub vremena” u kome se diferencira razlika između onoga što jedna praksa više nije i onoga što je ona u procesu nastajanja predstavlja, prema Fukou, privilegovanu oblast analize. Kada joj istraživač pristupi, on ulazi u autorefleksivnu igru koju je Fuko nazvao „istorijom sadašnjosti” (Fuko, 1997: 32). Istorija sadašnjosti ne predstavlja projekciju sadašnjih značenja na istoriju, pisanje istorije prošlosti iz sadašnjih interesa. Postavljanjem dijagnoze sadašnjeg stanja i podvrgavanjem njegove prošlosti analitici,<sup>8</sup> ona otkriva delovanje moći/znanja u dispozitivima praksi koje, iako nisu morale biti najznačajnije za istorijske aktere u prošlosti, jesu najvažnije za nas danas te stoga i jesu razlog zbog koga se njima bavimo.<sup>9</sup>

Razlog zbog koga je za predmet ovog istraživanja postavljena muzička analiza sadržan je u tome što je ova disciplina u prethodno obrazloženim procesima imala ključnu ulogu. Zahvaljujući svojoj reputaciji da može da dopre do 'same muzike', ona je imala status neupitnog, a uvek prisutnog, kriterijuma verifikacije dve osnovne vrste muzičkog znanja koje razlikuje tradicionalna epistemologija: kriterijuma za uspostavljanje muzičkog znanja po poznavanju ili znanja muzike i, posledično, kriterijuma za verifikaciju muzičkog

---

interpretativnih praksi pod uticajem pristupa razvijanih u okviru kulturalne antropologije, fenomenologije i hermeneutike. Drugi je potekao iz post-pozitivističke filozofije nauke koja je, ne odbacujući zainteresovanost za pitanja verifikacije naučnog znanja, odbacila navodnu neutralnost 'čisto naučnog' opažanja (cf.: Rabinow i Sullivan, 1988; Bohman, Hiley, Shusterman: 1991).

<sup>8</sup> O postupcima dijagnoze i analitike u analizi diskurzivnog znanja biće više reči u prvom poglavlju disertacije.

<sup>9</sup> Razmatranje prošlosti koja je prethodila diskurzivnoj praksi savremene muzičke analize te i diskurzivnim praksama muzikologije i muzičke teorije biće u disertaciji sprovedeno u stepenu koji je neophodan za osvetljavanje preloma od koga posmatram savremenost ovih disciplina.

propozicionalnog znanja ili 'znanja da muzika'.<sup>10</sup> Referentnu mapu bitnih problemskih koordinata koje su opcrtale redefinisanje njene takve pozicije u kontekstu prethodno naznačenog interpretativnog obrta – drugim rečima, svojevrsnu globalnu dijagnozu stanja savremene muzičke analize – sačinicu u drugom poglavlju disertacije. Pri tom, moj cilj neće biti obuhvatno sagledavanje svih postojećih diskurzivnih praksi savremene muzičke analize. Takav cilj ne samo da bi bio protivan karakteru Fukoovog rada i istraživanja,<sup>11</sup> već bi i u praktičnom smislu bio neostvariv. Izlaganje ću ograničiti prevashodno na anglo-američki kontekst, jer se u njemu na prelomu 20. i 21. veka može uočiti svojevrsna konsolidacija u procesu postavke muzičke analize kao interpretativne prakse i njenog paralelnog disciplinarnog osamostaljenja.<sup>12</sup> Ekstenzije ka prostorima koje muzička analiza zauzima u preostalom evropskom kontekstu imaće dve funkcije: (1) da naznače razmere polja nepreglednosti savremene muzičko-analitičke prakse i (2) da ukažu na konvergencije i divergencije u tom polju. U drugom poglavlju disertacije neću pružiti još jedan prilog raspravama o muzičkoj analizi koje su još na samom kraju 20. i početku 21. veka „bile u opasnosti da postanu zamorne” (Samson, 2001: 54), već ću fukoovskim postupkom identifikovanja epistemoloških preloma u diskurzivnim praksama nauke o muzici, muzičke teorije i same muzičke analize ukazati na pitanja koji u tim raspravama dosad nisu bila obuhvatno istražena.

Postupak ispitivanja muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja i muzičke analize kao diskurzivne prakse uz pomoć Fukoovih alatki i metoda sprovešću, na način koji ću obrazložiti u poslednjem odeljku prvog poglavlja disertacije, u trećem poglavlju. U tom segmentu istraživanje ću usmeriti na muzičku analizu kao diskurzivnu praksu u nauci o muzici u Srbiji. Činjenica da su napisi o muzičkoj analizi u nacionalnom okviru veoma retki, kako je već rečeno, te da ni vidovi njenog konstituisanja i razvoja u samoj nauci o muzici u Srbiji nisu bili predmet sistemskog istraživanja, može ukazati na to da su neke druge teme 'najvažnije za nas danas'. Takav utisak je dodatno pojačan činjenicom da proređenost

---

<sup>10</sup> Budući da „obećava” (cf.: Cook, 2001c: 257) neposredovan pristup muzici, muzička analiza stavlja znak jednakosti između *znanja muzike* i muzičko-analitičkog znanja, tj. između znanja muzike i znanja „kako delo funkcioniše”. Muzička analiza tako briše samu sebe kao posrednika između muzičkog dela i znanja o njemu, a to je, čak i u okviru tradicionalne analize znanja, problematičan gest. Jer, znanje po poznavanju je u tradicionalnoj epistemologiji veoma malo raspravljano, upravo zbog nemogućnosti da se precizno ustanovi kriterijum za njegovu verifikaciju. A muzička analiza, bez obzira na svoje pretenzije, više ne može imati apsolutan status u tom pogledu: između „same muzike” i muzičke analize ne postoji direktna, već posredovana relacija.

<sup>11</sup> O tome ću više govoriti u prvom poglavlju disertacije.

<sup>12</sup> Može se reći da je napis Džima Samsona (Jim Samson) „Analysis in Context” (Samson, 2001) u tom pogledu imao ulogu srodnu onoj koju je dve decenije ranije ostvario članak Ijana Benta (Ian Bent) o analizi u prvom izdanju enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bent, 1980).

diskursa o muzičkoj analizi u Srbiji naglašeno kontrastira brojnim raspravama o muzičkoj analizi i polemikama oko nje u zapadnoevropskoj nauci o muzici u poslednjih tridesetak godina. Međutim, ako se prihvati premisa o obrnuto proporcionalnom odnosu koji vlada između stepena sigurnosti u „meru istinitosti” sopstvenog istraživačkog rada, s jedne, i dimenzija epistemološke upitanosti o tom radu, s druge strane, onda se upravo naznačena proređenost diskursa o muzičkoj analizi nameće kao predmet analize.

Element prema kojem muzička analiza u nauci o muzici u Srbiji definiše sopstvenu diskurzivnu savremenost neraskidivo je vezan za transformaciju muzičke teorije od dominantno stručno-praktične ka naučno orijentisanom disciplini, što je proces koji se kako u iskaznom tako i u vidljivom polju muzičke teorije može pratiti okvirno u poslednjih desetak godina.<sup>13</sup> Sledstveno tome, postavka nauke o muzici kao polja moći/znanja te diferenciranje dispozitiva muzičke teorije u odnosu na to polje predstavljaće prvi korak u razmatranju same muzičke analize kao diskurzivne prakse. Ta dva koraka će opertati jedan domen fukoovskog *spolja* muzičke analize koje kako disciplinarnosti, tako i *izvandisciplinarnosti* muzičke analize (ali i bilo koje druge discipline ili nauke) omogućuje da zajednički postoje upravo u takvom odnosu. 'Samu' muzičku analizu ću sagledati na dve korelativne ravni.<sup>14</sup> Prva je metaravan diskursa o ovoj disciplini: njenoj prirodi, funkciji, dometima i ograničenjima u disciplinarno različito orijentisanim i akademski različito definisanim proučavanjima muzike. Ova ravan analize odnosi se na muzičku analizu kao objekt analize u napisima o muzici, na to da li je, kada i u kakvim kontekstima ona postala objekt naučnog znanja, kao i kako je konceptualizovana i zašto. Druga je ravan 'samog' muzičko-analitičkog diskursa, tj. načina na koje je, najjednostavnije rečeno, u nauci o muzici u Srbiji muzika analizirana. Na ovoj ravni analize ću postaviti i analizirati dva karakteristična tipa muzičko-analitičkog diskursa, čime ću pokazati razliku između onoga što muzička analiza u nauci o muzici u Srbiji prestaje da bude i onoga što ona jeste u procesu postajanja.

Ni jedna ni druga opisana ravan nisu bile predmet sistemskog istraživanja u Srbiji, kako je već rečeno. Odgovori na pitanja o tome šta je muzička analiza, na kojim premisama je zasnovana, koje su joj funkcije, s kojim ciljevima se primenjuje u muzikološkom ili muzičko-teorijskom radu uglavnom su fragmentarno rasuti u istraživanjima koja u fokusu imaju neke

---

<sup>13</sup> To ne znači u oblasti muzičke teorije u Srbiji pre tog trenutka nije postojao naučni rad, već znači da se okvirno od tog doba naučni karakter muzičko-teorijskog rada postavlja kao element koji definiše autonoman epistemološki lik muzičke teorije. Više o tome biće reči u trećem poglavlju disertacije.

<sup>14</sup> Njihovo razdvajanje je neminovno nepotpuno i privremeno te će i ono u disertaciji imati isključivo operativni značaj.

druge teme. Isto tako, činjenica je da ne postoji nijedna systemska, bilo sinhronijski bilo dijahronijski orijentisana sintetička, kritička, komparativna ili polemička diskusija o metodama koje je muzička analiza u Srbiji podrazumevala (ili podrazumeva), o institucionalnim statusima koje je zauzimala (ili zauzima) kao i o vrsti znanja na koje je u njima polagala (ili polaže) pravo.

Sledstveno svemu rečenom, na obema naznačenim ravnima postoji prostor koji je otvoren za diskusiju. Dimenzije te otvorenosti postaju još jasnije – čak i paradoksalne – u odnosu prema činjenici da mreža diskursa muzičke analize u Srbiji nije oduvek bila ista i da se polje vidljivosti muzičke analize u poslednjih desetak godina fundamentalno menja. Parafrazirajući Fukoa mogla bih reći i da je to prostor koji se sam nameće da može i mora biti promišljen (cf.: Fuko, 1988: 15). Ova disertacija predstavlja jedan prilog tom promišljanju.

Istraživanje koje sam sproveda je teorijskog karaktera: za objekt analize postavila sam samu muzičku analizu i znanje na koje ona pretenduje i cilja.<sup>15</sup> U metodološkom smislu pristup koji ću primeniti podrazumeva dva paralelna procesa: rasplitanje linija bliske prošlosti (analitiku) i linija bliske budućnosti (dijagnozu). U disertaciji linije bliske prošlosti neće biti raspletene do istog doba, jer su i prakse o kojima govorim u različitim trenucima 'načele' razmak između onoga što prestaju da budu i onoga što su u procesu postajanja danas. Okolnost da proučavam sadašnjost (i savremenost) tog procesa neće me lišiti uvida u bitne linije njegovog odvijanja, već 'samo' mogućnosti da sagledam ono ka čemu je taj proces u svojoj konačnosti upravljen. Stoga se i ciljem disertacije može smatrati sagledavanje polja znanja koje muzička analiza, u „obrubu vremena” u kojem danas egzistira, zahvata i na koje pretenduje.

S obzirom na to da je disertacija usmerena na oblast koja je posve retko bila predmet istraživanja, ona je realizovana u uslovima svojevrsnog 'manjka konteksta', i to više nacionalnog nego evropskog i svetskog, i više muzičko-teorijskog nego muzikološkog. Taj manjak treba razumeti (i čitati) kao konstitutivni i konstruktivni činilac diskurzivnih uslova mogućnosti samog cilja koji sam u ovom radu sebi postavila.

---

<sup>15</sup> Okolnost da analize pojedinačnih muzičkih dela u disertaciji nisu zastupljene ne znači da ne postoji mogućnost da se, barem u jednoj svojoj dimenziji, muzičko delo može čitati, tumačiti i analizirati kao „određena diskurzivna praksa koja se otelovljuje u tehnikama i učincima” (Fuko, 1998: 207–208). Premda je Fuko priznao da je „suviše malo napredovao” da bi „definitivno odgovorio na to pitanje” (Фуко, 1998: 207), činjenica da je nameravao da napiše knjigu o Maneu (Édouard Manet) u kojoj bi verovatno analizirao „više nego linije i boje” (cf.: Deleuze, 1992: 167), svedoči o tome da je smatrao da je naznačena vrsta analize moguća. Međutim, to je potpuno poseban izazov koji bi iziskivao i posebno istraživanje.



# I

## TEORIJSKA PLATFORMA

### Disciplinarni okviri pristupa diskurzivnom znanju

Na odabir discipline iz koje ste pristupa diskurzivnom znanju utiču dva bitna faktora. Prvo, činjenica da je reč o *znanju* jeste razlog da se proučavanje diskurzivnog znanja pozicionira u okvire epistemologije. Međutim, tradicionalna epistemologija – kao grana filozofije – pruža odgovore na pitanje „Šta je znanje?” u opštem, univerzalnom smislu i u rasponu od običnog svakodnevnog znanja do znanja u naukama. Diskurzivno znanje se, prema mišljenju Mišela Fukoa, javlja u jednom sasvim drugom prostoru, između „specifičnog i relativno autonomnog postojanja 'ovlašćenih znanja'” (Foucault, 2000a: 6–7), s jedne, i znanja „investiranog u kompleksne institucionalne sisteme” (Foucault, 2000a: 5), s druge strane,<sup>16</sup> drugim rečima, između svega onoga što se u jednoj naučnoj zajednici prihvata kao znanje [fr. *connaissance scientifique*] i znanja koje se konstituiše u prostoru čije „vidljivo telo nije ni teorijski ili naučni diskurs, ni literatura, već pravilna [eng. *regulated*] svakodnevna praksa” (Foucault, 2000a: 6) i vezano je za skup društvenih institucija i praksi poput univerziteta ili obrazovnih procesa.<sup>17</sup> Dakle, na jednoj sasvim drugoj ravni u odnosu na ove dve referentne tačke Fuko prepoznaje postojanje jednog posebnog nivoa znanja (fr. *Savoir*) koje naziva diskurzivnim (cf.: Foucault, 2000a: 7).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Kako se može videti u najaktuelnijim epistemološkim leksikonima i vodičima, diskurzivno znanje uistinu i nije predmet tradicionalne epistemologije (cf.: Greco i Sosa, 1999; Dancy, Sousa i Steup, 2010).

<sup>17</sup> U smislu u kojem sociologija znanja predstavlja empirijsko istraživanje kontingentnih društvenih uslova ili uzroka znanja ili onoga što prolazi kao znanje u društvu (cf.: Schmitt, 2003: 434), Fukoov rad se svakako može osvetliti i na takav način.

<sup>18</sup> U francuskom jeziku postoji razlika u značenju između termina *savoir* i *connaissance*, dok ona u srpskom jeziku nije prisutna. Pod znanjem u smislu *connaissance* Fuko misli na „odnos subjekta prema objektu i formalna pravila koja njime rukovode” (Foucault, 2004: 13); drugim rečima, *connaissance* u Fukoovoj metodologiji uvek podrazumeva visoko razvijene – po pravilu naučne – metode verifikacije i kompetencije koje se stiču na jasno profilisan formalni institucionalni način. Termin *savoir* odnosi se na „uslove koji su neophodni da se u određenom periodu ovaj ili onaj tip objekta pruži *connaissance*-u [...]” (Foucault, 2004: 13). Više o ovoj razlici biće reči u toku poglavlja.

Drugo, činjenica da je diskurzivno znanje kao situirano znanje validno samo u određenom vremenskom periodu i na određenom mestu pruža jake razloge da se proučavanje tog znanja delimično odredi i kao istorijsko. Međutim, sama koncepcija kontinuirane istorije kao univerzalnog modusa mišljenja bila je – uz pojam svesnog subjekta – jedna od dve temeljne i međusobno neodvojive antropološke zavisnosti koje je Fuko u svom mišljenju suspendovao<sup>19</sup> kako bi uopšte mogao govoriti o diskurzivnom znanju (cf.: Фуко, 1998: 20).<sup>20</sup> Stoga je Fuko, da bi izbegao razmišljanje u okviru koncepta kontinuirane istorije, ukinuo čitav niz pojmova i koncepata – poput tradicije, uticaja, razvoja, evolucije, mentaliteta ili duha, knjige ili dela – koji „nesumnjivo [...] nemaju veoma striktnu strukturu”, ali zato imaju veoma preciznu funkciju da, svaki na svoj način, variraju temu kontinuiteta (cf.: Foucault, 2000e: 302; Фуко, 1998: 25–30). Umesto uobičajenog pojma istorijskog perioda ili epohe, Fuko je po uzoru na arheologiju uveo pojam „sloj” čime je sebe, kako je verovao, oslobodio potrebe da razmišlja o onome pre i onome posle. Taj pojam pružio mu je mogućnost da razmišlja o istorijskom diskontinuitetu ne kao o mestu koje treba izbrisati istorijskim čitanjem, već kao o pozitivnom elementu koji određuje predmet samog istorijskog čitanja i čini valjanim njegovu analizu (cf.: Фуко, 1998: 14).<sup>21</sup>

Za razliku od pojma diskurzivnog znanja, problematiku istorijskog diskontinuiteta nije inicirao Fuko.<sup>22</sup> U francuskoj filozofiji taj problem otvoren je Bašlarovim (Gaston Bachelard) konceptom „epistemološkog preloma” (fr. *brisure épistemologique*), veoma srodnim Kunovoj (Thomas Kuhn) ideji smene naučne paradigme. Epistemološki prelom u Bašlarovom smislu odnosio se na dva trenutka u razvoju jedne nauke: jedan koji razdvaja nenaučnu od naučne misli i drugi koji prihvaćene naučne istine otvara za empirijske provere. Pojam diskontinuiteta

---

<sup>19</sup> Svojevrsni 'negativni rad' u procesu argumentacije tih stanovišta jedna je od najupadljivijih karakteristika Fukoovog diskursa u knjizi *Arheologija znanja*. Jer, čini se da se ne može naići na studiju koja je u tako značajnom – čini se, čak, i preovlađujućem – stepenu posvećena svemu onome na šta se *ne odnosi* i što autor *ne želi* da uradi. To je u pomenutoj knjizi rezultiralo kompleksnim, ponekad veoma zamršenim, čak i kontradiktornim, eksplikacijama iz kojih je mnogo jasnije koje tradicionalne humanističke metode je Fuko želeo da odbaci, nego koje je hteo da uvede. Mnoge argumentacije koje se izlažu po principu *circulus vitiosus* razrešene su i doradene u Fukoovim kasnijim radovima.

<sup>20</sup> „Kontinuirana istorija je neophodni korelat utemeljujuće funkcije subjekta: jemstvo da će mu sve ono što mu je izmaklo biti vraćeno; izvesnost da vreme neće rasuti ništa što neće vratiti u obnovljeno jedinstvo; obećanje da će sve stvari udaljene razlikom subjekt moći jednog dana – u obliku istorijske svesti – da prisvoji, obnovi tu svoje gospodstvo i nađe u njima ono što se doista može nazvati njegovim boravištem. Načiniti od istorijske analize diskurs kontinuiranog, a od ljudske svesti izvorni subjekt svakog postanja i prakse, to su lice i naličje jednog istog sistema misli” (Фуко, 1998: 17).

<sup>21</sup> Problem diskontinuiteta u savremenu književnu teoriju uveli su ruski formalisti, anticipiravši njegovu razradu – ostvarenu u francuskim školama nove istorije i novog romana – u pravcu sistemske kritike narativne istorije utemeljene na jedinstvenom subjektu i vremenskom kontinuitetu (cf.: Biti, 1997: 57–58).

<sup>22</sup> Premda je neretko opisivan kao filozof diskontinuiteta, on sam bio je veoma iznenađen takvim karakterizacijama svog rada (cf.: Foucault, 1986d: 111).

u Fukoovim napisima upućuje na nešto sasvim drugo. U Fukoovoj koncepciji diskontinuitet se, naime, ne svodi na sadržajne novine u naučnim otkrićima ili na promene naučnih paradigmi, već na promenu sistema misli: na vertikalne, pre nego horizontalne diskontinuitete u konstituisanju znanja (cf.: Fuko, 1971). Vertikalni diskontinuiteti – suprotno „biološkom liku progresivnog sazrevanja nauke” – ne odnose se na nova naučna otkrića, već na „načine na koje se govori i gleda” i podrazumevaju „potpuno nov ’režim’ u diskursu i formama znanja” (Foucault, 1986d: 112). Reč je o pojavi da „za nekoliko godina jedna kultura prestane da misli kako je to dotle radila i počne da misli o drugim stvarima i na drugačiji način” (Fuko, 1971: 115).<sup>23</sup> U istorijskim prekidima koji na takav način nastaju Fuko uočava „začetnike diskurzivnosti” (Foucault, 2000d: 217): figure koje uspostavljaju beskonačne mogućnosti za diskurs, kako na ravni određenog broja analogija sa svojim diskursom, tako i (što je još važnije) određenog broja razlika u odnosu na njega. Oni stvaraju „mogućnost za nešto drugo od svog diskursa, ali ipak nešto što pripada onome što su zasnovali” (Foucault, 2000d: 218).<sup>24</sup> Posledično, diskontinuitet prestaje da bude prepreka koju treba ukloniti iz istorijskog proučavanja. Upravo suprotno. On postaje praksa koja se izvršava na tri ravni: kao namerna operacija, kao rezultat opisa i kao pojam koji se neprestano specifikuje samim istorijskim radom (cf.: Фуко, 1998: 13 i Foucault, 2000e: 299–300). On postaje nešto što se može misliti u svom dvostrukom statusu: u isti mah i kao sredstvo i kao predmet istorijskog istraživanja.<sup>25</sup>

Diskurzivno znanje, dakle, izmiče i kompetencijama epistemologije i kompetencijama istorije i o tome je govorio i sam Fuko. Njegov fokus na diskurzivno znanje bio je deo jedne – čak i jedine – konstante u njegovom čitavom radu: namere da istraži na koji način i u kom stepenu bi bilo moguće *misliti drugačije*. Ta intencija nije podudarna drugom po redu elementu u dihotomijama staro/novo ili tradicionalno/savremeno, već se ona – čak i onda

---

<sup>23</sup> Odnos kontinuitet/diskontinuitet nije moguće u potpunosti preslikati na odnos dijahronija/sinhronija: „arheologija ne nastoji da tretira kao istovremeno ono što se daje kao uzastopno, ona ne pokušava da zaustavi vreme i da njegov tok događaja zameni korelacijama koje ocrtavaju jedan nepokretni lik. Ono što ona suspenduje jeste tema po kojoj je uzastopno apsolut” (Фуко, 1998: 182).

<sup>24</sup> Takav status Fuko daje Galileju (Galileo Galilei), Marksu (Karl Marx), Frojdu (Sigmund Freud), De Sosiru (Ferdinand de Saussure), a samom Fukou – njegovi interpretatori i kritičari (Rabinow, 1986: 26).

<sup>25</sup> Međutim, to ukazuje na jednu dvosmislenost u Fukoovoj koncepciji diskontinuiteta (cf.: Biti, 1997: 58). Ako su epistemološki prelomi koje Fuko identifikuje takvi da ne postoji nikakva veza između onoga što im je prethodilo i onoga što im sledi, onda celokupna Fukoova eksplanatorna građevina zadobija izvesno arbitrarno svojstvo: interpretacija epistemoloških pragova – koju on izvodi na osnovu određenih činjenica – mogla bi se, isto tako, načiniti i na drugačiji način. Povrh toga, ako se prihvate tako izdvojeni i međusobno diskontinuirano postavljeni slojevi znanja, onda se proizvoljnost njihovog međusobnog diskontinuiteta nadomešta – isto tako proizvoljnim – kontinuitetom unutar njih samih. To, posledično, stavlja i samog Fukoa u jednu nemoguću poziciju: ako je njegova pozicija takva da uspostavlja kontinuitet sa prethodnim misliocima, onda se postavlja pitanje na koji način je Fuko – u okviru jednog sistema misli – mogao da dosegne takav kritički pogled? Ako njegova pozicija, pak, svedoči o svom diskontinuitetu u odnosu s njima, kako Fuko, onda, može da obrazloži svoju kritiku?

kada je Fuko suprotstavlja „starim pitanjima tradicionalne analize” (Фуко, 1998: 8) u ma kojem disciplinarnom registru – odnosi na sistematski pokušaj da se postave pitanja „drugog tipa” (Фуко, 1998: 8). Takva pitanja, kako je Fuko smatrao, uopšte ne mogu biti postavljena u okviru tradicijom ustanovljenih disciplina. Fuko je odbijao da svoj rad pozicionira ne samo u polju filozofije, u smislu u kojem je ona u zapadnoj tradiciji ustanovljena od filozofije racionalizma i na način na koji je praktikovana u univerzitetskoj praksi (cf.: Mohanty, 1993: 27), već i u okviru istorije: „Moje knjige nisu niti filozofske rasprave, ni istorijske studije; one nisu ništa više od filozofskih fragmenata u istorijskim radionicama” (cit. prema: Megill, 1987: 120). Fukoovo istorijsko-filozofsko klatno koje konstantno prevazilazi sopstvene disciplinarne okvire manifestno je opisano kako u njegovim radovima usredsređenim na oblast diskursa, tako i u onim radovima koji su više usmereni ka društvenom polju konstituisanja diskursa. Tako je u knjizi *Arheologija znanja (L'Archéologie du savoir*, Paris: Éditions Gallimard, 1969) Fuko istakao: „Ako je filozofija pamćenje ili povratak iskona, ono što ja radim ni u kom slučaju ne može se smatrati filozofijom; a ako se istorija misli sastoji u tome da se ponovo udahne život u poluiščežle likove, ono što ja radim nije ni istorija” (Фуко, 1998: 220). U predgovoru za drugi tom knjige *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja (Histoire de le sexualité: L'Usage des plaisirs*, Paris: Éditions Gallimard, 1984) Fuko je izbrusio svoje viđenje tog odnosa: „Istraživanja koja slede, kao i ostala koja sam ranije preduzeo, 'istorijska' su po području kojim se bave i delima na koja se pozivaju; međutim, to nisu istraživanja 'istoričara'. Ovo ne znači da ona ukratko iznose ili sažimaju posao koji su ranije drugi obavili; ona su – ako hoćemo da ih sagledamo sa stanovišta njihove 'pragmatike' – zapis o dugotrajnoj vežbi u kojoj se često tapkalo u mestu i moralo počinjati ispočetka, uz ispravljanje načinjenih grešaka. Bila je to filozofska vežba: njen ulog sastojao se u tome da se sazna u kojoj meri promišljanje vlastite istorije može osloboditi misao od onoga što ona u potaji misli i omogućiti joj da *misli drugačije*” (Fuko, 1988: 12–13).

U recepciji Fukoovog rada takvo njegovo nastojanje se u opštem smislu opisuje kao *antidisciplinarno*, usmereno na potkopavanje tradicionalnih disciplina (McGill, 1987: 133–134). U odnosu na pojedinačne discipline i nauke Fukoov rad karakteriše se kao antiistorijski, orijentisan ka tome da poništi istoriju „kao disciplinu, kao modus svesti i kao modus (društvene) egzistencije” (White, 1973: 26), te i kao antifilozofski, jer istoriji filozofije „pridaje nedovoljno uzvišenosti i odaje stalni pokušaj da isklizne iz određenih epistemoloških mreža” u pravcu „doslovne *perverzije* filozofije” (Cousins i Hussain, 1985: 7). Može se, isto tako, reći da je Fukoova *drugačija* misao pozicionirana istovremeno u tradicionalnim

disciplinama i izvan njih. Ambivalentnost njenog stautsa moguća je zahvaljujući dvema bitnim odlikama celokupnog Fukoovog projekta: partikularnosti i marginalnosti. Partikularnost Fukoove namere da *misli drugačije* ogleda se u činjenici da njegov rad ne pruža nikakvu „opštu teoriju ili metodologiju”, već analitičku konstrukciju – Fuko bi rekao analitiku – prilagođenu određenim vrlo specifikovanim i izolovanim disciplinarnim područjima (Gutting, 2005: 3). Marginalnost takvog postupka ogleda se u okolnosti da su Fukoovi „napadi usmereni na prividno nužne pretpostavke [...] koje definišu discipline”, te da oni mogu biti upućeni samo iz perifernih oblasti u kojima premise na kojima određene discipline počivaju počinju da slabe (upor.: Gutting, 2005: 4). U zavisnosti od toga da li su te oblasti bliže istorijskoj ili bliže filozofskoj osi, interpretatori Fukoovog rada o njemu govore kao o „filozofskom istoričaru” ili „istoricističkom filozofu” (Gutting, 2005: 2) i pri tome stavljaju akcenat na metode arheologije i genealogije, s jedne, odnosno na Fukoov udeo u teoriji znanja, moći i subjekta, s druge strane.<sup>26</sup>

Kompetencije za analizu diskurzivnog znanja Fuko je video u jednoj potpuno novoj oblasti. Nasuprot istoriji i filozofiji (posledično i epistemologiji), premda ne i kao njihovu negaciju, Fuko je postavio oblast koju je nazvao „istorijom sistemā misli” (fr. *systèmes de pensée*).<sup>27</sup> Pri tome on nije imao na umu utvrđivanje jednog sistema misli jedne epohe ili opis duha vremena, već identifikovanje „različitih celina [*ensembles*] koje su, svaka pojedinačno, nosioci posve posebnog tipa [diskurzivnog] znanja; koje međusobno povezuju ponašanja, pravila vladanja, zakone, navike ili propise; koje time tvore konfiguracije koje su kako stabilne, tako i sposobne za transformaciju” (Foucault, 2000a: 9). Drugim rečima: sistemi misli jesu forme u kojima se, tokom određenog vremenskog perioda, diskurzivna znanja individualizuju, dostižu ravnotežu i stupaju u komunikaciju (cf.: Foucault, 2000a: 9).

Uprkos svemu prethodno rečenom, činjenicu da istraživanje koje sprovodim u disertaciji nazivam epistemološkim ne bi trebalo shvatiti kao izneveravanje samog Fukoa. Iako se njegova istraživanja ne mogu nazvati epistemološkim u tradicionalnom smislu te reči, sam fokus na znanje – makar ono bilo i „posve posebnog tipa” – pripada (i) epistemološkom polju i počiva na određenim epistemološkim pretpostavkama, prvenstveno kontinentalne provenijencije, što je, premda nerado, priznavao i sam Fuko: „Istina je da je zapadna

---

<sup>26</sup> O arheologiji, genealogiji i pomenutim teorijama biće više reči u toku ovog poglavlja.

<sup>27</sup> Tako je nazvana i Katedra koju je Fuko vodio na pariskom Kolež de Fransu (*Collège de France*) od 1970. godine do svoje smrti, 1984. Naime, neposredno pre nego što je Fuko bio primljen na Kolež, kolegijum ove institucije odlučio je da – prema Fukoovoj želji – dotadašnju Katedru za istoriju filozofske misli preimenuje u Katedru za istoriju sistemā misli.

filozofija, barem od Dekarta [René Descartes], oduvek bila zainteresovana za problem znanja. To nije nešto što se može izbeći. Ako bi neko želeo da bude filozof, a da sebi ne postavi pitanje 'Šta je znanje?' ili 'Šta je istina', u kom smislu bi on mogao reći da je filozof? I ma koliko bih ja voleo da kažem da nisam filozof, ako sam zainteresovan za istinu, onda ipak jesam filozof" (Foucault, 1986b: 66). Mada je Fuko mogao da se saglasi sa „onim analitičkim filozofima koji smatraju da je znanje poništljivo, da se tvrdnje o znanju – u jednom kontekstu potpuno opravdane – u nekom drugom kontekstu mogu ispostaviti kao neopravdane i pogrešne" (Faubion, 1998: xxiii), on je 1981. godine „sa prikladnom žalošću" tvrdio: „Ja nisam analitički filozof. Niko nije savršen" (Foucault, 2000c: 176). Tri godine potom, u godini svoje smrti, Fuko je u već pomenutom predgovoru za drugi tom knjige Istorija seksualnosti načinio još jedan obrt i preciznije objasnio na koji način se njegov rad može smatrati doprinosom proučavanju ljudskoga znanja: „Uvek ima nečeg smešnog u filozofskom govoru kada on želi, spolja, da nametne pravila drugima, kaže im gde je njihova istina i kako je mogu pronaći, ili kada se hvali time da im može suditi, sa naivnom pouzdanošću; međutim, njegovo je pravo da istražuje ono što, u vlastitom mišljenju, može da se promeni primenom *znanja koje mu je strano* [kurziv I. I.]. Takav 'pokušaj' – koji valja razumeti kao oprobavanje menjanja samoga sebe u igri istine, a ne kao pojednostavljeno prisvajanje drugoga u cilju komunikacije – predstavlja živo telo filozofije" (Fuko, 1988: 12). Međutim, Fuko nikada nije formulisao obuhvatnu teoriju znanja, čak je i negirao da je ikada težio tome: „Nikada nisam imao nameru da načinim opštu istoriju humanističkih nauka ili kritiku mogućnosti nauke uopšte. Podnaslov knjige *Reči i stvari* [*Les mots et les choses / une archéologie des sciences humaines*], Paris: Éditions Gallimard, 1966] nije 'arheologija', već 'jedna arheologija humanističkih nauka'" (Foucault, 1986b: 65).<sup>28</sup> Poput same *Arheologije znanja*, ona je trebalo da opiše jedan „poseban tip znanja" – tip diskurzivnog znanja – radikalno drugačiji od tradicionalne epistemološke postavke ove kategorije.

U kompetencije epistemologije nedvosmisleno spadaju i druge dve teme kojima se Fuko bavio tokom čitavog života: moć i subjekt. Dok je subjekt, poput znanja, još jedna 'klasična' epistemološka tema koju Fuko misli na potpuno poseban način, dovođenje moći i znanja u međusobno produktivni odnos – nasuprot uobičajeno shvaćenoj relaciji nadređeno/podređeno – tumačeno je kao jedna od najradikalnijih dimenzija Fukoovog rada:

---

<sup>28</sup> Fukoovo objašnjenje se ne može prevesti na srpski jezik sa neophodnom preciznošću: „The subtitle to *The Order of Things* is not 'the archeology', but 'an archeology of the human sciences'" (Gordon, 1986: 65). Ova značenijska nijansa nije uzeta u obzir u jedinom prevodu ove knjige na srpski jezik (Fuko, 1971).

unutrašnje veze između znanja i moći nisu samo „pitanje promene u pravcu naših istorijskih, antropoloških i socioloških istraživanja, nego i stavljanja objektivne prirode tih istraživanja pod znak pitanja” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 114–115). Čak je i u tradicionalnoj anglo-saksonskoj (analitičkoj) filozofskoj tradiciji – u kojoj se Fukoovo mesto u epistemologiji smatra upitnim, kako je rečeno – prihvaćeno mišljenje da je Fukoov primarni uticaj na epistemologiju, „ako ga uopšte ima, najverovatnije [...] u uvođenju moći kao istaknutog činioca u svim konceptualizacijama znanja i istine” (Alcoff, 2010b: 382).

Navedene tematizacije Fukoovog rada ni u kom smislu ne znače i posve dispartatne oblasti proučavanja, već su međusobno zavisne: Fuko ih je tokom svoga rada manje ili više svesno postavljao u fokus i na različite načine govorio o mestu ovih tema u svom radu. Tako je prva u fokus dospela Fukoova zainteresovanost za diskurzivno znanje: u studiji *Arheologija znanja* iz 1969. godine njegovo primarno nastojanje – čije je „obrisi vrlo nesavršeno” (Фуко, 1998: 20) prethodno utvrdio u knjigama *Istorija ludila u doba klasicizma* (*Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1961), *Rađanje klinike: arheologija medicinskog opažanja* (*Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris: Presses universitaires de France, 1963) i *Reči i stvari* – bilo je da opiše ne nauku „u njenoj specifičnoj strukturi”, već sasvim različitu oblast znanja (cf.: Фуко, 1998: 209). U jednoj kasnijoj interpretaciji sopstvenog rada, iz 1977. godine, Fuko je rekao: „Kada sada pogledam unazad, pitam se o čemu drugom sam mogao da govorim u *Istoriji ludila u doba klasicizma* i *Rađanju klinike*, nego o moći?” (Foucault, 1986d: 115). Potom, podstaknut kritikom da koncept moći ostaje neuhvatljiv, ali važan činilac njegovih razmatranja (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: ix), Fuko je dve godine pred smrt rekao: „[...] cilj mog rada tokom proteklih dvadeset godina [...] nije bila analiza fenomena moći, niti razvoj osnova za takvu analizu. Moj cilj, nasuprot tome, bio je da stvorim istoriju različitih načina na koje u našoj kulturi ljudska bića postaju subjekti. [...] Stoga nije moć, već subjekt, opšta tema mog istraživanja” (Foucault, 1983: 208, 209).

Na osnovu svega rečenog mogu se razlikovati dve grupe pitanja. Prva grupa pitanja vezana je za prirodu tog „posve posebnog”, diskurzivnog znanja koje Fuko identifikuje i propituje, a u ovom radu ga dovodim u vezu s muzičko-analitičkim znanjem: kako se diskurzivno znanje može definisati? Koja su njegova bitna svojstva i činioci? Po čemu je ono „sasvim različito” od znanja kao centralne kategorije tradicionalne epistemologije? Kakvu ulogu u njegovom konstituisanju imaju – takođe sasvim osobeno konceptualizovana – kategorija subjekta i – potpuno originalno i radikalno u znanje uvedena – kategorija moći? Druga grupa pitanja vezana je za analizu diskurzivnog znanja: Kako se ono, kao „posve

posebno”, može analizirati? Koja su temeljna pitanja analize znanja u Fukoovoj epistemološkoj perspektivi? Koju ulogu u tom procesu imaju tradicionalna epistemološka pitanja o prirodi, opsegu i izvorima saznanja?<sup>29</sup> Koji su Fukoovi odgovori na tri temeljna pitanja tradicionalne epistemologije: „Šta je znanje?”, „Šta se može znati?” i „Kako se zna ono što se zna?”<sup>30</sup>

U potpoglavljima koja slede razmotriću Fukoove odgovore na pomenute dve grupe pitanja.<sup>31</sup> Epistemološke kategorije i celokupan pojmovni aparat, s jedne, i metode za njihovu analizu, s druge strane, oblikovali su se u Fukoovom radu u jednom osobenom međuzavisnom odnosu: tlo na kome te analize počivaju jeste ono koje su same otkrile (cf.: Фyko, 1998: 21). Drugim rečima, razmatranja znanja, moći i subjekta i defincija pojmova konstitutivnih za njihovu analizu odvijali su se uporedo sa analitičkim metodama koje je Fuko razvijao, i obrnuto: same metode su se izoštravale postepeno u pomenutom prostoru i u zavisnosti od njega. Premda je kategorijalni i analitički aparat svojih istraživanja Fuko razvijao u takvoj međusobnoj zavisnosti, u disertaciji ću ih sagledati odvojeno. Njihovo razdvajanje je rezultat naknadne operacije koju ću – uprkos teškoćama koje ona podrazumeva – u ovom poglavlju sprovesti u cilju preglednijeg postavljanja teorijske platforme na kojoj je zasnovana disertacija. Stoga činjenica da ću pri tome najpre razmotriti pomenute kategorije i Fukoov pojmovni aparat, a tek potom metode za njihovu analizu, nema hijerarhijsko, već posve operativno značenje. Kao i u Fukoovim napisima, njihova svojstva i *modus operandi*, saobraženi specifičnim uslovima njihove primene na nauku o muzici, će se raskriti u punom opsegu i smislu tek kada pristupim analizi same muzičke analize.

---

<sup>29</sup> Činjenica da sam u skup bazičnih problema epistemologije uvrstila i poslednje navedeno, upućuje na posve određeno epistemološko stanovište: da subjekt *može* nešto da spozna. Ekstremna suprotna pozicija u odnosu na ovako formulisan stav odnosila bi se na potpuno pesimistički i globalni skepticizam koji poriče da subjekt uopšte išta može znati, premda je „sumnjivo da je bilo koji filozof ozbiljno prihvatao apsolutni globalni skepticizam” (Klein, 2010: 714). Stoga bi se moglo reći i da epistemologiju pokreću dva glavna pitanja – o prirodi i opsegu saznanja – te da se treće nameće ukoliko se ne prihvati opisani skepticistički ekstrem (cf.: Greco, 2004: 1–2). Ova tri pitanja se ne mogu razmatrati u potpunoj izolaciji jedno od drugoga, već se u znatnom stepenu međusobno preklapaju. Jer, epistemolog može imati za cilj da odgovori na samo jedno od njih, ali on to ne može činiti bez izvesnih – makar i posve načelnih – pretpostavki o druga dva.

<sup>30</sup> Upotrebom pasiva u konstrukciji pitanja i izbegavanjem ličnih zamenica „ja” i „mi” imam za cilj da zaobiđem svrstavanje u individualističku, u prvom, odnosno socijalnu epistemološku orijentaciju, u drugom slučaju.

<sup>31</sup> Moj cilj pri tom neće biti da predstavim svu slojevitost postojećih kritika i interpretacija metoda koje Fuko razvija, već ću – uz stalnu brigu o tome da im pristupim iz muzičke perspektive – mapirati bitne elemente tih metoda uzimajući u obzir celokupni korpus tumačenja i objašnjenja koja Fuko pruža u svojim radovima. U tom procesu imaću u vidu da je Fuko tokom svoga rada menjao i korigovao određene postavke i tumačenja te ću stepen razrade njihovih pojedinih faza prilagoditi stepenu konačnosti njihovog statusa u samim Fukoovim spisima i stepenu njihove upotrebljivosti za temu disertacije.



## **Funkcije diskurzivnog znanja: iskazi i vidljivosti i njihov međusobni odnos**

„Sedimentni slojevi” ili istorijske formacije sačinjeni su od „stvari i reči, od gledanja i govorenja, od vidljivog i izrecivog, od obala vidljivosti i uvala čitljivosti” (Delez, 1989: 53). Sledstveno tome, diskurzivno znanje definiše se uvek posebnim i za svaki odabrani sloj specifičnim, kombinacijama i međudnosima iskazivog i vidljivog: ono je „jedan praktični raspored, jedan ’uređaj’ iskaza i vidljivosti” (Delez, 1989: 56), odnosno jedna prostorno i vremenski determinisana konstelacija „načina na koje se govori i gleda” (Fuko, 1986e: 112).<sup>32</sup> Posledično, iskazivo i vidljivo nisu indirektni objekti nekog znanja koje bi se potom pojavilo, već oni direktno obrazuju znanje (cf.: Delez, 1989: 56).

Iskazi i vidljivosti nisu materijalne prirode, već predstavljaju funkcije koje prolaze „pored raznih jedinica, upisujući dijagonalu koja je bliža muzici nego nekom sistemu značenja” (Delez, 1989: 57). Zbog te nematerijalnosti, sam Fuko navodi da je iskaz – a isto bismo mogli reći i za vidljivost – „svakako čudnovat događaj” koji „kao da izmiče svakoj mogućnosti opisa” (Фuko, 1998: 33, 92). Sledstveno tome, iskaz – uprkos tome što ne postoji bez gesta pisanja ili artikulacije govora – nije ekvivalentan ni rečenici, ni logičkom stavu, ni jedinici poput nekakvog materijalnog predmeta koji ima svoje granice i svoju samostalnost (Фuko, 1998: 89–92, 94–95), kao što ni vidljivost nije isto što i određeni predmet, stvar ili čulna osobina. Fuko je u *Arheologiji znanja* insistirao na tome da iskaz nije ekvivalentan ni govornom činu, ali je deceniju kasnije načinio svojevrstu autokorekciju. U prepisci sa Džonom Serlom (John Searle), koji je kritikovao Fukoovo odbijanje da između iskaza i govornog čina stavi znak jednakosti, Fuko je napisao: „U vezi sa analizom govornih činova, u potpunosti sam saglasan sa Vašim zapažanjima. Pogrešio sam kada sam rekao da iskazi nisu govorni činovi, ali kada sam to uradio želeo sam da naglasim činjenicu da ih gledam iz drugačijeg ugla u odnosu na Vaš” (nav. prema: Dreyfus i Rabinow, 1983: 46). Taj drugačiji

---

<sup>32</sup> U Fukoovom rečniku krajem šezdesetih godina, načini na koje se „govori i gleda” bili su poistovećeni sa diskurzivnim i nediskurzivnim praksama, a okviri u kojima je govorenje i gledanje uopšte moguće – sa diskurzivnim i nediskurzivnim sredinama. U tom periodu – kada je iskazno (diskurzivno) polje bilo u centru Fukoove pažnje a vidljivo (neiskazno) polje samo označeno negativno kao nediskurzivno – ta distinkcija je bila delotvorna. Međutim, od početka osme decenije – kada se Fuko više fokusirao na neiskazno polje – ona je postala zbunjujuća, čak i paradoksalna. Jer, iz nje sledilo da je vidljivost, kao nediskurzivna funkcija, konstitutivna za diskurzivno znanje. U pitanju je, ipak, samo jedna jezička komplikacija koju ni sam Fuko nije imao nameru da razreši: „Mislim da nije veoma važno biti u stanju napraviti tu distinkciju, jer moj problem nije jezičke prirode” (Foucault, 1986f: 198). Temelj celog koncepta diskurzivnog znanja time nije ugrožen, jer je Fuko pokazao da ne postoji ništa vidljivo (po njegovom – nediskurzivno) što nije produkt diskurzivnog znanja. Stoga, kada u nastavku disertacije budem citirala Fukoa i tumače njegovog rada, termini diskurzivno i nediskurzivno uvek će se, zapravo, odnositi na iskazivo i vidljivo, koji zajedno postoje kao funkcije diskurzivnog znanja.

ugao odnosio se na one govorne činove koji „polažu pravo na istinu u određenom kontekstu u kojem istina i falsifikat imaju ozbiljne društvene posledice” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 48), to jest na one govorne činove koji polažu pravo na to da budu identifikovani kao znanje (*savoir*) i da kao takvi stupe u društvenu cirkulaciju.<sup>33</sup>

Budući da iskaz i vidljivost sami po sebi nisu materijalne prirode, ne mogu se utvrditi strukturni kriterijumi njihovog jedinstva. Iskaz, kao i vidljivost, „preseca područje mogućih struktura i jedinica, i [...] omogućava da se one, sa konkretnim sadržajima, pojave u vremenu i prostoru” (Фуко, 1998: 95). Stoga „treba rascepiti, otvoriti reči, rečenice ili sudove da bi se iz njih izvukli iskazi” (Delez, 1989: 57), jer iskaz ’snabdeva’ pomenute tradicionalne jezičke jedinice – u svakom izdvojenom sloju drugačijim – područjima objekata, pozicijama subjekta, poljima stabilizacije i upotrebe. Premda Fuko to nije eksplicitno rekao, isto bi se moglo zaključiti i za vidljivosti: treba rascepiti stvari i predmete da bi se iz njih izvukle vidljivosti: „vidljivosti se ne mogu mešati sa vizuelnim ili uopšte čulnim elementima, sa osobinama, stvarima, predmetima i kombinacijama predmeta. [...] Vidljivosti nisu oblici predmeta, nisu ni oblici koji bi se otkrivali kada stvari dođu u dodir sa svetlošću, već su oblici osvetljenja, njih stvara sama svetlost i na osnovu njih stvari i predmeti opstaju jedino kao munje, kao odbljesci ili kao svetlucanje” (Delez, 1989: 57).

Iskazi i vidljivosti poseduju četiri zajednička svojstva (grafikon br. 1). Prvo, oni „prema ’nečemu drugom’” moraju imati „specifičan odnos”. (Фуко, 1998: 97). Korelat iskaza i vidljivosti nije ni označitelj, ni referent, ni smisao, ni individua ili pojedinačni objekat, ni stanje stvari ili događaj, već skup područja gde takvi objekti mogu da se pojave ili gde takvi objekti mogu biti naznačeni. Oblast njihove referencije sastoji se „od zakona mogućnosti, pravila postojanja, objekata koji su tu imenovani, označeni ili opisani, odnosa koji su afirmisani ili negirani” (Фуко, 1998: 99). Referencijal iskaza – posledično i referencijal vidljivosti – obrazuje mesto, uslov, polje pojavljivanja, instancu diferenciranja individua ili objekata, stanja stvari i odnosa koji su uvedeni u igru samim iskazom” (Фуко, 1998: 99–100). Na taj referencijal Fuko misli kada kaže da polje iskaza – posledično i polje vidljivosti – „treba povezati i sa nečim drugim nego što je ono” (Фуко, 1998: 132). Upravo zbog ovakve prirode svojih referencijala, iskazi i vidljivosti ne mogu se svesti jedan na drugi. Konjunkcija između njih je nemoguća: korelativno polje iskaza nije ni neko stanje stvari niti neki vidljivi

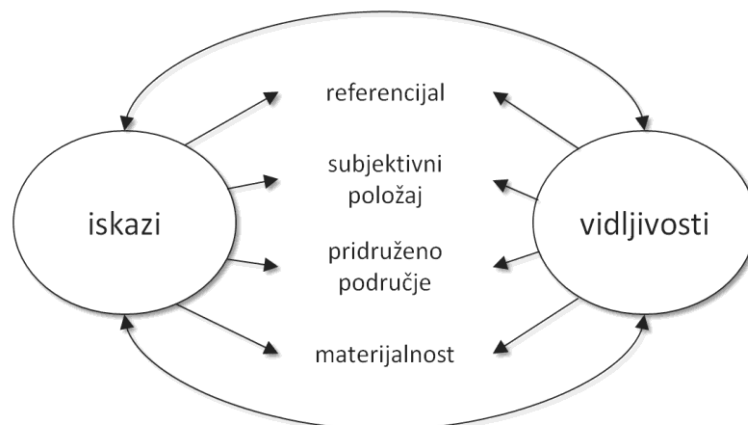
---

<sup>33</sup> Da bi takve govorne činove razlikovali od (svakodnevnih) govornih činova u Serlovom (John Searle) i Ostinovom (John Austin) smislu, Drajfus (Richard Dreyfus) i Rebinou (Paul Rabinow) im dodaju pridev „ozbiljni” (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: 48).

predmet, isto kao što ni vidljivosti nisu neki „nemi smisao, potencijalno označeno koje se aktualizuje u jeziku” (Delez, 1989: 69).

Drugo, iskazi i vidljivosti podrazumevaju subjekt. Međutim, subjekt iskaza i vidljivosti ni supstancijalno (u psihološkom smislu) ni funkcionalno (u gramatičkom smislu) nije istovetan autoru formulacije ili gledaocu. Subjekt iskaza i vidljivosti treba razumeti kao potencijalnost, kao „jedno određeno i prazno mesto koje može biti efektivno popunjeno različitim individuama” (Фyкo, 1998: 103). Iskaz – nevezano za to da li je otelotvoren u rečenici ili u logičkom stavu – nema autora u smislu da se može reći da je na nekom mestu u nekom trenutku postojala neka individualnost koja je ostavila takav trag. Iskaz ima 'samo' mogući subjektivni položaj iz kojeg se može izgovoriti ili napisati nešto što bi moglo dobiti iskaznu funkciju. Isto tako, „subjekt koji vidi je i sam jedno mesto u okviru vidljivosti, jedna funkcija izvedena iz vidljivosti” (Delez, 1989: 62).

Grafikon br. 1



Treće, iskazi i vidljivosti ne postoje bez jednog pridruženog područja. Iskaz, naime, „uvek ima rubove nastanjene drugim iskazima” (Фyкo, 1998: 106), ali ti rubovi nisu stvarni ili verbalni kontekst: „oni se od konteksta razlikuju upravo u meri u kojoj ga čine mogućim” (Фyкo, 1998: 106). Oni nisu podudarni ni raznim tekstovima koje subjekt može imati na umu kada govori: „oni su širi od tog psihološkog okoliša”, jer ga u izvesnoj meri određuju (Фyкo, 1998: 106). Iskaz se „uvek uključuje u neku iskaznu igru [...]. Ako se može govoriti o jednom iskazu, onda se to može u meri u kojoj jedna rečenica (ili stav) figurira u određenoj tački, sa određenim položajem, u iskaznoj igri koja je prevazilazi” (Фyкo, 1998: 108). Drugim rečima,

identitet iskaza konstituiše se u okviru određenog „polja stabilizacije” (Фуко, 1998: 112), koje omogućuje da se iskaz uopšte pojavi. Jednom identifikovan iskaz je ipak relativan i promenljiv i zavisi od „polja upotrebe” (Фуко, 1998: 113), tj. načina na koje se sa njim postupa. Na primer, iskaz o organskom jedinstvu muzičkog dela – stabilizovan tokom 19. veka – nije isti pre i posle nove ili kritičke muzikologije. On je podložan promeni u zavisnosti od „polja upotrebe” u kojem je situiran. Analogno tome, ni o vidljivostima nije moguće govoriti izolovano, jer one postoje samo u okviru anlognih – sebi nadređenih – polja stabilizacije i upotrebe.

Četvrto, iako nisu materijalne prirode, iskazi i vidljivosti su uvek dati posredstvom izvesne vrste materijalnosti, kako je rečeno: oni ne postoje bez gesta pisanja ili artikulacije govora, odnosno bez gesta izrade stvari ili predmeta, i uvek su realizovani „kroz materijalnu gustinu, čak i ako je ona prikriivena, čak i ako je ona osuđena da iščezne čim se pojavi” (Фуко, 1998: 109). Posebno je zanimljiv odnos materijalnosti i iskaza. Jer, „ne samo da je iskazu potrebna ova materijalnost, nego mu ona nije data kao dodatak [...]: ona ga jednim delom sačinjava” (Фуко, 1998: 109). Iako jedinstven u sloju kojem pripada, iskaz se karakteriše režimom „ponovljive materijalnosti” (cf.: Фуко, 1998: 110–111). To svojstvo proizlazi iz „ontološki hibridnog statusa” iskaza (Mišević, 1975: 168). Budući da iskaz i vidljivosti nisu materijalne prirode, oni se mogu ponoviti, ali prevashodno u nekom institucionalnom poretku, pre nego u prostorno-vremenskom smislu. Tako, na primer, različita izdanja neke muzičke partiture nisu različite vidljivosti, ali rukopis partiture i njeno štampano izdanje jesu. Zahvaljujući opisanoj ponovljivosti, iskaz – te i vidljivost – može da „cirkuliše, služi, skriva se, dozvoljava ili sprečava da se ostvari neka želja, služi ili se protivi interesima, ulazi u područje osporavanja i borbi, postaje temom prisvajanja ili suparništva” (Фуко, 1998: 114).

Odnos između iskaza i vidljivosti je složen, i Фуко ga je razrađivao postepeno. Njegovo inicijalno uverenje bilo je da su diskurzivni odnosi (odnosi koji vladaju u iskaznom polju) nadređeni nediskurzivnim (odnosima koji vladaju u polju vidljivosti) i da organizuju kako diskurzivni, tako i nediskurzivni prostor. Od početka sedamdesetih godina Фуко je dokazivao stanovište da iskazi i vidljivosti nisu ni u međusobnom odnosu vertikalnog paralelizma ni horizontalne kauzalnosti (Delez, 1989: 17) – odnosno ni u relaciji kauzalne zavisnosti ni u odnosima deskriptivne razumljivosti (Dreyfus i Rabinow, 1983: 64) – već u svojevrsnom „dijagonalnom” odnosu: vidljivosti same po sebi „nisu ni unutrašnje ni spoljašnje” u odnosu na iskaze, već predstavljaju „granicu [...], determinisani horizont” bez

kojeg diskurzivne relacije [relacije na ravni iskaza] ne bi mogle da postoje (cf.: Delez, 1989: 17).

Naime, već u svojim knjigama iz sedme decenije Fuko je stratifikovao iskazivo i vidljivo. Uprkos tome, u *Arheologiji znanja* njegov fokus bio je prevashodno na iskazivom, to jest na diskurzivnom elementu. Vidljivo je samo bilo označeno negativno, tj. kao nediskurzivno. Fukoova teza tada je bila da iskazi imaju prioritet u odnosu na vidljivosti, da između iskazivog i vidljivog vladaju takvi međuzavisni odnosi da režim iskaza rukovodi ne samo samim iskaznim poljem (diskurzivnim praksama), već i onim što je drugo u odnosu na njega (nediskurzivnim praksama), ali da se to drugo – budući da funkcioniše pod sasvim drugim režimom – ne može svesti na iskazivo. To znači da diskurs nekako zavisi od nečeg drugog nego što je on sam, da 'koristi' različite društvene, tehničke, institucionalne i ekonomske faktore tako što ih uzima i daje im jedinstvo, ali da on sam istovremeno i diktira uslove te zavisnosti (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: 64). Iz toga je sledilo da iskazne (diskurzivne) prakse mogu pretrpeti „izvestan broj unutrašnjih mutacija”, ali i obrnuto: one „modifikuju oblasti koje dovode u odnos” (Фyкo, 1998: 82), pri čemu način na koji to čine ostaje netaknut tim procesima mutacije. Fuko je time, zapravo, tvrdio da je diskurs autonoman, ali da ta autonomija diskursu ipak ne daje „status čistog idealiteta i potpune istorijske nezavisnosti” (Фyкo, 1998: 178).

Od početka osme decenije Fukoova perspektiva o odnosu iskaza i vidljivosti se menja. U njihovu međusobnu igru on uvodi jedan potpuno nov element: moć. Od tog trenutka postaje jasno da iskazivo i vidljivo, premda jedno drugome spoljašnji, koegzistiraju u izvesnoj vrsti eksteriornosti kojom, osim znanja, rukovode i odnosi sila i čiji uslov (i posledica) nije samo jedno znanje, već jedno moć/znanje. Iskazi i vidljivosti, kao i sami prostori u kojima se oni javljaju i iz kojih se 'izvlače', tada ulaze u jednu igru koja samu tu binarnost redefiniše. Pre konkretizacije tih odnosa, moramo objasniti provokativni pojam moć/znanje i s tim u vidu opisati ulogu subjekta diskurzivnog znanja.

## **Moć/znanje**

Pitanja o međuodnosu znanja i moći nisu bila nova, ali je Fuko o njima mislio na nov način, koji proističe iz radikalno novog pristupa samoj kategoriji moći.<sup>34</sup> Sagledajmo najpre koji je Fukoov odgovor na pitanje šta je moć u opštem smislu. Fuko je, naime, smatrao da

---

<sup>34</sup> Kategoriju moći ću razmotriti samo u stepenu koji je neophodan za razumevanje kategorije moć/znanje.

treba ukloniti „pravno-diskurzivnu” predstavu moći (Foucault, 1994: 58). On je odbacio postavku moći kao oblika svojine, nečega što jedna institucija ili politička struktura ili klasa ili gospodar poseduju i sprovode na nekom potčinjenom elementu: moć nije ni skup institucija i aparata koji garantuju potčinjenost građana određenoj državi, ni način potčinjavanja koji bi, za razliku od nasilja, imao oblik pravila, ni opšti sistem vladavine koju neki element ili grupa sprovode nad drugima i čije bi delovanje, uzastopnim širenjem zahvatalo celo društveno telo. „Ideja da negde postoji smeštena – da proizlazi odnekud – nešto što bi bila moć čini [...] se da je zasnovana na zabludi [...]” (Foucault, 1986f: 198). Budući da se moć ne može posedovati, ona, bio je eksplicitan Fuko, „kao takva” (Foucault, 1983: 217), „u stvarnom smislu [...] ne postoji” (Foucault, 1986f: 198).

Premda je veoma jasno rekao šta moć nije, Fuko nikada nije u potpunosti odgovorio na pitanje šta moć jeste: ova kategorija je do samog kraja njegovog života bila unekoliko neuhvatljiva, čega je i sam bio svestan (cf.. Dreyfus i Rabinow, 1983: ix). Za Fukoa „moć znači odnosi, manje ili više organizovan, hijerarhijski koordinirani klaster relacija” (Foucault, 1986f: 198). Pod tim Fuko podrazumeva „mnoštvo odnosa sila koji su imanentni području u kojem se ispoljavaju i tvore njegovu organizaciju; igru koja ih putem neprestanih borbi i sučeljavanja preobražava, jača, obrće; oslonce koje ti odnosi snaga nalaze jedni u drugima tako da stvaraju lanac ili sistem ili pak raskorake; protivrečja koja ih međusobno razdvajaju; napokon, strategije u kojima oni postaju delatni” (Foucault, 1994: 65).<sup>35</sup> Čak i kada Fuko koristi termin moć, u njegovim napisima to je uvek samo skraćunica za ono što je zapravo u njegovom fokusu, a to su odnosi moći (eng. *power relations*) (cf.: Foucault, 2000c: 291).

Odnosi moći nisu bili mnogo proučavani u istoriji: „Istorija je proučavala one koji su imali moć – anegdotalne istorije kraljeva i generala; nasuprot ovome je istorija ekonomskih procesa i infrastruktura. Opet različito od toga, imamo istoriju institucija, onoga što je smatrano za superstrukturni nivo u odnosu na ekonomiju. Ali moć u svojim strategijama, istovremeno i opštim i detaljnim, i njeni mehanizimi nikada nisu bili proučavani” (Foucault, 1986a: 51).

---

<sup>35</sup> Odnosi moći se razlikuju kako od objektivnih sposobnosti (eng. *capacity*) – koje ljudskom telu ili nekom instrumentu izvan njega pružaju mogućnost da koriste, menjaju ili uništavaju stvari, tako i od komunikacionih odnosa – kojima se prenose informacije putem jezika, sistema znakova ili bilo kog drugog simboličkog sistema. (Foucault, 1983: 217) Međutim, to nisu tri odvojena domena. Oni se prožimaju, recipročno podržavaju jedan drugog i koriste jedan drugog kao sredstvo ka cilju. Ta prožetost nije ni jednoobrazna ni nepromenljiva. (Foucault, 1983: 219). Sve to zajedno čini, ako unekoliko proširimo smisao reči, disciplinu. U nekim dominira jedan od ova tri domena, a u univerzitetu je na delu pravi splet.

Delujući u tom praznom prostoru Fuko je ponudio nekoliko predloga za razumevanje mehanizama moći. Najpre, uslov mogućnosti moći „[...] ne treba tražiti u prvobitnom postojanju neke središnje tačke, u jedinstvenom žarištu suvereniteta iz kojeg bi zračili izvedeni i srodni oblici; taj uslov je pokretno postolje odnosa snaga koje neprestano, svojom nejednakošću, dovode do stanja moći, ali uvek ograničenih i nepostojanih” (Foucault, 1994: 65). Tako, sveprisutnost moći se ne ogleda u tome što bi ona imala „povlasticu da sve sabere pod svoje nepobitno jedinstvo”, već u tome što se ona „događa u svakom trenutku, na svakoj tački ili pak u svakom međudnosu dveju tačaka” (Foucault, 1994: 65). Shvatanje da je moć svuda „ne znači da ona sve obuhvata, već da odasvud dolazi. [...] Moć se sprovodi polazeći od bezbroj tačaka, u igri nejednakih i pokretljivih odnosa“ (Foucault, 1994: 65). Ako se može govoriti o nekoj određenoj moći, o „onome što je u njoj trajno, repetitivno, inertno, samoreproduktivno” (Foucault, 1994: 65), to je stoga što je takva moć samo zbirna posledica koja se ocrtava na osnovi svih tih tačaka, splet koji se oslanja na svaku od njih i uzvratno nastoji da ih učvrsti. Stoga treba „nedvosmisleno biti nominalista: moć nije institucija i nije struktura, ona nije određena sposobnost kojom su neki obdareni; ona je ime koje se pridaje nekoj složenoj strategijskoj situaciji u datom društvu” (Foucault, 1994: 65). Moć – shvaćena u smislu odnosa moći – koekstenzivna je sa društvenim telom i sveprisutna (cf.: Foucault, 1986e: 142): „Čini mi se da moć 'već jeste tu', da čovek nikada nije 'izvan' nje, da nema 'margina' za one koji raskidaju sa sistemom” (Foucault, 1986e: 141).

Potom, odnosi moći ne postoje bez otpora: „tamo gde postoji moć, postoji i otpor”, ali taj otpor, ipak, „ili, bolje rečeno, samim tim, nikada nije u spoljašnjem položaju naspram odnosa moći” (Foucault, 1994: 67). Strogo relacioni karakter odnosa moći ovde se ispoljava u tome da odnosi moći mogu postojati „samo u funkciji mnoštva tačaka otpora: u odnosima moći one igraju ulogu protivnika, mete, oslonca, proboja u neki zahvat. Te tačke otpora prisutne su svuda u mreži moći. U odnosu na moć ne postoji dakle *jedno* mesto velikog Odbijanja [...] već *razni* otpori različitih vrsta [...]. Oni, po definiciji, mogu postojati samo u strategijskom polju odnosa moći” (Foucault, 1994: 67). Otpori su „stvarniji i efikasniji stoga što se stvaraju opravo na mestu gde se odigravaju odnosi moći; otpor moći ne mora da dođe s nekog drugog mesta da bi bio stvaran [...]. On postoji upravo zato što se nalazi na istom mestu kao i moć” (Foucault, 1986e: 142).

Međutim, moć nije puki odnos između suprotnih strana, individua ili grupa. Moć je „način na koji određene radnje [eng. *actions*] modifikuju druge. [...] Moć postoji samo onda kada se stavi u pogon. [...]” (Foucault, 1983: 219). Odnos moći jeste „vid akcije koja ne

deluje direktno i odmah na druge. Umesto toga, ona deluje na druge akcije; akcija na akciju, na postojeće akcije ili na one koje se mogu pojaviti u sadašnjosti ili u budućnosti” (Foucault, 1983: 220). Premda nasilje i pristanak mogu biti bilo instrumenti bilo rezultati odnosa moći, oni „ne konstituišu princip ili osnovnu prirodu moći” (Foucault, 1983: 220). Jer, „odnos moći se može artikulirati samo na bazi dva elementa, pri čemu su oba neophodna ako se uistinu radi o odnosu moći: da 'drugi' (onaj na kome se moć vrši) treba u potpunosti prepoznati i očuvati do kraja kao nešto što deluje; i da, suočeno sa odnosom moći, može biti otvoreno čitavo polje odgovora, reakcija, rezultata i mogućih pronalazaka” (Foucault, 1983: 220). Vršenje moći, tako, jeste „sveukupna struktura akcija koje imaju efekta na moguće akcije; ono podstiče, indukuje, zavodi, olakšava ili otežava; u ekstremima ono ograničava ili potpuno zabranjuje; ono je, u svakom slučaju, uvek vid delovanja na drugi dejstvujući subjekt ili druge dejstvujuće subjekte na osnovu samog njihovog delovanja ili njihove sposobnosti za akciju. Skup akcija na druge akcije” (Foucault, 1983: 220). Kao takva, moć se uvek događa nad slobodnim subjektima,<sup>36</sup> ali sami odnosi moći su, prema Fukou, intencionalni i nesubjektivni. Oni ne proizlaze iz izbora ili odluke nekog pojedinačnog subjekta.<sup>37</sup> Fuko je bio svestan činjenice da je koncepcija o nesubjektivnoj motivisanosti odnosa moći bila veoma slaba tačka celokupnog sistema. Kada je 1977. godine upitan „kako može biti odnosa moći bez subjekata?”, Fuko je priznao da nije „preterano siguran gde je odgovor” (Foucault, 1986f: 207). Ipak, u godini svoje smrti on je popustio: „[...] hajde da se ne zavaravamo: ako govorimo o [...] moći, to je samo utoliko ukoliko pretpostavimo da određene osobe sprovode moć nad drugima”, pri čemu moć označava odnos između partnera (Foucault, 1983: 217).

Najzad, odnosi moći nisu spoljašnji u odnosu na druge tipove odnosa (ekonomski procesi, spoznajni odnosi i dr.), već su im imanentni; oni predstavljaju kako neposredne posledice podela, nejednakosti i neravnoteža koje tu nastaju, tako i unutrašnje uslove tih diferencijacija; odnosi moći nemaju položaj nadgradnje s jednostavnom ulogom zabrane ili obnovljene dozvole; tamo gde deluju oni imaju direktno produktivnu ulogu. Moć, stoga, nije ekvivalentna nasilju i represiji, jer su oni usmereni ka telima ili objektima. Moć – kao odnos

---

<sup>36</sup> Sloboda i moć, prema Fukou, nisu međusobno isključive ili u konfliktu, već je posredi kompleksna međuigra u kojoj sloboda ima ulogu preduslova za odigravanje moći, jer je moć neodvojiva od polja mogućnosti za reakciju i odgovor (cf.: Foucault, 1983: 221).

<sup>37</sup> Ovde je Fukou već veoma teško da izbegne temu subjekta. To pitanje ga okupira (cf.: Foucault, 1986f: 207–208), ali on ostaje pri stanovištu da, ako se moć analizira kao odnos, postoje bolje šanse da se to pitanje razreši. Govoreći o odnosima moći u klasnom sistemu, Fuko ističe: „Ne postoje odmah dati subjekti borbe, proleterijat i buržoazija. Ko se bori protiv koga? Svi se borimo protiv svih. I uvek postoji nešto u nama što se bori protiv nečeg drugog” (Foucault, 1986f: 208). Drugim rečima, na delu je princip „svako protiv svakoga” i „sve protiv svega”.



sila – uvek za svoj objekt ili predmet ima druge sile: „Ono što čini da se moć tako dobro drži, što je čini prihvatljivom, nije jednostavna činjenica da ona ne stoji nad nama samo kao sila koja kaže ne, već da ona ide preko i proizvodi stvari, ona indukuje zadovoljstvo, oblikuje znanje, proizvodi diskurs. Ona mora da bude sagledana kao produktivna mreža koja ide kroz celokupno društveno telo, mnogo više nego kao negativna pojava čija je funkcija represija” (Foucault, 1986d: 119).

Ako moć, opisana na način na koji ju je razumevao Fuko, nije bila predmet proučavanja, onda ono „što je proučavano još manje jeste odnos između moći i znanja, artikulacija jednog na drugome. U tradiciji humanizma je pretpostavka da kada neko dobije moć, on prestaje da zna. Moć čini ljude ludim, a oni koji upravljaju su slepi; jedino oni koji zadržavaju distancu u odnosu na moć [...] mogu otkriti istinu” (Foucault, 1986a: 51). Fuko je, nasuprot tome, smatrao da postoji konstantna artikulacija moći na znanju i znanja na moći; da se moć i znanje, iako po prirodi heterogeni, međusobno pretpostavljaju i preuzimaju (cf.: Delez, 1989: 78): „Ne bi trebalo da se zadovoljimo time da kažemo da moć ima potrebu za takvim i takvim otkrićem, takvom i takvom formom znanja, već treba da dodamo da vršenje moći samo po sebi stvara i nove objekte znanja i uzrokuje ih i akumulira nove korpuse informacija [...]. Vršenje moći neprekidno stvara znanje i, obrnuto, znanje neprekidno indukuje efekte moći. Univerzitetska hijerarhija je samo najvidljivija, najsklerotičnija i najmanje opasna forma ovog fenomena. Treba biti uistinu naivan i pomisliti da učinci moći povezani sa znanjem imaju svoju kulminaciju u univerzitetskim hijerarhijama. Rašireni, ukopani i opasni, oni operišu na drugim mestima pre nego u ličnosti starog profesora. Moderni humanizam, stoga, greši kada povlači ovu liniju između znanja i moći. Znanje i moć su integrisani jedno s drugim, i nema svrhe sanjati o vremenu u kome će znanje prestati da zavisi od moći; ovo je samo način da se revitalizuje humanizam u utopističkom prerusavanju. Nije moguće da se moć vrši bez znanja, i nemoguće je da znanje ne izaziva moć” (Foucault, 1986a: 51–52).

Moć i znanje su, drugim rečima, jedno drugom unutrašnji i jedno drugo produkuju: „ako znanje služi da obujmi vidljivo i iskazivo, moć je njegova pretpostavka, ali i obrnuto: moć podrazumeva znanje kao razmeđe, diferencijaciju bez koje ne bi prešlo u delo” (Delez, 1989: 44). Fuko stoga kaže da treba „odbaciti shvatanje po kome znanje može postojati samo tamo gde nema odnosa moći, i razvijati se samo nezavisno od naredbi, zahteva i interesa moći. Možda treba odbaciti i verovanje da je odustajanje od moći jedan od preduslova znanja. Radije valja priznati [...] da se moć i znanje neposredno uzajamno uslovljavaju; da ne postoji

odnos moći bez korelativnog polja znanja, niti znanje koje ne pretpostavlja i istovremeno ne stvara odnose moći” (Фуко, 1997: 29).<sup>38</sup>

Ako iskazi i vidljivosti nemaju svoj psihološki subjekt (svog autora), a ni odnose moći ne pokreću subjekti (premda u njima učestvuju „određene osobe”), ima li uopšte mesta za subjekt u polju diskurzivnog znanja?

### **Umesto subjekta diskurzivnog znanja: diskurzivna praksa**

Relacija znanje-subjekt – u smislu svesnog subjekta koji zna – još od doba utemeljujućih spisa filozofa kontinentalnog racionalizma i britanskog empirizma predstavlja dominantnu temu tradicionalne epistemologije.<sup>39</sup> Međutim, Фуко je i toj temi pristupio na *drugačiji* način. Jer, ako je istorija sistema misli ono što, prema Fukou, nedostaje filozofiji, onda se „iznošenjem specifičnosti znanja [*savoir*] [...] definiše ne samo nivo analize koji do sada nije bio uočen, već je čovek primoran da preispita znanje [*connaissance*], njegove uslove i status spoznajućeg subjekta” (Foucault, 2000a: 9–10).

Razmatrajući status subjekta Фуко daje možda i jedan od najprovokativnijih odgovora na pitanje „Kako se zna ono što se zna?”. Naime, u tradicionalnoj epistemologiji „drama tvorbe znanja” (Mikulić, 2004: 564) odvija se na strani spoznavaoca kao autonomnog i svesnog subjekta 'koji zna'. Фуко se suprotstavlja takvoj epistemološkoj paradigmi i čini otklon kako od anonimnog, univerzalnog, transcendentnog subjekta znanja kao garanta istine, tako i od sintetičke ili objedinjujuće funkcije subjekta u procesu spoznaje. Za njega je takav subjekt – kao, uostalom, i za čitavu generaciju francuskih filozofa poznih šezdesetih godina – iluzija (više o tome u: Ferry i Renaut, 1990: xvii–xxix).<sup>40</sup> Međutim, taj otklon nije značio i potpunu negaciju subjekta, koja se često pogrešno pripisuje Fukou. Jer, kao što smo napomenuli, kako je Фуко sve više razvijao svoja istraživanja, tako je sve više prostora posvećivao načinima na koje u jednoj kulturi – pri čemu je mislio na zapadnoevropsku

---

<sup>38</sup> U ovom, kao i u svim drugim citiranim odlomcima iz iste knjige, termin „vlast” sam zamenila terminom „moć”.

<sup>39</sup> Platon (Πλάτων) se smatra začetnikom temeljnih pitanja epistemologije (cf.: Hamlyn, 1967: 6). O utemeljujućoj ulozi filozofa 17. veka govorimo u smislu početka nove tradicije u epistemologiji obeležene traganjem za naučnom metodom utvrđivanja istine. Ova „dva početka” epistemologije – od Platona, s jedne, ili od Dekarta (René Descartes) ili Loka (John Locke), s druge strane – nemaju puko istorijsko, već imaju sistemsko značenje, jer podrazumevaju teorijsku upitanost o samoj *mogućnosti* spoznaje: o prirodi i pouzdanosti izvora spoznaje i o skepticizmu kao uslovu pojave samog pitanja o znanju (Mikulić, 2004: 571).

<sup>40</sup> Odmak od antropologizma bio je deo jedne šire platforme toga doba zastupljene, na primer, u psihoanalizi, lingvistici, etnologiji, Hajdeggerovoj (Martin Heidegger) egzistencijalnoj fenomenologiji.

kulturu – „ljudska bića postaju subjekti” (Foucault, 1983: 208).<sup>41</sup> Drugim rečima, Fuko nije razmišljao o subjektu kao neprikosnovenom centru i izvoru spoznaje, već u pravcu „genealogije modernog subjekta kao istorijske i kulturalne realnosti – što znači nečega što se u nekom trenutku može promeniti” (Foucault, 2000c: 177). Istorijska kontekstualizacija bila je za Fukoa više od „jednostavne relativizacije fenomenološkog subjekta”: ukidanje konstitutivnog subjekta za njega je značilo „doći do analize koja može da opiše konstituisanje subjekta u istorijskom okviru” (Foucault, 1986d: 117). Temeljna postavka bila je da nije subjekt (individualni ili kolektivni) taj koji pokreće istoriju: on se pojavljuje kao takav u određenoj istorijskoj formaciji. Subjekt nije datost, već njegovim konstituisanjem na postupan, progresivni, stvaran i materijalan način rukovodi višestrukost „organizama, sila, energija, materijala, želja, misli itd.” (cf.: Foucault, 1986c: 97).

Ako je u polju diskurzivnog znanja subjekt „nužno situiran i zavisian” te se stoga nikada ne može pojaviti „u liku nosioca (bilo kao transcendentalna delatnost, bilo kao empirijska svest)” (Фукo, 1998: 196), postavlja se pitanje: ko je nosilac i izvor diskurzivnog znanja? Fukoov odgovor je radikaln, isto koliko i njegova koncepcija moći/znanja: znanje produkuje diskurzivna praksa. Diskurzivna praksa je nosilac znanja, njegov objedinjujući faktor i garant istine.

Posledično, iako se neki subjekt pojavljuje kao onaj koji govori ili piše, on uvek operiše u granicama jedne diskurzivne prakse. Subjekt je, može se i tako reći, i sam produkt jedne diskurzivne prakse, i to u dva smisla (cf. Hall, 1997). Prvo, „sam diskurs proizvodi ’subjekte’ – figure koje personifikuju određene vrste znanja koje produkuje diskurs. [...] Ove figure su specifične za specifične diskurzivne režime i istorijske periode” (Hall, 1997: 40). Takvi subjekti su ’samo’ diskurzivno određene potencijalnosti rasute na različite statuse, mesta i položaje s kojih u istorijski specifikovanom prostoru i vremenu može dolaziti određni tip diskursa, tj. znanja. Drugo, „diskurs proizvodi i mesto za subjekt (tj. za čitaoca i gledaoca, koji je potčinjen diskursu) s kojeg njegovo posebno znanje i značenje imaju najviše smisla” (Hall, 1997: 40). To su specifične subjektivne pozicije – pozicije „u istini” jednog diskursa, kako je Fuko citirao Žorža Kangilema (Georges Canguilhem) u svom inauguralnom predavanju za Kolež de Frans (Fuko, 2007: 26) – koje sam taj diskurs čine razumljivim. Ni u jednom ni u drugom slučaju subjekt nikada ne može biti izvan relacije moć/znanje, već se on konstituiše u takvom odnosu. Posledično, Fukoovi subjekti se „pojavljuju u polju borbe i tamo i samo tamo igraju svoje uloge. Svet nije igra koja jednostavno maskira istinskiju realnost

---

<sup>41</sup> U svojim poznim radovima on je, čak, subjektu ostavio i mogućnost izvesne autorefleksije.

koja postoji iza kulisa. On je takav kakvim se pojavljuje” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 109). Sledstveno tome, veze moć-znanje ne treba analizirati „polazeći od subjekta saznanja koji je slobodan ili ne u odnosu na sistem moći; naprotiv, subjekta koji saznaje, predmete njegovog saznanja i načine spoznaje treba razmatrati kao posledice tih suštinskih uzajamnih uslovljenosti moći i znanja i njihovih istorijskih preobražaja. Ukratko, aktivnost subjekta saznanja ne proizvodi znanje koje bi bilo korisno ili protivno moći, nego moć-znanje, to jest procesi i borbe koji ih prožimaju, i od kojih su sastavljeni, određuju moguće oblike i oblasti saznanja” (Фуко, 1997: 29–30).

Iz opisane postavke subjekta diskurzivnog znanja, može se izvesti i fukoovski odgovor na još jedno centralno epistemološko pitanje: „Šta se može znati?”. Saglasno kontinentalnoj epistemološkoj tradiciji, Fuko odbacuje kartezijanski metodološki skepticizam kao sredstvo za ispitivanje mogućnosti i opsega znanja (cf.: Alcoff, 2010a: 291). Mogućnost da se nešto zna za Fukoa nije pod znakom pitanja, jer diskurzivno znanje jeste:

1) ono o čemu se može govoriti u okviru jedne diskurzivne prakse, koja time biva specifikovana; drugim rečima, „nema znanja bez jedne definisane diskurzivne prakse; a svaka diskurzivna praksa se može definisati znanjem koje ona obrazuje” (Фуко, 1998: 196).

2) prostor u kome subjekt može zauzeti položaj da bi govorio o objektima kojima se bavi u svom diskursu;

3) polje koordinacija i subordinacija iskaza u kojima se pojmovi pojavljuju, definišu, primenjuju i preobražavaju;

4) određeno mogućnostima upotrebe i prisvajanja koje nudi diskurs (cf.: Фуко, 1998: 196).

Budući da je suspendovao sintetičku ulogu subjekta, Fuko je nekako morao da odgovori na dva pitanja: (1) na koji način operišu diskurzivne prakse? To jest, ako svest subjekta nije njihov regulator, šta preuzima tu ulogu? (2) Šta je garant validnosti diskurzivnog znanja?

S namerom da izbegne kako totalitet strukturalistički konstruisanog modeliranja stvarnosti, tako i hermeneutičku zagledanost u izvornost skrivenog, ali fundamentalnog značenja koje leži u osnovi stvarnosti, Fuko je najpre uveo u igru nekoliko pojmova kojima je pokušao ne samo da opiše, već i da objasni kako diskurzivne prakse proizvode znanje. Tako je on ravnopravno govorio o *pravilima* i o *zakonima* operisanja diskurzivne prakse, kao i o *sistemu obrazovanja* – definisanom kao „skup pravila neke diskurzivne prakse” (Фуко, 1998: 81) – njenih objekata, subjekata, pojmova i teorijskih izbora. Pravilo, zakon i sistem – ne

može se reći da je reč o sinonimima, ali Fuko ih je koristio na takav način. U doba *Arheologije znanja* on je želeo da uspostavi njihov status na poprilično paradoksalan i, kako se ispostavilo, neodrživ način: kao nečega što nije strano vremenu (cf.: Фуко, 1998: 81), ali što je, istovremeno, autonomno u odnosu na istorijski okvir u kojem operiše.

Uvideviši neodrživost opisane pozicije, Fuko je u svoj sistem misli uveo istorijsku dimenziju, kako je rečeno. Operisanje diskurzivnih praksi moguće je samo u određenom istorijskom – prostorno i vremenski definisanom – okviru koji uređuju odnosi moći: „igra sila u bilo kojoj određenoj istorijskoj situaciji moguća je zahvaljujući prostoru koji ih definiše. Taj prostor [...] je primaran” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 109). Sledstveno tome, ako u Fukoovoj definiciji diskurzivne prakse iz doba *Arheologije znanja* termin „pravila” zamenimo terminom „konstelacija sila” i, saglasno Fukoovim interesovanjima od početka sedamdesetih godina, iskaznom polju pridodamo i polje vidljivosti, dobićemo i operativnu definiciju diskurzivne prakse: diskurzivna praksa jeste skup anonimnih, istorijskih, u vremenu i prostoru uvek određenih konstelacija sila<sup>42</sup> koje definišu za određeno razdoblje i za neku datu društvenu, ekonomsku, geografsku oblast, uslove vršenja funkcija iskaza i vidljivosti (Фуко, 1998: 127). Drugim rečima, uz rizik od prevelike simplifikacije, diskurzivna praksa jeste korelacija iskaznog polja i polja vidljivosti u polju moći/znanja koje tu korelaciju determiniše i istovremeno je njen proizvod. Diskurzivne prakse „nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, [...] u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju” (Fuko, 1990: 10).

Garant validnosti (istinitosti) diskurzivnog znanja jeste sama diskurzivna praksa koja ga proizvodi. Naime, istina, prema Fukou, nije izvan moći: ona je „stvar od ovoga sveta [...]. Ona podstiče [...] efekte moći. Svako društvo ima svoj režim istine, svoju ’opštu politiku’ istine: odnosno, tipove diskursa koje prihvata i čini da oni funkcionišu kao istiniti; mehanizme i prilike koje čoveku omogućuju da razlikuje istinite i lažne iskaze, sredstva putem kojih se i jedno i drugo sankcioniše; tehnike i postupke kojima se daje vrednost u dostizanju istine; status onih koji su zaduženi da kažu šta se smatra istinitim” (Foucault, 1986d: 131).

Ta „politička ekonomija” istine ima sledeće važne karakteristike (cf.: Foucault, 1986d: 131–132):

- 1) ’istina’ je centrirana na forme naučnog diskursa i institucije koje ga produkuju;

---

<sup>42</sup> Na ovom mestu citiranog odlomka Fuko je, saglasno svojim uverenjima s kraja šezdesetih godina, napisao: pravila.

2) ona je predmet stalnog ekonomskog i političkog podsticaja (postoji zahtev za istinom);

3) u različitim formama ona je objekt beskrajne difuzije i potrošnje (cirkuliše kroz aparature obrazovanja i informisanja);<sup>43</sup>

4) ona se proizvodi i prenosi pod dominantnom – ako ne i ekskluzivnom – kontrolom nekoliko velikih političkih i ekonomskih aparatura (univerzitet, vojska, pisanje, mediji);

5) ona je pitanje čitave političke debate i društvene konfrontacije ('ideološke' borbe).

Posledično, intelektualac kao nosilac znanja nije i „nosilac univerzalnih vrednosti”, već on u odnosu na znanje i istinu zauzima posve određenu, trostruko definisanu poziciju: najpre u klasnom smislu, potom na ravni uslova svoga života i rada (oblast istraživanja, mesto u naučoinstraživačkoj konstelaciji, politički i ekonomski zahtevi kojima se povinuje ili kojima se suprotstavlja na univerzitetu, bolnici ili nekoj drugoj instituciji), kao i u odnosu na „politiku istine” u društvu. Drugim rečima, on se pozicionira u određenom prostoru sila. Jer, postoji „bitka 'za istinu' ili, barem, 'oko istine'”, pri čemu istina nije „skup istina koje se otkrivaju i prihvataju”, već „skup pravila prema kojima se istinito i lažno razdvajaju, a specifični učinci moći vezuju za istinu”; istina nije nešto 'u ime' čega se vodi borba, već se borba vodi oko statusa istine i ekonomske i političke uloge koju ona igra (Foucault, 1986d: 132). Stoga Fuko formuliše dva predloga na osnovu kojih bi o istini trebalo *misliti drugačije*:

1) Istina je sistem uređenih procedura za produkciju, regulaciju, distribuciju, cirkulisanje i operisanje iskaza.

2) Istina je u cirkularnom odnosu sa sistemima moći koji je produkuju i podržavaju, kao i sa učincima moći koje ona podstiče i koji je prevazilaze.

Iz svega sledi da diskurzivno znanje nije ni subjektivno ni objektivno, već da je ono „centralni činilac istorijske transformacije različitih režima moći i istine” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 117).

Fukoova teorija istine suprotstavlja se zamisli da istinitost nekog suda mora da bude potkrepljena nekim od tradicionalnih teorijskih mehanizmama (poput teorije korespondencije, verifikacionih ili pragmatičkih teorija) i približava se takozvanim netradicionalnim ili deflacionističkim teorijama istine. Prema njihovim postavkama, univerzalno svojstvo istine ne postoji te se pažnja obraća na uslove pripisivanja istinitosti određenim sudovima. Sledstveno tome, pitanje epistemičke opravdanosti za Fukoa postaje suvišno. Parovi suprotnosti putem

---

<sup>43</sup> Više o pojmu aparatura u Fukoovom sistemu videti u narednom odeljku.

kojih tradicionalna epistemologija propituje ova pitanja (internalizam/eksternalizam dokaz/pouzdanost i deontološko/nedeontološko) gube na značaju: Fukoov pristup je antirealistički. To znači da je on suprotstavljen realističkoj koncepciji istine kao „slaganja ili podudaranja s odgovarajućim isečkom stvarnosti nezavisno od uma” (BonJour, 2004: 143) i naklonjen njenoj konstruktivističkoj rekonceptualizaciji na ravni pluralnih, istorijski ograničenih i ograničavajućih, kao i kontekstualno (politički, ekonomski, institucionalno) determinisanih „režima istine” (Foucault, 1986d: 131). Posledično, registri putem kojih se strukturiranje znanja inače objašnjava u epistemologiji (tradicionalni fundamentalistički i koherentistički, te i njima suprotstavljen kontekstualistički) nemaju značaj za Fukoa. Za njega je reč o nečem sasvim drugačijem: upravo o jednoj 'dijagonali' na kojoj moć i znanje stupaju u dinamičan, međusobno produktivni odnos.

### **Diskurzivno znanje i nauke**

Iskazi i vidljivosti, kao funkcije putem kojih se diskurzivno znanje iznosi na videlo, nikada nisu skriveni, uprkos tome što nisu materijalne prirode. Međutim, oni nikada nisu ni očigledno prisutni, jer „svaka istorijska formacija vidi i omogućuje da se vidi sve što može, u funkciji svojih uslova vidljivosti, kao što kaže sve što može, u funkciji svojih uslova iskaza. Nikada nema tajni, mada ništa nije odmah vidljivo, ni neposredno čitljivo” (Delez, 1989: 64). Ali, da je „uvek sve rečeno, u svakoj epohi, to je možda najveće Fukoovo istorijsko načelo: iza zavese nema ništa da se vidi, ali je zato utoliko važnije svaki put opisati zavesu, ili postolje, jer iza ili ispod nema ničeg” (Delez, 1989: 59). Ta zavesa ili postolje jeste uslov da se iskazi i vidljivosti kao takvi pojave i da se potom izvuku iz materijalnosti koje su njihovi nosioci. Jer, iskazima i vidljivostima rukovode, za svaki sloj specifični i, kako je rečeno, međusobno različiti, režimi (ili zakonitosti) iskazivanja i osvetljenja: arhiv i dijagram.

Arhiv je, najkraće rečeno, sistem u kome se iskaz može pojaviti i potom cirkulisati. On je, pre svega, „zakon onoga što može biti rečeno” (Фyko, 1998: 140). Arhiv ne treba pomešati ni sa zbirom svih tekstova koji se čuvaju kao dokumenti neke prošlosti, ni sa nekom ustanovom koja omogućuje čuvanje diskursa. Reč je o „onome što čini da se toliko stvari, rečene od tolikih ljudi tokom tolikih milenija, nisu pojavile samo prema zakonima mišljenja ili samo prema igri slučajnih okolnosti, [...] već da su se te rečene stvari pojavile zahvaljujući celoj jednoj igri odnosa svojstvenih diskurzivnoj ravni, i [...] da ukoliko ima rečenih stvari, njihov neposredni razlog ne treba tražiti u stvarima koje su tu rečene, niti u ljudima koji su ih

rekli, nego u sistemu diskurzivnosti i njegovim iskaznim mogućnostima i nemogućnostima” (Фуко, 1998: 140). Dijagram je svojevrsno „funkcionisanje oslobođeno svake prepreke ili trenja [...] koje treba odvojiti od svake specifične namene” (Фуко, 1997: 199), jedna vrsta karte koja se može istovremeno primeniti na svako društveno polje. Dijagram je „duboko nepostojan i fluidan, [...] unutar društveni i u nastajanju”, zbog čega nije moguće izjednačiti ga sa strukturom (cf.: Delez, 1989: 40–41). On „deluje kao imanentan neobjedinjujući uzrok, koji se istovremeno može proširiti na čitavo društveno polje: ova apstraktna mašinerija je nešto nalik uzroku konkretnih rasporeda koji uspostavlja odnose” (Delez, 1989: 42).

Iskazno polje (Fuko bi pre rekao: diskurzivno konstituisan prostor) u kome je na delu jedan arhiv može prevazilaziti svaku sposobnost registrovanja, pamćenja ili čitanja, ali ono ipak predstavlja „konačni i aktuelno ograničeni skup samo onih jezičkih sekvenci koje su bile formulisane” (cf.: Фуко, 1998: 32). Ako je u tom potencijalno bezgraničnom prostoru moguće utvrditi jedan četvoroslojni sistem predmetnih, sintaktičkih, semantičkih i operativnih pravila prema kojima on deluje, onda se time individualizuje jedna diskurzivna tvorevina ili diskurzivna formacija.<sup>44</sup>

Diskurzivne tvorevine „jesu, u strogom smislu, grupe iskaza. To jest, skupovi verbalnih performansi, koje među sobom nisu povezane na nivou *rečenica* gramatičkim vezama (sintaktičkim ili semantičkim), niti na nivou *stavova* logičkim vezama (formalne koherencije ili pojmovnih povezanosti), niti na nivou *formulacija* psihološkim vezama (bilo istovetnošću oblika svesti, stalnošću mentaliteta, ili ponavljanjem jednog projekta), nego su povezani na nivou *iskaza* [...]” (Фуко, 1998: 125). Ta povezanost na nivou iskaza znači da je u jednoj diskurzivnoj tvorevini moguće opisati jedinstveni sistem obrazovanja objekata, o kojima ona govori, subjektivnih pozicija s kojih to čini, pojmova koje pri tome koristi i teorijskih izbora kojima operiše.<sup>45</sup> Tako, objekti diskursa ne leže u nekom imaginarnom prostoru čekajući da budu otkriveni, već njih sistemski konstruiše jedna diskurzivna praksa.

---

<sup>44</sup> Premda Fuko diskurzivnu tvorevinu (formaciju) opisuje kao ‘pomalo čudnu i daleku figuru’ (Фуко, 1998: 87), ovaj pojam treba razumeti na posve operativni način. Pojam formacije Fuko koristi u smislu u kojem je on razrađen u tradiciji francuskog strukturalizma, gde formacija zamenjuje tradicionalni pojam razdoblja ili epohe i podrazumeva „konvertibilan sklop pravila koji omogućuje konjunktorno funkcionisanje određenog broja inače raznorodnih predmeta ili pojava u određenom vremenskom rasponu” (Biti, 1997: 105). Pridev diskurzivni označava dominantu tog sklopa (cf.: Biti, 1997: 105). Tako pojam „diskurzivna formacija” omogućuje Fukou da izbegne termine koji su „suviše opterećeni uslovima i posledicama” (Фуко, 1998: 43), a da ipak imenuje plan svoga rada.

<sup>45</sup> Fuko je prva tri elementa obradio pojedinačno u knjigama koje su prethodile *Arheologiji znanja*. Tako je o objektima pisao u *Istoriji ludila u doba klasicizma*, o oblicima iskazivanja u *Radanju klinike*, a o mrežama pojmova u knjizi *Reči i stvari*. U vreme pisanja *Arheologije znanja* spis o analizi strategija bio je u pripremi, ali nikada nije bio završen.



„Diskurs je nešto sasvim drugo nego mesto na koje se, kao na puku podlogu, postavljaju i slažu objekti koji bi već unapred bili uspostavljeni” (Фыко, 1998: 48): postoje određeni „uslovi pojave nekog objekta diskursa, istorijski uslovi koji omogućuju da se o njemu ’nešto može reći’” (Фыко, 1998: 50). Posledično, ne može se „u bilo kom razdoblju govoriti o bilo čemu [...]. Objekat ne čeka u podzemlju nalog koji će ga oslobotiti i dopustiti mu da se ovaploti u vidljivoj i brbljivoj objektivnosti. On ne postoji pre samoga sebe [...]. On postoji pod pozitivnim uslovima jednog složenog spleta odnosa” (Фыко, 1998: 50). Diskurzivna tvorevina se, stoga, ne karakteriše „povlašćenim objektima, nego načinom na koji obrazuje svoje objekte, inače vrlo rasute” (Фыко, 1998: 49). Različiti modaliteti iskazivanja u odnosu na objekt o kome se govori ne podrazumevaju saznanji subjekt ili psihološku individualnost, već različite statuse, mesta i položaje koje subjekt može da zauzme ili da dobije kada govori. Kao što diskurs obrazuje objekte o kojima govori, on tako obrazuje i pojmove putem kojih operiše: diskurs „više nije spoljašnji izraz nego mesto nastanka pojmova” (Фыко, 1998: 67). Pojmovi koji cirkulišu u jednoj diskurzivnoj tvorevini istorijski gledano ne predstavljaju „postupno građenje jedne zgrade”, već stupaju u svojevrсну igru. Strategije diskurzivne tvorevine odnose se na istovetnost i postojanost teorijskih izbora nekog diskursa.<sup>46</sup> Ako je moguće odrediti meru u kojoj su praktikanti jedne diskurzivne tvorevine govorili o „istoj stvari”, pozicionirali se na „istu ravan” ili na „isto rastojanje”, razvijali „isto pojmovno polje” i sučeljavali se na „istom bojnopolju” (cf.: Фыко, 1998: 137), onda se time, zapravo, identifikuje *pozitivitet* jedne diskurzivne tvorevine.

Diskurzivna tvorevina i njen pozitivitet ne mogu se poistovetiti ni sa nekom naukom ili disciplinom ni sa anticipacijom neke nauke ili discipline. Elementi koji tvore jednu diskurzivnu tvorevinu (grupe objekata i iskaza, igre pojmova i nizovi teorijskih izbora) ne sačinjavaju nauku, ali nisu ni retrospektivna projekcija nauke na sopstvenu prošlost: „oni su ono počev od čega se izgrađuju koherentni (ili ne) stavovi, razvijaju manje ili više tačni opisi, obavljaju proveravanja, razrađuju teorije. Oni predstavljaju preduslov onome što će se pokazati i funkcionisati kao spoznaja ili iluzija, prihvaćena istina ili odbačena zabluda,

---

<sup>46</sup> Različiti nivoi organizacije diskurzivne tvorevine (obrazovanje objekata, iskaznih modaliteta, pojmova i strategija) ne operišu nezavisno jedan od drugoga, već se nalaze u međusobnom odnosu vertikalne zavisnosti u oba smera. Drugim rečima: teorijski izbori ne proizlaze neposredno iz nekog pogleda na svet ili interesa koji bi bili svojstveni nekom subjektu, već je sama njihova mogućnost određena tačkom razilaženja u igri pojmova. Isto tako, pojmovi se ne obrazuju na „približnoj, mutnoj i živoj osnovi ideja” (Фыко, 1998: 80), već na osnovu oblika koegzistencije među iskazima. Modaliteti iskazivanja se opisuju s obzirom na različite položaje koje subjekt zauzima u odnosu na polje objekata o kome govori. Posledično, nisu moguće sve pozicije subjekta, koegzistencije iskaza i strateški izbori, već samo oni koje dozvoljavaju prethodni nivoi. I obrnuto: određeni objekti isključuju određene modalitete iskazivanja, izvesni položaji subjekta isključuju pojedine vidove koegzistencije iskaza, a oni, posledično, strateške izbore.

konačna tekovina ili savladana prepreka. Tu se [...] radi o elementima koji moraju biti obrazovani diskurzivnom praksom da bi se eventualno uspostavio naučni diskurs, specifikovan ne samo svojim oblikom i strogošću, nego i objektima kojima se bavi, tipovima iskaza koje uvodi u igru, pojmovima koje upotrebljava i strategijama koje koristi” (Фyko, 1998: 195). Dakle, diskurzivna praksa i naučna obrada nisu podudarne: diskurzivna praksa može otvoriti prostor za naučnu obradu, ali sama ne mora zadovoljiti metode naučne verifikacije.<sup>47</sup>

Nauka se konstituiše u polju diskurzivnog znanja ako diskurzivna tvorevina i njen pozitivitet pređu *prag naučnosti* (Фyko, 1998: 200), tj. ako zadovolje određene formalne kriterijume u pogledu sticanja znanja, njegove verifikacije, klasifikacije i primene.<sup>48</sup> Posledično, diskurzivno znanje nije nešto što nauka proizvodi svojim radom, putem sopstvenih metoda verifikacije i istinitosti znanja. Ono, isto tako, nije puki „zbir naučnih znanja [*connaissances*], jer bi za ovo drugo uvek trebalo da bude moguće reći da li je istinito ili lažno, tačno ili netačno, približno ili određeno, kontradiktorno ili konzistentno; nijedna od ovih distinkcija nije podesna za opis znanja” (Foucault, 2000e: 324). Suprotno, diskurzivno znanje je ono na čemu se nauka – putem objekata o kojima govori, pozicija sa kojih to čini, pojmovima koje upotrebljava i teorijskim izborima koje pravi – konstituiše. Diskurzivno znanje nije „čisti i jednostavni, ishod, polusvesni izraz” (Foucault, 2000a: 7) naučnih praksi, već njihov uslov. Ono je neophodno za uspostavljanje jedne nauke, ali nije nužno predodređeno da je omogućí (cf.: Фyko, 1998: 196). Ako se nauka ipak konstituiše u polju diskurzivnog znanja, ona „nikada ne apsorbuje [...] formaciju u okviru koje se konstituiše [...]. Ukratko, jedna nauka se lokalizuje u jednom području znanja koje ne apsorbuje, u jednoj formaciji koja je sama po sebi predmet znanja, a ne nauke” (Delez, 1989: 25–26).

Ovo je veoma radikalna koncepcija međusobnog odnosa nauke i znanja, jer ona potkopava rasprostranjene i neupitne premise o naučnoj objektivnosti i autonomiji nauke od društvenih praksi kao uslova sopstvenog postojanja: nauka se, kako Fuko tvrdi, konstituiše u polju diskurzivnog znanja koje je njoj samoj strano, „u jednom području znanja koje ne

---

<sup>47</sup> Prema Fukou nema sumnje da se tu, u tom prostoru igre, uspostavljaju i specifikuju odnosi ideologije prema naukama, tj. uspostavljaju se koordinate postojanja nauke „kao diskurzivne prakse i njenog funkcionisanja među drugim praksama” (Фyko, 1998: 199).

<sup>48</sup> Između praga pozitiviteta i praga naučnosti može se javiti i prag epistemologizacije, koji podrazumeva da se jednoj grupi iskaza u diskurzivnoj tvorevini pokušava pribaviti „važenje normama verifikacije i koherencije, i kada u odnosu na znanje on ima dominantnu funkciju” (cf.: Фyko, 1998: 200). Prag formalizacije, kao krajnja instanca, prelazi se kada naučni diskurs sa svoje strane bude u mogućnosti „da odredi aksiome koji su mu nužni, elemente koje koristi, stavne strukture koje su za njega legitimne i preobražaje koje prihvata, kada, dakle, bude mogao sam od sebe da razvije formalnu građevinu koju on sačinjava” (cf.: Фyko, 1998: 200–201).

apsorbuje” (Delez, 1989: 26). Stoga, ono što Fuko predlaže nije linija svest – znanje – nauka, već diskurzivna praksa – znanje – nauka. Posledično, ključno pitanje jeste kako u objektima jedne nauke, subjektivnim pozicijama njenih praktikanata, pojmovnog polja koje oni koriste i teorijskih izbora na kojima se njihov diskurs zasniva pokazati uslove postojanja same te nauke? Prema Fukou, te uslove uspele su da prevaziđu samo nauke koje su prešle prag formalizacije, samo „normalne nauke” u Kunovom smislu, a među njima samo jedna – matematika – prekoračila je sva četiri praga u trenutku svog konstituisanja. Sve ostale nauke, premda mogu pretendovati na visok stepen formalizacije, taj korak zapravo ne uspevaju da načine, jer su duboko upletene u društvene prakse kao uslov sopstvenog postojanja.

Mreža koja se može konstruisati da bi se sagledali svi ti odnosi, ali istovremeno i sama konstelacija praksi u kojoj se prethodno opisani odnos uspostavlja, naziva se dispozitiv.<sup>49</sup> Uvođenje koncepta dispozitiva od početka sedamdesetih godina 20. veka bilo je, dakle, posledica promene fokusa Mišela Fukoa od „iluzije” (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: 1–103) o autonomiji diskursa ka društvenom polju njegovog konstituisanja, odnosno od pojma diskursa kao uslova sopstvenog razumevanja ka „stvarnom obrazovanju diskursa od nediskurzivnih praksi” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 194). Dispozitiv je zamenio pojam koji je Fuko do tog trenutka obilato koristio: pojam episteme. Premda je u pokušaju da razgraniči diskurzivno i nediskurzivno polje delovanja ova dva koncepta Fuko upao u ćorsokak koji smo ranije spomenuli, ta razlika je u ovom trenutku veoma značajna.<sup>50</sup> Naime, ni epistema ni dispozitiv se ne mogu poistovetiti ni sa kakvim oblikom saznanja ili racionalnosti koji bi manifestovao jedinstvo subjektivnosti, duha ili epohe, već se epistema i dispozitiv uspostavljaju onda kada se o epistemološkim likovima i naukama raspravlja u njihovom odnosu prema diskurzivnim tvorevinama i njihovim pozitivitetima, odnosno kada se one sagledavaju na diskurzivnoj ravni. Pri tome, epistema je specifično diskurzivni dispozitiv (što u Fukoovom sistemu znači konstituisan u iskaznom polju). Dispozitiv je, pak, mnogo opštijeg i heterogenijeg karaktera i obuhvata kako diskurzivne, tako i nediskurzivne elemente (cf.: Foucault; 1986g: 197), što u Fukoovom sistemu znači elemente koji su konstituisani u polju vidljivosti pod uslovima istorijski specifične pojavnosti moći/znanja, i u specifičnoj zavisnosti u odnosu na iskazno

---

<sup>49</sup> U disertaciji koristim posrbljen francuski termin *dispositif*. Ovaj termin je na srpski jezik preveden kao „mehanizam” (Fuko, 1982) ili kao „uređaj” (Delez, 1989). Moguće je prevesti ga i kao „aparatus”, što bi odgovaralo Fukoovoj „pragmatičnoj opredeljenosti da se koncepti koriste kao alatke” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 120). U literaturi na engleskom jeziku sreće se i prevod „mreža razumljivosti” (*grid of intelligibility*), kojim se ukazuje kako na metod analize, tako i na samu strukturu praksi koje se tim modelom objašnjavaju (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: 121), kao i termin *deployment*, u značenju „razvijanje”.

<sup>50</sup> Fuko je 1977. godine čak priznao da se „s pojmom dispozitiva našao u teškoći iz koje još uvek nije uspeo da izađe na pravi način” (Fuko, 1986g: 196).

polje. Za razliku od episteme koja je jednodimenzionalna, dispozitiv se realizuje putem međusobnog spleta četiri dimenzije – ili duž četiri linije (cf.: Deleuze, 1992) – o kojima je prethodno bilo reči: iskaza, vidljivosti, moći/znanja i subjektivnih identifikacija, premda nije sigurno da svi dispozitivi sadrže četvrtu navedenu dimenziju.

Fuko nikada nije pružio definiciju dispozitiva, nije precizno popisao njegove konstitutivne elemente niti je pokušao da utvrdi bilo kakav oblik hijerarhije među njima. Prema onome što jeste rekao saznaje se da dispozitiv predstavlja „potpuno heterogeni skup” koji se sastoji od „diskursa, institucija, arhitektonskih formi, regulatornih odluka, zakona, administrativnih mera, naučnih iskaza [...] – ukratko, podjednako od onog iskazanog, kao i od onoga neiskazanog” (Foucault, 1986f: 194). Videli smo u toku ovog poglavlja da se iskazano ne odnosi na sve što se u bilo kom trenutku može reći, već samo na one tvrdnje koje su moguće u okviru jedne diskurzivne prakse, koje su „u istini” (Fuko, 2007: 26). S druge strane, „neiskazano” (vidljivo ili nediskurzivno) odnosi se, prema Fukou, na heterogenost faktora koji kontrolišu (uslovljavaju, ograničavaju i institucionalizuju) diskurs putem tri skupa istorijski promenljivih i institucionalno determinisanih procedura: najpre preko onih spoljašnjih diskursu (zabrana govora, princip podele/odbacivanja, volja za istinom), potom putem unutrašnjih postupaka proređivanja diskursa (komentar, figura autora i disciplina), kao i, najzad, posredstvom postavljanja uslova primene diskursa, odnosno proređivanjem govornih subjekata (na primer u obrazovnom sistemu).

U Fukoovoj binarnoj postavci dispozitiva postoji neravnoteža i, čak, nejasnoća. Naime, dok je diskurzivna strana dispozitiva veoma raznovrsna, ne postoji mnogo toga što ostaje na drugoj, nediskurzivnoj strani, osim 'institucija', tj. „svake vrste manje ili više naučenog ponašanja”, svega što „funkcioniše u društvu kao sistem prinude i što nije iskaz” (Foucault, 1986f: 197–198). Ali i sama institucija je takođe diskurzivnog karaktera (cf.: Foucault, 1986f: 198). Ova nejasnoća mogla bi se pripisati promenljivosti i intencionalnoj nekoherentnosti načina na koje Fuko koristi pojam diskurs u svojim radovima (cf.: Biti, 1997: 61). Ipak, sam Fuko nije imao nameru da je razbistri, kako je već rečeno: „[...] nije toliko važno za moj pojam dispozitiva da čovek bude u mogućnosti da kaže da je nešto diskurzivno, a da nešto nije. [...] Mislim da nije veoma važno biti u stanju napraviti tu distinkciju, jer moj problem nije jezičke prirode” (Foucault, 1986f: 198).

U kritičkoj razradi Fukoovih ideja sprovedenoj u tradiciji istorijske diskurzivne analize (*historische Diskursanalyse*) razvijene od 1980-ih u polju društvenih istraživanja, ovaj problem je razrešen unekoliko drugačije, putem tripartitne strukture dispozitiva koja se u

veoma pojednostavljenoj formi može vizualizovati kao „trougao ili, bolje, krug koji se rotira u istoriji sa tri centralne 'tranzitne tačke ili tranzitne stanice'” (Jäger, 2001: 56). Tako se dispozitiv sastoji od: (1) diskurzivnih praksi u kojima se primarno prenosi znanje, (2) radnji kao nediskurzivnih praksi u kojima se, ipak, znanje takođe prenosi jer im ono prethodi i/ili ih neprekidno prati i (3) manifestacija/materijalizacija diskurzivnih praksi putem nediskurzivnih, gde je postojanje manifestacija (svojevrskih 'objekata') moguće jedino putem (ili u okviru) diskurzivnih i nediskurzivnih praksi (cf.: Jäger, 2001: 56–57). U ovoj koncepciji diskurzivno i nediskurzivno nisu međusobne suprotnosti, jer je znanje kako preduslov, tako i posledica i jednog i drugog. Znanje je sadržano i u diskurzivnim i u nediskurzivnim praksama i stoga uključeno u njihove materijalizacije/manifestacije. Drugim rečima, diskursi su, prema Jegeru (Siegfried Jäger), *sui generis* materijalne realnosti: oni jesu „tok znanja – i/ili sačuvano društveno znanje – kroz celokupno vreme” (Jäger, 1999: 34), ali se istovremeno mogu posmatrati i kao društveno sredstvo proizvodnje znanja. Stoga, strogo govoreći, ne postoji ništa nediskurzivno u dispozitivu, tj. ništa što nije na neki način povezano sa diskurzivnim znanjem.

Bez obzira na to da li se shvata kao dvočlana ili kao tročlana struktura, dispozitiv nije puki skup navedene dve ili tri grupe elemenata, već za obojicu autora predstavlja svojevrsnu igru koja obuhvata: (1) sistem odnosa koji se mogu uspostaviti između činilaca dispozitiva, (2) prirodu tih odnosa s obzirom na međuigru promenljivih pozicija i modifikacija konstitutivnih elemenata dispozitiva i (3) njihov strategijski efekat (funkciju). Strategijska priroda dispozitiva ukazuje na činjenicu da je dispozitiv „uvek upisan u igru moći” i „povezan sa određenim koordinatama znanja koja iz njega proizlaze, ali ga u podjednakom stepenu i uslovljavaju” (Foucault, 1986f: 196). Te „linije moći” – budući da su nevidljive i neiskazive – „deluju kao posrednici između gledanja i govorenja i obrnuto, deluju kao strele koje neprekidno prelaze između reči i stvari, neprekidno vode bitku među njima” (Deleuze, 1992: 160).

Upravo ovde Fukoova ekstremno provokativna koncepcija uzajamne produktivnosti moći i znanja dolazi u prvi plan. Međutim, Fuko nikada nije u potpunosti odgovorio na pitanje kako se taj odnos realizuje u jednom dispozitivu.<sup>51</sup> On je strategijsku funkciju dispozitiva video kao posledicu pomalo neuhvatljivog koncepta „hitne potrebe” (Foucault, 1986f: 195), pri čemu nije definisao kako se tačno i gde ta potreba javlja, šta (ili ko) dovodi do ispunjenja te potrebe i za koga. U saglasnosti sa Fukoovom namerom da zasnuje subjekt kao funkciju

---

<sup>51</sup> Više o tome u narednom potpoglavlju.

socio-istorijskog konteksta, kao efekat u jednom polju sila – dakle da mu pristupi i iz sinhronijske i iz dijahronijske perspektive – ove „određene osobe” Jeger razume u svetlu psihološke teorije delatnosti: kao aktivne individue koje na osnovi znanja zapravo čine realnost smislenom dodeljujući značenja objektima i koje – umesto apstraktne hitne potrebe – jesu faktički izvor neke akcije prema drugim akcijama. Ovo nije ni uzmicanje ka sintetičkoj delatnosti psihološkog subjekta ni ponovno buđenje njegove utemeljujuće funkcije – što je, kako smo videli, Fuko želeo da eliminiše od samog početka svoga rada – jer „sve što ljudska svest jeste konstitutisano je diskurzivno, to jest kroz znanje” (Jäger, 2001: 45). Takvu vrstu delatne (aktivne) individue Jeger smešta na mesto posrednika između Fukoova dva pola jer – kako je i sam Fuko rekao – određene osobe su upletene kad god se ostvaruju odnosi moći, jer znanje „živi i deluje” kako u akcijama ljudi koji ga primenjuju, tako „i u objektima koje oni proizvode na osnovu znanja” (Jäger, 2001: 41).

### **Od arheologije ka genealogiji diskurzivnog znanja**

S obzirom na posve originalnu koncepciju diskurzivnog znanja, logično je što Fuko ni na koji način nije zainteresovan za klasičnu (ili standardnu) trostruku analizu znanja u epistemologiji. Nasuprot takvoj analizi, koja je usredsređena na elemente iz definicije znanja kao opravdanog istinitog verovanja,<sup>52</sup> Fuko izoluje sledeće teorijske probleme vezane za diskurzivno znanje (cf.: Foucault, 2000a: 8). Prvo, to je problematika „anonimnog društvenog znanja [*savoir*] koje ne uzima individualno svesno učenje [*connaissance*] za svoj model ili osnovu” (Foucault, 2000a: 8). Ova problematika obuhvata lociranje i opis funkcija iskazivog i vidljivog, kao i identifikaciju instrumenata i kanala njihovog rasprostiranja. Drugi problem povezan je sa elaboracijom diskurzivnog znanja u naučni diskurs. Ovaj problem ne odnosi se na utvrđivanje „datuma rođenja” neke nauke, premda to ne mora biti isključeno. Reč je o istraživanju transformacija koje su bile izvršene pre nastanka samih nauka, oko njih ili u njima,<sup>53</sup> da bi neko znanje moglo da stekne status i funkciju nauke ili da jednu nauku transformiše. Treća grupa problema u vezi je sa kauzalnošću u poretku znanja. Kauzalnost se ne odnosi na opšte korelacije između događaja i otkrića ili između neophodnih ekonomskih

---

<sup>52</sup> Navedena definicija znanja bila je predmet kritike, najpre putem Getijeovih (Edmund Gettier) protivprimera (Gettier, 2003), a potom i različitih odgovora na njih u okviru normativne ili naturalističke epistemološke tradicije (više o tome u: Čuljak, 2003: 16–30).

<sup>53</sup> To znači da se Fukoov projekat istraživanja diskurzivnog znanja ne odnosi samo na trenutke rođenja nauka, već i na njihove transformacije, to jest na trenutke, okolnosti i uslove u kojima se nauke iznova epistemologizuju. Procesi epistemologizacije nauka su, takoreći, neprekidni.

faktora i razvoja pojedinih oblasti znanja, već na precizniji odgovor na pitanja: kako znanje registruje fenomene koji su mu do tog trenutka spoljašnji, kako ono postaje osetljivo na procese koji su mu strani i kako se promene do kojih dolazi u nekom znanju mogu prenositi na druge domene i tamo ispoljavati određeni efekat.

U odnosu na ovako profilisane probleme u pristupu diskurzivnom znanju Fuko je razvijao i analitičke metode za njegovu analizu: arheologiju i genealogiju.<sup>54</sup> Arheološku metodu – usmerenu ka uspostavljanju autonomije diskursa – Fuko je razrađivao u knjigama *Rađanje klinike*, *Istorija ludila u doba klasicizma* i *Reči i stvari*. Njena detaljna metodološka retrospekcija izložena je u studiji *Arheologija znanja*. Genealošku metodu analize znanja – orijentisanu na razmatranje „stvarnog nastajanja diskursa” (Fuko, 2007: 49) – Fuko je razrađivao od teksta „Niče, genealogija, istorija”, preko studije *Nadzirati i kažnjavati. Nastanak zatvora (Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Éditions Gallimard, 1975), do tromne *Istorije seksualnosti*. Pri tome Fuko navedenim studijama nije pružio metodološki pandan kakav su imale ranije tri studije, već je neke važne metodološke smernice razvijao prevashodno u intervjuima koje je davao tokom sedamdesetih godina (Gordon, 1986). Ipak, sveukupnost onoga što je imao da kaže na ovu temu ni po kvantitetu ni po sadržaju ni po načinu na koji je iskazana ni izbliza nije ekvivalentna onome što je učinio na polju analize autonomije diskursa.

Prema Fukoovom mišljenju, arheologiju nije bilo moguće svesti na formalizacije i tumačenja (cf.: Фуко, 1998: 222). Drugim rečima, ona se nije mogla poistovetiti sa dvema dominantnim filozofsko-teorijskim tradicijama u francuskoj misli toga doba, strukturalizmom i hermeneutikom, iako su te dve tradicije, kao dve teorijsko-metodološke reakcije na fenomenologiju, imale uticaja na Fukoov rad. S jedne strane, premda je u svojim napisima identifikovao „zavodljive prednosti strukturalističkog vokabulara” (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: viii), Fuko je negirao da je arheološka analiza srodna strukturalističkoj: arheologija „ne može da funkcioniše kao istinska strukturalna analiza” (Фуко, 1998: 218). Iako je usvojio strukturalističku pretpostavku o tome da (univerzalni) subjekt ne može biti izvor saznanja, Fuko nije imao za cilj da otkrije trans-kulturalne i trans-istorijske strukture koje stoje u osnovi jezika, društva ili individualne subjektivnosti. On se bavio analizom diskursa humanističkih nauka u određenim, strogo specifikovanim istorijskim okvirima, pri tome nikada ne stvorivši univerzalnu teoriju diskursa. Drugim rečima, umesto težnje da otkrije celokupan prostor

---

<sup>54</sup> Saglasno njegovom odbijanju da svoj rad pozicionira u filozofsko-istorijskom koordinatnom sistemu, mora se reći da ni ove metode on nikada nije eksplicitno označio kao epistemološke.

moguće interakcije elemenata jedne strukture, on je želeo da ustanovi pojedinačne – za neku disciplinu posve lokalne – uslove da se ti elementi uopšte pojave i prepoznaju kao takvi (više o ovom odnosu u: Dreyfus i Rabinow, 1983: vii–viii, 52–55). S druge strane, Fuko je odbacivao i hermeneutičku interpretativnu metodologiju: uloga arheološkog diskursa „nije da odagna zaborav, da u dubini rečenih stvari, tamo gde one čute, pronade trenutak njihovog rođenja (bilo da se radi ili o empirijskom stvaranju ili o transcendentnom aktu koji im daje poreklo); on ne pokušava da bude pribiranje onog izvornog ili sećanje na istinu. On, naprotiv, treba da *pravi* razlike: da ih uspostavi kao objekte, da ih analizira i odredi njihov pojam. Umesto da prelazi polje diskursa kako bi za svoj račun ponovo izveo suspendovane totalizacije, umesto da u onome što je rečeno traži taj *drugi* skriveni diskurs [...], on neprestano vrši diferencijacije; on je *dijagnoza*” (Фукo, 1998: 220). Arheološki postupak razlikuje se od hermeneutičkog po tome što odlazi „ispod autorske namere i intertekstualnosti do mreže značenja [eng. *meaningfulness*] koja ograničava i uslovljava diskurs ili društvenu praksu” (Tomlinson, 1993a: x).

Fuko je formulisao četiri propozicije arheološke analize (ili arehološkog opisa) znanja:

1) „Arheologija ne nastoji da odredi misli, predstave, slike, teme, opsesije koje se kriju ili pokazuju u diskursima, nego diskurse same, diskurse kao prakse podložne pravilima. [...] Ona nije interpretativna disciplina: ona ne traži neki bolje skriveni 'drugi diskurs'.

2) Arheologija ne nastoji da pronade neprekidni i neosetni prelaz koji povezuje diskurse sa onim što im prethodi, okružuje ih i sledi ih. Ona ne vreba trenutak u kome su oni postali ono što jesu, počev od onoga što još nisu bili, niti vreba trenutak u kome će oni malo-pomalo izgubiti svoj identitet [...]. Naprotiv, njen problem jeste da odredi diskurse u njihovoj specifičnosti [...].

3) Arheologija se nipošto ne ravna naspram suverenog lika dela [...]. Ona određuje tipove [...] diskurzivnih praksi svojstvene pojedinačnim delima, koji njima ponekad upravljaju i gospodare u potpunosti, a ponekad samo delimično. Njoj je strana instanca stvaralačkog subjekta kao razloga postojanja dela i načela njegovog jedinstva.

4) Arheologija ne nastoji da ponovo uspostavi ono što su ljudi u trenutku govora mogli da misle, smeraju, iskušavaju, žele. Ona ne nastoji da zahvati to neuhvatljivo jezgro u kome autor i delo razmenjuju svoj identitet, gde misao ostaje još uvek u svojoj blizini, u još nepreinačenom obliku istog, i gde govor još uvek nije razvijen u prostornu i uzastopnu rasutost diskursa. Drugim rečima, ona ne pokušava da ponovi ono što je bilo rečeno pridružujući mu se u samom njegovom identitetu. Ona ne nastoji da samu sebe izbriše u



dvosmislenoj skromnosti jednog čitanja koje bi dopustilo povratak čiste, krhke, skoro izbledele daleke svetlosti porekla. Ona nije ni manje ni više nego jedno ponovno pisanje, tj. uređeni preobražaj, u spoljašnjosti, onoga što je već napisano. To nije povratak samoj tajni porekla, nego sistematski opis jednog diskursa-predmeta” (Фуко, 1998: 151–152).

Heterogenost objekata, iskaznih modaliteta, pojmova i strategija diskursa je konstitutivna za jednu diskurzivnu tvorevinu. Stoga njeno jedinstvo ne treba tražiti u stalnosti objekata o kojima se govori, u istovetnosti iskaznih modaliteta putem kojih se to čini, u koherenciji pojmova kojima se operiše ili u postojanosti tema koje prožimaju sve pomenute instance. Suprotno, to jedinstvo treba tražiti u samoj rasutosti nabrojanih elemenata, a njome – kako je Fuko tvrdio u doba *Arheologije znanja* – rukovodi skup pravila diskurzivne prakse, kako je već rečeno. Ta pravila su „immanentna jednoj praksi i određuju je u njenoj specifičnosti” (Фуко, 1998: 52). Fuko želi da kaže da pravila imaju autonomnu razumljivost, jer – iako se iz perspektive nediskurzivnih praksi diskurzivne relacije vide kao zavisne – one imaju efekat na sve druge relacije tako što ih koriste (uzimaju) i daju im jedinstvo. Stoga, „iako to što se govori zavisi od nečeg drugog nego od samoga sebe, diskurs, takoreći, diktira uslove te zavisnosti” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 64). Fuko, dakle, želi da postavi diskurs kao organizujuću i – što predstavlja ekstremnu, ali interesantnu tvrdnju (cf.: Dreyfus i Rabinow, 1983: 65) – sjedinjujuću determinantu celog jednog sistema praksi, sistema u kome svi ekonomski, društveni, politički, ekonomski i drugi faktori mogu da se okupe i da funkcionišu na koherentan način samo u uslovima takvog diskurzivnog (iskaznog) jedinstva.

Međutim, diskurs i njegova pravila nisu nezavisna od društvenih praksi koje objedinjuju; drugim rečima, to što objedinjuju, povratno utiče na sam diskurs. U tome se ispoljavao jedan važan metodološki problem same arheologije. Naime, premda je Fuko smatrao da obezbeđivanje „specifičnosti” diskurzivnih odnosa i „njihove igre” sa nediskurzivnim relacijama jeste u opsegu arheologije (cf.: Фуко, 1998: 50) te da ona pokazuje odnose između „diskurzivnih tvorevina i nediskurzivnih oblasti (ustanova, političkih događaja, ekonomskih praksi i procesa)” (cf.: Фуко, 1998: 175), arheologija se ispostavila ne kao eksplanatorna, već kao deskriptivna građevina. Tvrdnja da „diskurzivne prakse imaju određeni prioritet jer one ’uspostavljaju’ relacije između drugih tipova relacija, jeste jedna od najvažnijih, ali i najmanje razmatranih tvrdnji u *Arheologiji*” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 63). Fuko nije sproveo u delo ambiciozan zadatak utvrđivanja načina na koje diskurzivne prakse to čine. Izuzev napomene da bi realizacija takvog zadatka podrazumevala određene teškoće, on tokom šezdesetih godina nije imao mnogo toga da kaže na ovu temu.

Od početka 70-ih godina Fuko je veću pažnju usmerio na sisteme institucionalizacije diskursa: na društveno polje pojave, funkcionisanja (upotrebe, suzbijanja, zaboravljanja, uništavanja, reaktiviranja) i nestajanja diskursa (cf.: Foucault, 2000e: 309), odnosno na načine artikulacije diskursa na praksama koje same ne pripadaju iskaznom polju (ali počivaju na diskurzivnom znanju). Srodno načinu na koji je Fuko postavio arheologiju, i postavci genealogije znanja prethodi znatan negativni rad. Naime, genealogija se ne svodi na bavljenje poreklom (nem. *Ursprung*; fr. *l'origine*): „iza stvari postoji 'nešto sasvim drugo': ne njihova suštinska tajna bez datuma, već tajna da su one bez suštine, ili da je njihova suština napravljena deo po deo počev od oblika koji su joj bili strani.[...] To što se nalazi na istorijskom početku stvari nije još uvek očuvan identitet sopstvenog porekla, već neusaglašenost stvari, njihova nejednakost” (Fuko, 1995: 81).

Da bi naznačio 'pravi' objekt genealogije, Fuko precizira termine *Entstehung* i *Herkunft* koje je Niče (Friedrich Nietzsche) u uvodu za svoju knjigu *Genealogija morala* (*Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*, Leipzig: Verlag von C. G. Neumann, 1887) koristio kao sinonime za termin *Ursprung*. Pojam *Herkunft* Fuko koristi u značenju loza (fr. *la souche*) ili provenijencija (fr. *la provenance*). U prvom slučaju „ne radi se toliko o tome da se kod pojedinca pronađu osećanje ili ideja, ili generička svojstva koja dozvoljavaju da ga pripojimo drugima [...]; reč je o tome da se uoče sva istančana, osobena, pod-individualna obeležja koja mogu da se ukrste u sebi da oforme teško razmrsiv splet” (Fuko, 1995: 83). Pojam provenijencije „omogućava [...] da se pod jedinstvenim uglom gledanja na jedno svojstvo ili pojam, otkrije proliferacija događaja putem kojih (zahvaljujući kojima, protiv kojih) su se oni, to svojstvo i taj pojam oblikovali. Genealogija ne namerava da nanovo uspostavi vreme kako bi se opet utvrdio veliki kontinuitet s one strane rasipanja zaborava; njen zadatak nije da pokaže da je prošlost i dalje tu, da živi u sadašnjosti još uvek je tajno nadahnjujući [...]. Slediti složenu nit provenijencije znači, naprotiv, zadržati ono što se dogodilo u rasipanju koje joj je svojstveno [...]; to znači otkriti da u korenu onoga što poznajemo i onoga što jesmo – nema istine i bića, već samo spoljašnjosti slučaja” (Fuko, 1995: 83–84). Pojam *Entstehung* za Fukoa označava nastanak (fr. *l'urgence*) ili tačku izbivanja (fr. *point de surgissement*). Nastanak – svega pa i znanja – se „uvek događa u nekom određenom stanju snaga. [...] Dok provenijencija označava kakvoću jednog instinkta, njegov stepen ili njegovo slabljenje i znak koji on ostavlja na telu, nastanak označava mesto sukobljavnja; nastanak je [...] jedno ne-mesto, čista distanca, činjenica da protivnici ne pripadaju istom prostoru. Niko nije odgovoran za neki nastanak, niko ne može to sebi u slavu

da pripíše: nastanak se uvek događa u pregibu” (Fuko, 1995: 85–86). Stoga, različiti nastanci koji se mogu uočiti „nisu sukcesivne figure istog značenja; isto toliko to su posledice zamena, izmena, premeštanja, prikrivenih osvajanja, sistematskih izvrtanja” (Fuko, 1995: 85). Ako tumačiti nastanke ne znači „lagano osvetljavati neko značenje zapretno u poreklu”, već „dokopati se, nasiljem ili prevarom, sistema pravila koji sam po sebi nema suštinsko značenje, [...] nametnuti mu pravac, podrediti ga novoj volji, uvesti ga u jednu igru i potčiniti ga drugim pravilima”, onda nastajanje bilo čega od značaja za čovekov svet – pa time i samog čoveka kao objekta nauke – predstavlja „jedan niz tumačenja. A genealogija u tom nizu mora biti njihova istorija: istorija [...] nastanka različitih tumačenja. Reč je o tome da se ta tumačenja pokažu kao događaji u pozorištu procedura” (Fuko, 1995: 87).

Genealogija je za Fukoa „forma istorije koja može da opiše konstituisanje znanja, diskursa, domena objekata itd., a da ne mora da pravi reference prema subjektu koji je ili transcendentalan u odnosu prema polju događaja ili juri u svojoj praznoj istosti kroz tok istorije” (Foucault, 1986c: 117). Stoga se genealogija ponekad tumači kao „stvarna istorija” koja se od tradicionalne istorije razlikuje „po tome što se ne oslanja ni na kakvu postojanost”, ona „ponovo uvodi u nastajanje sve za šta se verovalo da je besmrtno kod čoveka”: osećanja, instinkte, telo (cf.: Fuko, 1995: 88). Događaj jedne „stvarne” istorije ne utapa se ni u kakav idealan kontinuitet, ne razumeva se kao posledica neke odluke, ugovora, vladavine ili bitke, nego „kao određeni odnos snaga koji se preokreće” (Fuko, 1995: 98). Takva istorija poistovećuje se sa perspektivističkim znanjem. „Istoričari u svemu traže meru koja omogućuje brisanje onoga što može, u njihovom znanju, da oda mesto odakle gledaju [...]. Istorijски smisao [...] zna da je perspektivistički i ne odbija sistem svoje sopstvene nepravde. [...] Istorijски smisao pruža znanju mogućnost da napravi svoju genealogiju u pokretu u kojem saznaje” (Fuko, 1995: 90). U toj mogućnosti otkriva se i da istorijски smisao i istorija samog istoričara imaju „samo jedan jedini početak, nečist i pomešan. Iz jednog znaka, u kojem se mogu prepoznati kako simptomi bolesti tako i klica jednog divnog cveta, oni su izašli u isto vreme, da bi se tek potom razdvojili” (Fuko, 1995: 90–91). Genealogija fokusira samu poziciju istoričara, njegove namere i uslove delovanja. Jer, istoričar je „potaknut na brisanje svoje sopstvene individualnosti da bi drugi stupili na scenu i mogli da uzmu reč. On će, dakle, da se okrene protiv sebe samog: da umiri svoje pristrasnosti i svlada svoja gađenja, da pomuti sopstvenu perspektivu kako bi je zamenio jednom fiktivno univerzalnom geometrijom, [...] da stekne jednu kvazi-egzistenciju bez lica i imena. I u tom svetu, u kojem će zauzdati svoju individualnu volju, on će moći da pokaže drugima neizbežni zakon jedne nadmoćne volje.

Brišući iz svog sopstvenog znanja sve tragove htenja, on će u objektu saznanja pronaći oblik večnog htenja. Objektivnost istoričara je preokretanje odnosa htenja<sup>55</sup> u znanje [...]” (Fuko, 1995: 91).

Međusobni odnos arheologije i genealogije bio je predmet polemike, kako na autorefleksivnoj ravni, tako i na ravni kritičke recepcije Fukoovog dela. Naime, premda je Fuko formulisao genealogiju kao autokorekciju arheološke metode, on ove dve metode isprva nije postavio u odnos međusobnog isključivanja. U pristupnom predavanju za profesorsku poziciju na Kolež de Fransu (*Poredak diskursa /L'Ordre du discours/*, 1970) Fuko je istakao da se arheologija i genealogija ne mogu odvijati potpuno nezavisno jedna od druge, već da se „moraju preklapati, uzajamno podupirati i dopunjavati”, te da razlika između njih „ne leži toliko u predmetu ili istraživačkom polju, nego u tački napada, perspektivi i povlačenju granice” (Fuko, 2007: 52, 50). Godine 1983. on je bio jasan: „reč 'arheologija' [...] više ne koristim” (Foucault, 2000f: 444).

U interpretacijama Fukoovih analitičkih metoda nailazi se na dve suprotstavljene koncepcije. S jedne strane, Ričard Drajfus (Richard Dreyfus) i Pol Rebinou (Paul Rabinow) zastupaju gledište da arheologija – iako ju je Fuko pred kraj života, kako se čini, odbacio – ostaje važan segment Fukoove građevine: ona „i dalje izoluje i upućuje na arbitrarnost hermeneutičkog horizonta značenja. Ona pokazuje da kroz ono što je izgledalo kao neprekidni razvoj značenja prolaze diskontinuirane diskurzivne tvorevine. Kontinuiteti [...] ne otkrivaju nikakve konačnosti, nikakva skrivena značenja koja leže ispod, nikakve metafizičke sigurnosti” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 106). Navodna unutarinja inteligibilnost nauke zamenjuje se jednom drugom inteligibilnošću – njenim mestom u okviru diskurzivne tvorevine i/ili diskurzivne prakse te zadatak arheologije ostaje da precizno odredi to mesto. Međutim, kako je arheolog nezainteresovan za istinu i značenje, tako on ne može da kaže ništa više od toga. „Arheologija je uvek tehnika koja nas može osloboditi ostataka verovanja u naš direktan pristup objektima [...]. Kada dodamo genealogiju, ipak, uvodi se treći nivo inteligibilnosti i diferencijacije. Nakon što arheologija uradi svoj posao, genealog može da se upita kakve istorijske i političke uloge te nauke igraju. Ako se ustanovi da određena diskurzivna tvorevina nije uspela da pređe prag epistemologizacije, onda nas je arheologija oslobodila da se okrenemo pitanju koju ulogu ta pseudonauka, ta sumnjiva nauka, ima u širem kontekstu” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 117). Na osnovu napomene o neprekinutoj međuzavisnosti arheologije i genealogije Drajfus i Rebinou zaključuju da je Fuko u svojim

---

<sup>55</sup> U prevodima Fukoovih tekstova na srpski jezik termin „*la volonté*” preveden je i kao volja.

poslednjim knjigama zapravo razvijao još jedan, treći metod, koji predstavlja „jedinственu kombinaciju arheologije i genealogije” (Dreyfus i Rabinow, 1983: 124). Nazvali su ga *interpretativna analitika*: interpretativna (ali ne hermeneutička), jer njen cilj jeste da kaže nešto o praksama o kojima je reč s obzirom na uzajamnu produktivnost znanja i moći, a analitika (ali ne analiza), jer nije usmerena ka formulisanju univerzalne teorije, već ka rasplitanju klastera relacija moći/znanja koje su konstitutivne za dispozitiv o kojem je reč. Iz te vizure, Fukoov metod ukazao bi se kao svojevrsni opšti istorijsko-filozofski metod koji bi imao privilegovanu poziciju u proučavanju ljudskog mišljenja u 20. veku. Ovakva interpretacija je saglasna Fukoovim čestim pokušajima – pojedini su spomenuti u toku ovog poglavlja – da pruži generalnu interpretaciju svoga rada. I u diskurzivnoj teoriji Zigfrida Jegera dve metode postavljene su u komplementarni odnos: analiza diskursa je preduslov analize dispozitiva.

S druge strane, upravo na osnovu činjenice da Fuko nikada nije formulisao obuhvatnu teoriju ni znanja ni moći ni subjekta, već je razvijao pojedinačne analitike primenljive na problem koji ga je u određenom periodu rada zanimao, Gari Gating (Gary Gutting) zaključuje da ne bi bilo opravdano da se ceo Fukoov rad tumači u svetlu jednog generalnog metoda i za to daje dva razloga. On pronalazi prvi u upadljivom odsustvu autoreferenci u Fukoovim radovima, što nije rezultat Fukoove „stidljivosti”, već njegovog stalnog nastojanja „da ukaže na oslobađajuće alternative onome što bi se činilo kao neizbežna koncepcija i praksa” (Gutting, 2005: 3). Drugi razlog Gating vidi u samom Fukoovom nastojanju da *misli drugačije*, izvan ili 'na marginama' ustanovljenih disciplina i njihovih analitičkih metoda (cf.: Gutting, 2005: 4).

Bez obzira na to kakav se odnos uspostavi između ovih metoda, analiza diskurzivnog znanja iznosi se na videlo analizom samih diskurzivnih tvorevina i dispozitiva. U analizi diskurzivnih tvorevina Fuko je pošao od premise da između iskaza i diskurzivne tvorevine vlada korelativni odnos: opisivati odnose između iskaza znači, istovremeno, opisivati i jednu diskurzivnu tvorevinu, i obrnuto. „Izdvajanje diskurzivnih tvorevina [...] iznosi na videlo specifični nivo iskaza”, kao što i „opis iskaza, i načina na koji je organizovan iskazni nivo, vodi individualizaciji diskurzivnih tvorevina” (Фyкo, 1998: 126). Oba postupka su, kako Fuko kaže, ispravna i mogu se preokrenuti, jer je „pravilnost iskaza određena [...] samom diskurzivnom tvorevinom. Njegova pripadnost i njen zakon čine jednu istu stvar” (Фyкo, 1998: 126).

Iskazi ne mogu biti izdvojeni na osnovu neke prethodno ustanovljene operacije koja bi – kao u gramatici ili logici, na primer – bila univerzalno primenljiva: oni kao elementarne jedinice imaju smisla u jednom diskurzivnom prostoru samo zahvaljujući tome što su njegov deo. Ne postoji pravilo formiranja iskaza pre i nezavisno od diskurzivnog polja u kome se ono identifikuje, kako je ranije rečeno. Analiza iskaza, stoga, odgovara „jednom specifikovanom nivou opisa. [...] Opis [...] iskaza ne svodi se na izdvajanje i karakterizovanje jednog horizontalnog segmenta, već na određivanje uslova u kojima se vršila funkcija koja je dovela do postojanja, i to specifičnog postojanja, jednog niza znakova (koji nije nužno gramatički ili logički strukturiran)” (Фyкo, 1998: 117–118). Tako se opis referencijala iskaza ne odnosi na formalnu ili semantičku analizu, već na analizu njegovog odnosa prema području objekata, tj. odnosa „između iskaza i prostora diferencijacije u kojima on sam dovodi do pojave razlika” (Фyкo, 1998: 100). Opis iskaza s obzirom na njegov subjekt vezan je ne za identifikaciju neke individualne akcije, govorne svesti, autora već za sagledavanje igre mogućih položaja za neki subjekt: „Opisati jednu formulaciju kao iskaz ne znači analizirati odnose između autora i onoga što je on rekao (ili hteo reći, ili rekao a da nije hteo), nego odrediti položaj koji može i treba da zauzme svaka individua da bi bila subjekt iskaza” (Фyкo, 1998: 104). Opis pridruženog područja ne odnosi se na kontekst formulacije ili situaciju u kojoj je ona artikulisana, već na područje koegzistencije za druge iskaze i načine na koji su oni povezani. Opis materijalnosti iskaza ne vezuje se za neku supstancu, već za status, institucionalizaciju, prihvatanje, upotrebu i ponovnu upotrebu iskaza.

Ali, važi i obrnuto. „Opisati iskaze, opisati iskaznu funkciju čiji su oni nosioci, analizirati uslove u kojima se vrši ta funkcija, proći razna područja koja ona pretpostavlja i način na koji se ona artikulišu, znači pokušati izneti na videlo ono što bi se moglo individualizovati kao diskurzivna tvorevina” (Фyкo, 1998: 125). Drugim rečima, četiri pravca analize diskurzivnih tvorevina – koja u jednoj analizi ne moraju nužno biti zastupljena u podjednakom stepenu – odgovaraju isto tolikom broju područja u kojima se vrši iskazna funkcija:

#### OPIS ISKAZA

referencijal  
subjektivne pozicije  
područje koegzistencije iskaza  
režim ponovljive materijalnosti

#### ANALIZA DISKURZIVNIH TVOREVINA

objekti  
modaliteti iskazivanja  
pojmovi  
teorijski izbori

Sledstveno tome, analizirati objekte jednog diskursa znači utvrditi mesta njihovog pojavljivanja, jer ona nisu ista za različita društva, kao i opisati instance u okviru kojih se označavaju, imenuju i ustanovljavaju objekti i utvrditi odnose između tih mesta i instanci; odnosno, odgovoriti na pitanje: koji su to istorijski uslovi u kojima se o nekom objektu nešto može reći, u kojima više ljudi o njemu može reći različite stvari, u kojima se on može dovesti u „područje srodnosti sa drugim objektima” i sa njima uspostaviti odnose sličnosti, bliskosti, udaljenosti, razlike ili preobražaja (cf.: Фyкo, 1998: 50). Jer, objekti diskursa, kako je već rečeno, postoje pod „pozitivnim uslovima jednog složenog spleta odnosa” (Фyкo, 1998: 50). Ti odnosi su kako diskurzivne, tako i nediskurzivne prirode. Diskurzivni odnosi „nisu prisutni u objektu i nije o njima reč kada ga analiziramo” (Фyкo, 1998: 50). To nisu ni logički ni retorički, ni subjektivni ni objektivni odnosi. Oni ne određuju unutrašnje ustrojstvo objekta, „već ono što mu dopušta da se pojavi” (Фyкo, 1998: 50). Diskurzivni odnosi, dakle, nisu unutar diskursa, ali nisu ni spoljašnji diskursu. Oni se razlikuju kako od primarnih (ili stvarnih), tako i od sekundarnih (ili refleksivnih) nediskurzivnih odnosa. Primarni odnosi mogu biti opisani između institucija nevezano za objekte koji se uspostavljaju diskurzivnom praksom i nisu uvek nadređeni odnosima koji obrazuju objekte: „odnosi zavisnosti koji se mogu uočiti na ovoj primarnoj ravni nemaju svoj izraz nužno u odnosima koji čine mogućim objekte diskursa” (Фyкo, 1998: 51). Sekundarni odnosi mogu se naći formulisani u samom diskursu. Diskurzivni odnosi „su u izvesnom smislu na rubovima diskursa: nude mu objekte o kojima može govoriti, ili, tačnije, oni određuju splet odnosa koje diskurs treba da ostvari da bi mogao da govori o ovom ili onom objektu, da bi mogao da ga razmatra, imenuje, analizira, klasifikuje, objasni itd. Ovi odnosi karakterišu ne jezik kojim se koristi diskurs, ne ni uslove u kojima se on odvija, nego sam diskurs kao praksu” (Фyкo, 1998: 51). Recimo, da bi se pojavio objekt 'muzičko delo' nije potrebno samo da elementi koji ulaze u njegov okvir (na primer, partitura, zvučna slika kao projekcija partiture, muzičko izvođenje) „stoje jedni pored drugih, koegzistiraju ili uzajamno deluju, nego da se oni, u sasvim određenom obliku, dovode u odnos diskurzivnom praksom” (Фyкo, 1998: 79).

Modaliteti iskazivanja opisuju se putem odgovora na pitanja: ko govori, sa kojih mesta i iz kojih pozicija. Ko je pozvan i ovlašćen da zauzme poziciju subjekta jednog diskursa? Da li je ta pozicija ustanovljena tradicijom, institucionalno definisana ili spontano zauzeta? Koja su institucionalna ili tehnička mesta odakle može dolaziti jedan diskurs? Ukratko, arheološka analiza modaliteta iskazivanja „upućuje na različite statuse, mesta i položaje koje on može da zauzme ili dobije kada govori. [...] Tako shvaćen diskurs nije veličanstveno ispoljavanje

subjekta koji misli, saznaje i govori: naprotiv, to je jedan skup u kome se mogu odrediti rasutost subjekta i njegov diskontinuitet sa samim sobom” (Фyko, 1998: 60).

Opis organizacije iskaznog polja s obzirom na pojmove kojima se ono služi, treba da pruži odgovor na pitanje kako se u njemu raspoređuju rekurentni elementi koji mogu važiti kao pojmovi. Arheolog obraća pažnju na tri elementa. Prvo, na oblike sukcesije iskaza: njihov međusobni poredak (izvođenje ili pripovedanje, na primer), odnose zavisnosti (principi hipoteze i provere, tvrđenja i kritike, opšteg zakona i posebne primene), te i različite retoričke obrasce (opis, dedukcija, definicija) putem kojih se različiti iskazi kombinuju. Drugo, na oblike koegzistencije pojmova, što može podrazumevati: polje prisutnosti iskaza (iskazi koji su već formulisani na nekim drugim mestima i uzimaju se kao prihvaćene ili odbačene istine, ili kao nužne ili odbačene pretpostavke), polje sudelovanja (iskazi koji se tiču sasvim drugih područja, a među izučavanim iskazima deluju kao analoška potvrda ili kao opšte načelo za neko rasuđivanje ili kao modeli koji se primenjuju ili kao viša instanca pod koju treba podvesti neke tvrdnje) i polje pamćenja (iskazi koji se više ne raspravljaju, već služe kao otisne tačke za istorijske preobražaje, kontinuitete i diskontinuitete). Treće, na procedure intervencije, koje se odnose na postupke uodnošavanja iskaza u vremenskoj dijahroniji. To mogu biti tehnike ponovnog pisanja određenih klasifikacija, metode prepisivanja iskaza sa prirodnog na veštački jezik, načini prevođenja kvantitativnih podataka u kvalitativne, metode sistematizacije i drugo.

Fuko je u *Arheologiji znanja* samo uopšteno naznačio moguće pravce za istraživanje problematike teorijskih izbora jednog diskursa. Oni bi najpre obuhvatili tačke razlamanja diskursa: tačke nespojivosti dva objekta ili dva tipa iskazivanja ili dva pojma koji se mogu pojaviti u okviru iste diskurzivne tvorevine, a da pri tome ne mogu da se pozicioniraju u okviru jedne iste serije iskaza, kao i tačke ekvivalencije dva nespojiva elementa. Potom, teorijski izbori ukazuju na ekonomiju diskurzivne konstelacije: na ulogu koju jedan diskurs ima u odnosu na one koji su mu savremeni ili bliski. Zatim, oni ukazuju i na funkciju koju proučavani diskurs treba da izvrši u polju nediskurzivnih praksi kao i na režime i procese prisvajanja diskursa, što je, kako se u Fukoovom kasnijem radu ispostavilo, mogla da pokaže tek genealoška analiza.

Sama genealoška analiza – možemo reći i analiza dispozitiva kao prostora u kojima se pod određenom konstelacijom sila iskazi i vidljivosti pojavljuju kao takvi – počiva na rasplitanju „linija bliske prošlosti i linija skore budućnosti” (Deleuze, 1992: 167): linija koje pripadaju *analitici* prošlosti i linija koje pripadaju *dijagnozi* sadašnjeg stanja. Analitika se



uvek odnosi na „ono [...] što prestajemo da budemo”, dok je dijagnoza usmerena ka „procesu postajanja” (Deleuze, 1992: 167). Premda je analizu te specifične „razlike u vremenu” Fuko razvijao od sedamdesetih godina, on je tu razliku uočio već u *Arheologiji znanja*. Naredni, nešto duži citat ključan je za razumevanje posebnosti tog trenutka: „Analiza arhiva sadrži, dakle, i jednu privilegovanu oblast: u isti mah blisku nama, ali različitu od naše aktuelnosti. To je obrub vremena koji okružuje našu sadašnjost, nadnosi se nad nju i pokazuje je u njenoj drugosti, ono što nas, izvan nas, omeđuje. Opis arhiva razvija svoje mogućnosti (i ovladava njima) počev od diskursa koji upravo prestaju da bivaju naši. Prag njegovog postojanja postavljen je rezom koji nas odvaja od onoga što više ne možemo reći, i što pada izvan naše diskurzivne prakse. On počinje sa izvanjskošću našeg vlastitog govora, a njegovo mesto je razmak naših vlastitih diskurzivnih praksi. U tom smislu on važi za našu dijagnozu. I to ne zato što bi nam dozvolio da napravimo pregled naših distinktivnih obeležja i da unapred profiliramo naš budući lik. On nas oslobađa naših kontinuiteta, rasipa taj vremenski identitet u kome volimo sami sebe da sagledavamo da bismo otklonili istorijske prekide. Kida nit transcendentalnih teleologija, a tamo gde je antropološka misao propitivala bivstvovanje čoveka ili njegovu subjektivnost, on omogućava da provali drugi i izvanjskost. Tako shvaćena dijagnoza ne utvrđuje stanje našeg identiteta igrom distinkcija. Ona utvrđuje da smo mi razlika, da je naš um razlika diskursâ, naša istorija razlika vremenâ, naše ja razlika maski. Da razlika, daleko od toga da bude zaboravljeno i prekriveno poreklo, jeste ova rasutost koja jesmo i koju činimo” (Fuko, 1998: 142).

U toj specifičnoj sadašnjosti koja nam izmiče uvek postoji neko mesto (ili više njih) gde se međuigra konstitutivnih elemenata dispozitiva pokazuje na najjasniji način. Uvek postoje izvesne „akutne manifestacije” putim kojih strategijska priroda moći/znanja izbija u prvi plan. Da bi ih istraživač razumeo, on ulazi u jednu autorefleksivnu igru za koju je Fuko skovao oksimoron „istorija sadašnjosti” (Fuko, 1997: 32). Istorija sadašnjosti ne predstavlja projekciju sadašnjih značenja na istoriju, već: (1) rekonstrukciju značenja (na bazi diskurzivnog znanja) koje su sadašnje prakse nekada imale i (2) rasplitanje odnosa moći koji su te prakse determinisali. Cilj tog postupka jeste razumevanje promena u moći/znanju u sadašnjosti. To ne znači da su određene prakse bile najznačajnije za praktikante u prošlosti, već da su one najvažnije za nas danas i da je to razlog zbog kojeg se njima bavimo.

Alatkama za genealošku analizu znanja Fuko nije posvetio podjednako razrađeni metodološki pandan, kakav je razvio za analizu diskursa, kako je već rečeno. On jeste govorio o načinima na koje nediskurzivni elementi (vidljivosti) kontrolišu diskurs, ali nikada ih nije

detaljno popisao, razradio njihovu ulogu u odnosu na moć/znanje, niti je raspravljao o ograničenjima ovog postupka. Tom pitanju on je pristupio „više eksperimentalno”. I Zigfrid Jeger je takođe pružio veoma detaljna uputstva za analizu diskursa i tek svojevrsni uvodni predlog – koji nije zamišljen kao „recept, a još manje kao metod koji se može sistematski primeniti” (Jäger, 2001: 61) – za analizu ’spoljašnjih’ načina nastajanja i kontrole diskursa, tj. za analizu dva pomenuta druga kraka dispozitiva: manifestacija i materijalizacija. Čini se da postoje barem dva razloga zbog kojih genealoška analiza u metodološkom smislu ostaje unekoliko neuhvatljiva. Prvi razlog je to što je Fuko preminuo pre nego što je ostvario svoju nameru da se upusti u projekat detaljne metodološke eksplikacije genealogije. Drugi – možda i važniji – razlog krije se u samoj prirodi dispozitiva: oni nisu stabilne strukture, već predstavljaju stalno promenljive konstelacije čitavog niza faktora koji se menjaju po dijahronijskoj i po sinhronijskoj osi. Stoga je razumljivo što je Fuko radije konstruisao pojedinačne analitike konkretnih dispozitiva, nego obuhvatne teorije dispozitiva uopšte. S obzirom na to, teorijsko uopštavanje alatki genealoške analize znanja u ovom trenutku ne bi bilo moguće, a ukoliko se želi biti veran Fukoovim postupcima – bilo bi i suvišno.

### **Primena Fukoovog pojmovnog i analitičkog aparata na muzičku analizu**

Primena Fukoovog pojmovnog i analitičkog aparata na bilo koje polje neminovno nosi sa sobom dva paradoksa podjednako filozofske i praktične prirode. S jedne strane, Fuko je meru istinitosti onoga o čemu je govorio postavio kao centralni problem svog rada: „problem istinitosti onoga što govorim je veoma težak za mene; [...]. To je pitanje na koje još uvek nisam odgovorio” (Foucault, 2002b: 240). Štaviše, kazao je da „nema sumnje” da to što on govori nije „bilo šta drugo nego fikcija” (Foucault, 2002b: 242). Stoga se može postaviti pitanje: kako (i zašto?) se osloniti na pristup koji je omogućio jednu fikcionalnu građevinu? S druge strane, čini se da je možda i jedina konstanta Fukoove misli bilo „oprobavanje menjanja samoga sebe u igri istine” (Fuko, 1988: 12). Fukoove metode ni za njega samog te, posledično, ni za druge nikada nisu bile – niti je trebalo da postanu – preskriptivne, već, u najboljem slučaju, „instrumentalne i privremene” (Foucault, 2002b: 240). Njegova namera zato nije bila da formuliše univerzalno važeći teorijski totalitet, već da istraži partikularna i vrlo usko specifikovana područja analitike koja su bila materijalna baza za promišljanje opštih pitanja znanja, moći i subjekta u zapadnoj civilizaciji. Stoga je Fuko govorio da on nije teoretičar, već da je eksperimentator: „Teoretičarom nazivam nekoga ko konstruiše opšti

sistem, bilo deduktivni bilo analitički, i primenjuje ga na različita polja na jednoobrazan način. To nije moj slučaj. Ja sam eksperimentator u smislu da pišem sa ciljem da promenim sebe i sa ciljem da ne mislim isto što sam mislio pre” (Foucault, 2002b: 240). U skladu s prethodno rečenim nameće se pitanje: ako konstantna promena predstavlja *modus vivendi* Fukoovog sistema misli, da li, zašto i na koji način to stalno kretanje zajedno sa njegovom netotalizujućom prirodom konstruktivno ugraditi u neki novi (primenjeni) pristup i pri tom ne izneveriti upravo samu igru koju ono podrazumeva?

Namera da se Fukoove postavke primene u umetničkom polju sadrži jednu specifičnu teškoću. Fuko se, naime, nije bavio analizom nauka o umetnosti, ali jeste predviđao da bi arheološki metod „mogao da bude primenjen na [...] farmakologiju, mikrobiologiju, demografiju i ko zna šta još. Ispravno govoreći, nema 'mesta' u arheologiji za geografiju, ali trebalo bi da bude moguće sprovesti jednu arheologiju geografskog znanja” (Foucault, 1986b: 67). Postavlja se pitanje: da li u opseg disciplina na koje se Fukoove metoda mogu primeniti spadaju i muzikologija i muzička teorija, te u njihovom okviru i muzička analiza? Činjenica da su uzori u primeni Fukoove aparature na muzikologiju i muzičku teoriju uistinu malobrojni svedoči o teškoćama koje ta primena podrazumeva.

Gari Tomlinson (Gary Tomlinson) koristi arheologiju preventivno kao nivo „istorijske interpretacije” renesansnog madrigala, dok genealošku ravan analize muzike ostavlja po strani iako je svestan da bi se i o njoj moglo „mnogo toga reći” (Tomlinson, 1993a: ix, xi). Razloge nesaglasnosti između arheologije i muzikologije on vidi u njihovim različitim pristupima statusu subjekta, različitom mestu i značaju koje u njima imaju kategorije stila i estetskog suda, različitom načinu uodnošavanja muzičkog dela i konteksta, kao i u razlici između disperzivnog, decentrirajućeg i defamilijarizujućeg aspekta arheologije nasuprot familijarizujućim tendencijama koje su dominirale muzikološkom mišlju (Tomlinson, 1993a: 230–231). Prema Tomlinsonu, zaoštrenost, čak i paradoks, međusobnog susreta muzikologije i muzičke teorije kao humanističkih okvira proučavanja muzike, s jedne, i arheologije i genealogije kao metoda za analizu diskurzivnog znanja, s druge strane, na najočigledniji način se ispoljava na muzičkoj analizi, kako u njenoj tradicionalnoj „transcendentalnoj”, tako i u redefinisanoj „kritičkoj” grani.<sup>56</sup> Jer, kako Tomlinson obrazlaže, muzička analiza je kao aktivnost i disciplina od koje se očekuje da o svom objektu kaže nešto

---

<sup>56</sup> Terminima transcendentalna i kritička analiza Tomlinson (Gary Tomlinson) imenuje obrt koji se u shvatanju muzičke analize odigrao okvirno od 1980-ih godina. On odbacuje Kermanovu (Joseph Kerman) podelu na ideološku analizu i kriticizam zato što smatra da se njome na štetan način prikivaju i čine nejasnim ideološke osnove samo kriticizma (cf.: Tomlinson, 1993a: 231).

pouzdanost i istinitost na način koji će biti razumljiv 'univerzalnom' čitaocu, utemeljena upravo tako što je „sakrila celokupnu oblast arheoloških značenja” koja su njen konstitutivni činilac (Tomlinson, 1993a: 231). Dok transcendentalna analiza na takav način „žrtvuje arheološka značenja [...] svojoj prećutoj posvećenosti deistorizovanoj ideologiji, kritička analiza svojom naklonošću ka analizi muzičkog diskursa kao proizvoda subjekta znanja sebe zatvara za arheološka značenja koja su joj inače bliska” (Tomlinson, 1993a: 232–233). Na drugoj strani, nasuprot tome, nalaze arheologija i genealogija koje kao metode za analizu 'situiranog znanja' diskurzivnih praksi. Da li se i na koji način te dve koncepcije mogu susresti? Odgovor je, čini se, u perspektivi gledanja, u pitanju koje postavljamo. Koncepcijom muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja ne postavlja se pitanje smislenosti, pouzdanosti ili istinitosti formalne analize nekog sonatnog oblika, na primer. Radije, to je pitanje putem kakvog sistema objekata, pozicija iskazivanja, pojmovne mreže i teorijskih strategija i putem kojih društvenih praksi se „transcendentalna” analiza, kako je Tomlinson naziva, konstituisala kao *muzička* analiza.

Jedno od najopsežnijih istraživanja genealoške provenijencije, kojim je ispitan međusobno produktivan odnos moći/znanja u procesu institucionalizacije muzičke teorije u SAD-u, izveden je „u svetlu” Fukoovog rada, jer je vrednost obuhvatne primene Fukoovih postavki procenjena kao sumnjiva (McCreless, 1997). Premda autor ovog istraživanja nije naveo razloge zbog kojih je dao takvu ocenu, čini se da se oni mogu naslutiti. Naime, u nameri da odredi odnose između nauka i čitavog spektra društvenih praksi – drugim rečima, u nastojanju da 'ospolji' kompleksne relacije između moći i znanja – Fuko se nije bavio pitanjima odnosa između nauka za koje je smatrao da su prešle prag formalizacije – takozvanih „normalnih nauka” u Kunovom smislu, poput teorijske fizike ili organske hemije (cf.: Kun, 1974) – i nediskurzivnog polja. Smatrao je da bi to bilo moguće, ali da bi taj poduhvat bio „preterano komplikovan” (Foucault, 1986d: 109). On je za svoj predmet pre svega uzeo, kako je sam istakao, sumnjive (upitne, eng. *dubious*) nauke, poput psihijatrije. Čak je i medicina – iako ona poseduje „mnogo čvršću naučnu armaturu nego psihijatrija” – bila predmet njegovih istraživanja, jer je i ona „duboko upletena u društvene strukture” (Foucault, 1986d: 109). Njegovo pitanje da li bi ispitivanje odnosa između visoko formalizovanih nauka (poput matematike) i nediskurzivnih sredina „postavilo prag mogućih objašnjenja nemoguće visoko” (Foucault, 1986d: 109), moglo bi da se odnosi i na nauke o umetnosti. Međutim, razlog za tako visok prag ne bi se zasnivao na nivou formalizacije koji one dostižu, već na okolnosti da je u nauku o muzici – onako kako je ona ustanovljena u 19.

veku – ugrađena je premisa ne samo o autonomiji muzičkog dela od društvenih procesa i struktura nego i uverenje o njenoj sopstvenoj autonomiji (cf.: Cusick, 2001: 480–481). To uverenje je prisutno čak i onda kada nije eksplicitno iskazano, a muzička analiza je njegov najčistiji eksponent. Uistinu, zar bi se moglo osporiti pravo muzičke analize da analizira „intratekstualni kontekst” (cf.: Danuser, 2010: 45–51) jednog akorda u muzičkom delu? Naravno da ne. Ali Fuko se uopšte i nije bavio pitanjem prava disciplina na objekte, već pitanjem toga kako su određeni objekti postali njihovi objekti.

Zanimljiva i instruktivna naznaka da je jedna analiza fukoovske provenijencije potrebna nauci o muzici data je u studiji *Music, Politics, and the Academy* Pietera van den Toorna (Pieter Van den Toorn /1995/), jednog od najvećih oponenta kritičkog pristupa u muzikologiji. Među ravnima na kojima Van den Torn kritikuje zalaganje Lea Trajtlera (Leo Treitler) za naučni pristup muzici koji ne bi negirao subjektivno prisustvo istraživača nalazi se i jedan prigovor koji korelira sa temama o kojima raspravljam u ovom radu. Naime, budući da Trajtler sa dvodecenijske distance uočava da su njegovi napisi s kraja šezdesetih godina napisani u „oštrim okvirima koji isključuju bilo kakvo spominjanje uslova koji su pokrenuli ’zveckanje kostura u salama humanističkog učenja’” (Treitler, 1989b: 5), Van den Torn postavlja pitanje uslova postojanja samog programa za koji se Trajtler založio krajem 80-ih godina, programa u čiji okvir postavlja svoj celokupan rad. Jer, zalaganjem za subjektivno prisustvo naučnika Trajtler „ignoriše akademske institucije i programe čiji jedan segment čini i naučno proučavanje” te time i „zavisnost tih institucija od sistemskih procesa, kao i stepen u kojem ta zavisnost reflektuje složenu realnost masovnog obrazovanja. Uistinu, kada je reč o visokom obrazovanju uopšte, on ignoriše šire interese koji su kako ekonomski i sociopolitički, tako i akademski ili intelektualni” (Van den Toorn, 1995: 45–46). Prema Van den Tornovoj analizi, problemi koje Trajtler isključuje tiču se odnosa između profesora i studenata, naučnika i nauke, samog univerzitetskog sistema i odnosa svih nabrojanih činilaca prema njemu, kao i načina na koji socioekonomski faktori okružuju akademski sistem i reaguju sa njim, što su sve elementi koji leže kako unutar discipline, tako i izvan nje. Premda nije eksplicitno određena kao takva, Van den Tornova kritika u izvesnom stupnju jeste fukoovske provenijencije. On, naime, ne govori eksplicitno o analizi dispozitiva, ali ravni na kojima kritikuje Trajtlera upućuju na „determinisani horizont” (Deleuze: 1989: 17) pojave, institucionalizacije i cirkulisanja određenog tipa akademskog diskursa te, posledično, i određenih znanja i istina u njemu.

Analiza muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja, samim tim i muzičke analize kao diskurzivne prakse, polazi od značaja koji muzička analiza ima za nas danas.<sup>57</sup> Savremena muzička analiza je toliko heterogeno polje da ima mišljenja da se muzičko-teorijska zajednica „možda mora oprostiti od zahteva da se [...] moraju dati razumljiva generalna lajtpitanja, jasna usmerenja i pregršt relevantnih tema za sve zajedno ili uopšte jedna zajednički prihvaćena predstava o tome šta treba razumeti pod „muzičkom analizom”” (Diergarten, 2011). Ta okolnost, iako se čini da izaziva atmosferu žala i nostalgije za nekadašnjom epistemološkom sigurnošću, jednoznačnošću i metodološkom preciznošću muzičke analize, svedoči o tome da se oko muzičke analize *kao moći/znanja* i dalje vode disciplinarne i institucionalne borbe i da ona sama *kao moć/znanje* ulazi u tu arenu. Ako su rasprave o muzičkoj analizi možda i podlegle opasnosti da postanu zamorne (cf.: Samson, 2001: 54), ona 'sama' to nikako nije mogla postati. Jer, muzička analiza je „uvek suštinski prisutna” (Adorno, 1982: 172), ma kako se ta njena suština konceptualizovala i ispoljavala. I u tome, ako to uopšte treba posebno naglašavati, leži njen značaj za sve one koji se danas smatraju muzičkim analitičarima ili, jednostavno, analiziraju muziku vođeni nekim svojim specifičnim interesima.

Rasplitanje analitičkih linija dispozitiva muzičke analize, kako u savremenom tako i u bilo kom prošlom dobu, treba da uzme u obzir ono što ona „stvarno” jeste u određenim slojevima posmatranja, da postavi pitanje u kom polju znanja se ona konstituiše i na koji način kao *znanje* ulazi u odnose moći i istovremeno ih oblikuje. U procesu rasplitanja odnosa moći/znanja ne treba tražiti istorijski kontinuitet. Naprotiv, pod pozitivnu lupu treba staviti prekide u istorijskom čitanju, trenutke u kojima su unutar elemenata iskaznog polja, u međuodnosima tih elemenata kao i u njihovoj korelaciji sa poljem vidljivosti (poljem činova i njihovih materijalizacija) uspostavljeni neki drugačiji odnosi. Stoga se kao najočigledniji (ali ne i najmanje izazovni) za analizu ukazuju periodi nastanka nauka i disciplina u polju neke diskurzivne prakse, kakav je period 'rađanja' muzičke analize kao autonomne discipline u polju rasutih muzičko-analitičkih diskursa od 19. veka naovamo, ili periodi epistemoloških preloma, kojima pripada ponovna opsežna epistemologizacija muzičke analize u sklopu interpretativnog obrta u humanističkim naukama, što je u fokusu disertacije. Budući da se zahvaljujući radu diskurzivne prakse u čijem polju znanja egzistiraju nauke i discipline stalno iznova epistemologizuju, bilo koji od trenutaka ponovnih epistemologizacija muzičke analize

---

<sup>57</sup> Nemogućnost 'totalne' analize muzičke analize se podrazumeva.

– kada se menja ustrojstvo nekog od elemenata i međuodnosa u polju znanja – može biti podvrgnut analizi.

S obzirom na to da je dispozitiv dinamična konstrukcija, promenljiva kako u vremenskoj sinhroniji, tako i u vremenskoj dijahroniji, ne bi imalo mnogo smisla navoditi sve što bi ikada bilo u poziciji da bude njegov činilac. Diskurzivnom polu dispozitiva mogli bi pripadati svi muzičko-analitički iskazi i iskazi o muzičkoj analizi u polju muzikologije, muzičke teorije, kritike, estetike, esejistike, kompozicione teorije, što bi sve bile „instance razgraničavanja” muzičko-analitičkog diskursa.<sup>58</sup> Na tom polu – i u odnosu na dve ravni postavljene u uvodu disertacije (diskursa o muzičkoj analizi i muzičko-analitičkih diskursa) – razmotriću četiri prethodno naznačena elementa iskazne analize. Pri tom, ti elementi, kako je rečeno, za svaki objekt proučavanja ne moraju biti (i po pravilu nisu) podjednako složeni i ne moraju imati podjednak udeo u profilisanju jedne diskurzivne prakse. Tako, ako objekti diskurzivne prakse nisu njoj unapred dati, već su njome proizvedeni, ako diskurs nije „mesto na koje se, kao na puku podlogu, postavljaju i slažu objekti koji bi već unapred bili uspostavljeni” (Фукo, 1998: 48), na prvoj ravni je primarno utvrditi koji elementi i koja konstelacija njihovih međusobnih odnosa je uticala na to da se muzička analiza uopšte pojavi kao objekt o kome je u muzikologiji i muzičkoj teoriji moguće i potrebno nešto reći? Na drugoj ravni je pitanje na koji način je u diskursima muzičke analize konstituisano samo muzičko delo kao njihov objekt?<sup>59</sup> Potom, šta se može reći o konceptima putem kojih se konstituiše diskurs o muzičkoj analizi, s jedne, i 'sam' analitički diskurs, s druge strane? Postoji li veza između njih? Zatim, ako subjekt koji govori nije autoritativna figura sa imenom i prezimenom (premda, kako je već rečeno, „određene osobe” uistinu učestvuju u procesima o kojima je reč), već je to diskurzivno određena *pozicija* koju subjekt može zauzeti ili steći da bi o svom objektu uopšte mogao nešto reći, treba se zapitati na koji način su te pozicije formirane. Ko je nosilac metagovora o muzičkoj analizi, na jednoj, tj. muzičko-analitičkog govora, na drugoj strani, i kako on dobija svoj legitimitet? Najzad, ravan analize vezana za strateške izbore na određen sebi svojstven način povezuje sve prethodne. Strateški izbori na temelju kojih se 'postupa' sa konceptima diskursa i načinima iskazivanja, putem kojih se svi

---

<sup>58</sup> Ne postoji nikakvo ograničenje koliko 'duboko' ili 'široko' u delovanje diskurzivnih praksi i u kojim sve pravcima analitika i dijagnoza neke prakse mogu ići. Taj prostor je potencijalno neograničen i upravo stoga podleže određenom izboru koji je, uostalom, pravio i sam Fuko (cf.: Фукo, 1997: 32). U disertaciji sam se prevashodno ograničila na muzikologiju i muzičku teoriju jer je i sistemsko konstituisanje muzičke analize u Srbiji kao polja znanja vezano za ove dve discipline.

<sup>59</sup> Međusobna uslovljenost pojave muzičke analize i muzičkog dela kao njenog objekta je opsežno diskutovana u literaturi. Jedna korisna i sažeta analiza data je u: Samson, 2001.

oni dovode u vezu, nisu univerzalno dati, već su takođe promenljivi u vremenu i prostoru. Koje su to manje ili više latentne tematizacije koje uključuju jedan skup koncepata i modaliteta iskazivanja, a isključuju neke druge?

Na nediskurzivnom planu analize dve ravni su praktično neodvojive. Taj plan se odnosi na pitanje na koji način muzičko-analitičko znanje kao moć/znanje prožima vidljivo polje u kom cirkuliše i kojim je samo prožeto i na delu je ne samo u onome što iza istorijskih aktera ostaje kao zapis muzičko-analitičkog govora, već i u nizu postupaka kojima se analitički iskazi i činovi kao određene sposobnosti i veštine oblikuju i osnažuju, s jedne, i ograničavaju, s druge strane. Genealoška analiza diskursa o muzičkoj analizi i 'same' muzičke analize trebalo bi da odgovori na pitanje *kako se* – kojim postupcima isključivanja, kontrole i distribucije određenih načina govora i kojim materijalnim rezultatima tih činova ostvaruju razlike između analitičkog i ne-samo-analitičkog pisanja (ili mišljenja) o muzici, kao i između muzičko-analitičkog i ne-samo-muzičko-analitičkog postupanja s muzikom. Drugim rečima, kako se diskurs o muzičkoj analizi i muzičko-analitički diskurs artikulišu na drugim praksama (kakva je diskurzivna praksa obrazovanja, na primer) koje jednim svojim delom jesu zasnovane na znanju o muzičkoj analizi? To ne znači, kako sam u toku ovog poglavlja objasnila, da te prakse ovim diskursima 'spolja' nameću njihove objekte ili oblike iskazivanja ili koncepte ili teorijske strategije, već da one čine deo pojave, funkcionisanja i rasprostiranja (recipročno, i ograničavanja) jednog specifičnog muzičko-analitičkog diskursa u određenom trenutku i na određenom mestu.

Primarno polje na kome se znanje o tome šta je muzička analiza stavlja u društvenu cirkulaciju jeste sistem muzičkog obrazovanja, bez obzira na to koji stepen institucionalizacije (u uobičajenom značenju ovog termina) on dostiže. Društvena cirkulacija muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja sprovodi se putem uvođenja muzičke analize u sadržaj onoga što se podučava i u načine na koje se to čini. Time što se muzička analiza čini delom univerzitetskih kurikuluma, propisanim zahtevima i ciljevima neprekidno se osnažuju disciplinarni okviri znanja koje ona podrazumeva – ili njena 'istina', da parafraziram Fukoa – a isključuju neki drugi. U obrazovnom sistemu se, isto tako, obezbeđuju i kanali njenog širenja u načinima izvođenja nastave koji su propisani za određeno muzičko-analitičko znanje (u okviru autonomnog muzičko-teorijskog profila nastave i/ili nezavisno od njega, kao zaseban kurs ili uz neke druge kurseve, u okviru individualne ili grupne nastave itd.). Obrazovne prakse u spoju sa tržišno-ekonomskim definisana pozicija profesora muzičke analize? U okviru kog profila studija i na kom nivou obrazovanja se ona može steći? Da li se



uopšte može steći? Strukovno udruživanje, izdavanje specijalizovanih časopisa, konferencije i predavanja takođe jesu kanali rasprostiranja i kontrolisanja muzičko-analitičkog znanja, a sami ulaze u složene međusobne odnose obrazovnih, ekonomskih i tržišnih sistema. Mesta na kojima se muzičko-analitičko znanje kao diskurzivno znanje može artikulirati, a da pri tome nije 'samo' konkretna muzička analiza, takoreći su neograničena.

Sagledavanje muzičke analize kao diskurzivne prakse u nauci o muzici u Srbiji biće, kako sam u uvodu disertacije istakla, obeleženo svojevrsnim 'manjkom konteksta', jer je muzička analiza posve retko bila objekt refleksije. Ta činjenica upućuje na zaključak da danas postoji kako dosta širok konsenzus u vezi sa prirodom, funkcijama i statusom muzičke analize, tako i kontinuitet – ili u najmanju ruku o želja za kontinuitetom – sa načinima na koje je u prošlosti mišljeno o ovoj disciplini. Fukoovsko *misliti drugačije* podrazumeva da se upravo taj konsenzus i kontinuitet podvrgnu analizi, da se pod lupu stavi *situiranost* diskursa o muzičkoj analizi, kao i *situiranost* same diskurzivne prakse muzičke analize. Cilj disertacije se, tako, može formulirati i kao istraživanje odgovora na pitanje: da li se u različitim diskursima o muzičkoj analizi, diskursima muzičke analize i njihovih nediskurzivnih artikulacija i manifestacija može govoriti o prelomima u njenom konstituisanju kao diskurzivne prakse ili je, naprotiv, u tim promenama na delu 'samo' ekstenzija jednog istog tipa diskurzivnosti? Drugim rečima, da li se i na koji način konstituiše ona posebna „razlika vremena” (Фуко, 1998: 142) koja čini savremenost muzičke analize u Srbiji kao onoga što ona više nije (ili što prestaje da bude) i onoga što je ona u procesu nastajanja.

## II

### KONTEKST I PROBLEMSKI OKVIRI SAVREMENE MUZIČKE ANALIZE

#### **Razlike i razluke nauke o muzici i muzikologije**

Kada je Gvido Adler (Guido Adler), u pristupnom predavanju održanom 26. oktobra 1898. godine, prilikom preuzimanja profesorskog mesta za teoriju i istoriju tonske umetnosti (*Theorie und Geschichte der Tonkunst*) na Univerzitetu u Beču od Eduarda Hanslika (Eduard Hanslick), rekao da nov zadatak rasplitanja svih društvenih, ekonomskih i političkih veza između muzike i kulture pripada budućim generacijama (cf.: Adler, 1898: 35), on tada verovatno nije ni slutio da će taj zadatak početi da se ispunjava tek od 80-ih godina 20. veka. U jednom kraku ponuđenih rešenja, rasplitanje pomenutih veza postalo je deo široko rasprostranjenog procesa autorefleksivnog preispitivanja temeljnih epistemoloških i metodoloških pretpostavki, ciljeva, opsega i predmeta proučavanja muzikologije bilo *kao činioca* nauke o muzici bilo *kao same* nauke o muzici. U tom procesu njen disciplinarni identitet kao i, posledično, njene epistemološke pretpostavke doživele su temeljnu transformaciju u odnosu na samu Adlerovu postavku. U jednom trenutku tog procesa, na samom početku 1990-ih godina, delovalo je da nastaje 'nova' muzikologija, ali ona je veoma brzo „ostarila” (cf.: Kramer, 2003: 6; Korsyn, 2011). Ipak, kritičko i interpretativno nasleđe nove muzikologije uključeno je u glavne tokove muzikološke misli. Rezultat je ni 'nova' ni 'stara', već svojevrsna „muzikologija u izgradnji”: disciplina koja „razmišlja o sopstvenim procedurama i kreira strategije za pojedinačne probleme” (Williams, 2002: ix). Drugim rečima, to je muzikologija koja preispituje diskurzivnu savremenost kojoj pripada.

Oba naznačena procesa, rođenje muzikologije kao nauke o muzici na kraju 19. veka i njena temeljna reepistemologizacija u poslednje dve decenije 20. veka, predstavljaju 'prave' fukoovske objekte analize. Oni jasno ukazuju na „obrub vremena” (Фyko, 1998: 142) u kome se diferencirala razlika između svojevrsne 'prednaučne' prošlosti jedne discipline i njenog konstituisanja kao nauke, u prvom, tj. između njenih dominantno pozitivističkih temeljnih premisa i kritičkih, interpretativnih metodologija, u drugom periodu. I u jednom i u drugom

slučaju na delu su bili „pozitivni uslovi jednog složenog spleta odnosa” (Фуко, 1998: 50) koji su omogućili da se muzikologija najpre konstituiše, a potom i rekonstituiše upravo na način na koji je to učinila. Pri tom, kako se na osnovu Fukoovih pouka iz današnje perspektive može reći, nisu bili u pitanju ’autonomni’ razvoji, već je u njih investirano jedno *moć/znanje*: znanje o ’načinima na koje se govori i gleda’ i moć da se „režimi istine” u njima uspostave kao takvi (cf.: Foucault, 1986d: 112).

Prema Adlerovoj zamisli, nauka o muzici (*Musikwissenschaft*) i muzikologija (*Musikologie*) inicijalno su postavljene u takav hijerarhijski odnos u kojem je muzikologija određena kao deo sistem(at)skog<sup>60</sup> usmerenja nauke o muzici (*systematische Musikwissenschaft*) i definisana kao „istraživanje i komparativno proučavanje u etnografske svrhe [*Untersuchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken*]” (cf.: Adler, 1885).<sup>61</sup> Tek u potonjim prevodima termina *Musikwissenschaft* (kao i sinonima *Musikforschung* /istraživanje muzike/) na engleski jezik i jezike drugih evropskih zemalja te potom u njegovom transferu u te zemlje i na američki kontinent, nemački pojam *Musikologie* zamenjen je pojmom komparativna muzikologija ili etnomuzikologija, dok je termin muzikologija (eng. *musicology*, fr. *musicologie*, it. *musicologia*, rus. *музыковедение*) izjednačen sa pojmom nauke o muzici i dobio širok spektar značenja.<sup>62</sup>

O tome da procesima zasnivanja i konfigurisanja različitih „akademskih geografija” (Cook, 2000: 86) u polju naučnog proučavanja muzike nije bila u pitanju puka lingvistička problematika prevođenja jednog termina na druge jezike, već čitava konstelacija moći/znanja

---

<sup>60</sup> U nemačkom jeziku postoji jasna značenjska razlika između prideva sistematski (*systematisch*) i sistemski (*systemisch*). Premda se u srpskoj muzikologiji ovaj termin prevodi na drugi naznačeni način (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 42; Маринковић, 2008: 32), ovakvim pisanjem prevoda termina *systematische Musikwissenschaft* upućujem na njegova dva moguća prevoda koja odgovaraju i dvostrukoj prirodi ove grane Adlerove (Guido Adler) postavke. S jedne strane, reč je o *sistematskoj* muzikologiji koja je, najopštije rečeno, usmerena ka formulisanju muzičkih pravila u sinhronijskoj perspektivi nezavisno od pojedinačnih istorijskih manifestacija muzike. S druge strane, može se govoriti i o *sistemskoj* muzikologiji čime se primarno naglašavaju interdisciplinarnе relacije unutar sistema poddisciplina koje čine samu sistematsku muzikologiju (cf.: Parncutt, 2007: 1)

<sup>61</sup> Premda je termin *Musikwissenschaft* skovan još 1827. godine, a kao ime za samostalno polje bavljenja muzikom prihvaćen od sredine 19. veka putem osnivanja časopisa *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1855) i udruženja *Gesellschaft für Musikforschung* (1868), smatra se da je naučni pristup muzici utemeljen Adlerovim spisom „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” (1885).

<sup>62</sup> U Sjedinjenim Američkim Državama prevod nemačkog termina *Wissenschaft* bio je predmet polemike. Uprkos tome što je bio novijeg datuma i što je počivao na – početkom 20. veka smatralo se hibridnom – spajanju umetnosti i nauke, sam termin muzikologija je, uprkos otporima na koje je naišao, u utemeljivačkom spisu o američkoj muzikologiji zadovoljio uslove „praktične pogodnosti” (Pratt, 1915: 1). U šezdesetim godinama 20. veka, pak, ovaj termin je bio kritikovan (cf.: Palisca, 1963: 91). Smatralo se da bi termin *music scholarship* ili, kao u Velikoj Britaniji, *musical research*, bio pogodniji, jer bi obuhvatio kako dijahronijski aspekt procesa proučavanja, kao aktivnosti ili grane učenja, tako i sinhronijski aspekt sistematizacije dostignutog znanja (cf.: Palisca, 1963: 101–102).

*o* i *u* muzici, s jedne, kao i *o* i *u* nauci (pa i nauci o muzici), s druge strane, govori u prilog činjenica da se u svom post-adlerovskom razvoju nauka o muzici na različitim mestima i u različitim trenucima profilisala na različite načine. Institucionalno podržana integralna koncepcija nauke o muzici se pokazala kao teško dostižan, a na nekim mestima i nemoguć, ideal. Tako danas u Sjedinjenim Američkim Državama i pojedinim evropskim zemaljama, na primer, postoji manje ili više upotpunjena profesionalna (institucionalna, obrazovna) infrastruktura svih ili pojedinih oblasti iz Adlerove koncepcije nauke o muzici – muzičko-istorijskog (koje se ponegde smatra sinonimom za muzikološko), muzičko-teorijskog (koje može i ne mora biti poistovećeno sa sistem/at/skim), muzičko-pedagoškog i muzičko-etnografskog (tj. etnomuzikološkog). Visoko profilisana diferencijacija između muzikološkog, muzičko-teorijskog, muzičko-pedagoškog i etnomuzikološkog bavljenja muzikom u SAD-u nema svoj pandan u evropskoj nauci o muzici. Ona u Velikoj Britaniji, na primer, gotovo da nije od značaja. U toj zemlji se Adlerov obuhvatni koncept *Musikwissenschaft* odnosi na najopštije određeno polje muzičkog istraživanja (*musical research*) čije unutarne podele nisu toliko stroge kao na američkom kontinentu. Za Britance je sam termin muzikologija inkluzivan: muzički teoretičari (premda se oni u Britaniji češće nazivaju muzičkim analitičarima) i etnomuzikolozi sebe smatraju muzikolozima, dok oni koji se više bave istorijskim istraživanjima sebe nazivaju ili muzičkim istoričarima ili istorijskim muzikolozima (cf.: Cook, 2000: 86; Cook, 1999). U ovoj zemlji „muzička teorija nikada nije bila dobro ustanovljena kao prepoznatljiva disciplina u okviru proučavanja muzike” (Cook, 2012) te razlika između muzičke teorije i drugih naučnih polja proučavanja muzike nije tako važna kao na nekim drugim mestima. Adlerova binarna podela nauke o muzici na istorijsku i sistemsku muzikologiju i danas je, ipak, veoma vitalna prevashodno na nemačkom govornom području, kao i u zemljama u kojima je uticaj nemačke muzikologije bio znatan (poput zemalja centralne i severne Evrope, Hrvatske i Slovenije).<sup>63</sup>

Na svim navedenim mestima su u periodima utemeljenja i konstituisanja nauke o muzici na delu bili, za svako od tih društava posebni, „režimi istine” ili „opšta politika” istine: tipovi diskursa koji se prihvataju, kojima se daje legitimitet i koji se putem niza mehanizama održavaju i iznova proizvode kao takvi. Fukoovska analiza bi mogla da pokaže koji odnosi

---

<sup>63</sup> Na primer, na pojedinim nemačkim univerzitetima postoje odvojeni programi za istorijsku i sistem(at)sku muzikologiju te i odvojene profesionalne specijalizacije u jednom ili drugom polju. Podela između istorijske i sistem(at)ske muzikologije je u Italiji, na primer, bila toliko duboko ukorenjena da je konstelaciju nauke o muzici načinila posve jedinstvenom u evropskom kontekstu: budući da ogroman broj istorijskih muzičkih izvora nije bio naučno obrađen, sistematski pristupi bili su tabuizirani (cf.: Toscani, 1998: 86).

moći su se artikulisali na znanju koje je u tim različitim diskursima, na svakom od tih mesta pojedinačno, cirkulisalo.

U istim okvirima bi se mogao posmatrati i proces temeljne reepistemologizacije muzikologije od 1980-ih godina, jer je tada, barem u anglo-američkom kraku naučnog proučavanja muzike, jedna kultura 'prestala da misli kako je to dotle radila i počela da misli o drugim stvarima i na drugačiji način' (cf.: Fuko, 1971: 115). U nastavku ovog poglavlja opcrtaću bitne aspekte te transformacije.<sup>64</sup>

Prema Adleru, najviši cilj nauke o umetnosti jeste „putem poznavanja umetnosti raditi za umetnost [*durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken*]” (Adler, 1898: 31, 39). Temeljna pitanja nauke o umetnosti jesu: kako učimo da razumemo umetnička dela? Kako uporedo sa uživanjem u umetnosti možemo da razumemo umetnost i uporedo sa posmatranjem umetnosti da je shvatimo (*erfassen*) (cf.: Adler, 1898: 31)? Sama nauka o muzici „nije zavisna samo od uslova sopstvenog genetskog toka, već se usmerava i ka zahtevima tekuće umetnosti svoga doba” (Adler, 1898: 33). Jedan od njenih najvažnijih zadataka sastoji se u tome da „spomenike prošlosti načini univerzalno dostupnim” (Adler, 1898: 34). Nauka o muzici to čini putem istraživanja „zakona umetnosti u različitim vremenskim periodima i njihove organske povezanosti [*Verbindung*] i razvoja” (Adler, 1885: 15). To istraživanje obavlja se induktivnim metodom koji nauka o muzici preuzima od prirodnih nauka: istoričar umetnosti „iz više primera izvlači zajedničko i razdvaja različito i služi se apstrakcijom, pri čemu iz konkretnih datih predstava [*Vorstellungen*] zanemaruje određene delove, a druge preferira” (Adler, 1885: 15). Prema Adleru, „obaveza i zadatak svake nauke jeste prema stvarnosti oblikovano propisno saznavanje [*Erkenntnis*] i otkrivanje činjenica i težnja usavršavanju [*Vervollkommung*] svakog sporednog uvida, pošto je svaka nauka sama svoj cilj” (Adler, 1898: 33–34). Nulta tačka tog postupka jeste, dakle, logika činjenica i do nje se dolazi tek „putem poređenja umetničkih dela” (Adler, 1898: 34). Poslednji korak u proučavanju muzike – „alfa i omega kritičke analize” (Adler, 1885: 7) – jeste utvrđivanje emocionalnog [*Stimmungsgehalt*] ili estetskog sadržaja dela. Iz naučne tačke gledišta, ovaj aspekt kritičke analize može se dosegnuti samo onda kada su utvrđena sva druga određenja muzičkog dela, a primat ima „specifično muzički emotivni sadržaj”. Međutim, i tada će se, prema Adleru, u „većini slučajeva prevođenje emotivnog sadržaja u reči, ipak, ispostaviti kao beskoristan napor, a čak i kada je poetski predložak, bio to tekst ili

---

<sup>64</sup> Pri tom će se ponajviše iskristalisati pitanja metodologije i, u manjem stepenu, predmeta muzikološkog istraživanja, dok pitanja filozofskih orijentacija kao pretpostavki metodološke orijentacije neće biti razmatrana.

samo ideja, kompozitoru [*Tondichter*] poslužio kao osnova dela, biće hrabar poduhvat naučno artikulirati analogije između ta dva segmenta, reči i tona, njima pripadajuće emocionalne sadržaje, njihove identitete ili suprotnosti” (Adler, 1885: 8). U osnovi Adlerove koncepcije nauke o muzici leže dualizmi – činjenica-interpretacija, formalni pristup-hermeneutički pristup, imanentno-kontekstualno – koji su bili predmet muzikoloških polemika u poslednjim decenijama 20. veka .

S obzirom na to da je Adlerovim spisom „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” (1885) nauka o muzici utemeljena kao obuhvatna disciplina koja je pretendovala na to da u sebe uključi sve aspekte bavljenja muzikom, sasvim je opravdano postavljeno pitanje: da li je samo Adlerovo određenje nauke o muzici upućivalo na njene metode, zadatke i ciljeve iz pozicije unutar ili izvan tog tada novog polja znanja (cf.: Stefanija, 2011: 44)? Poznato je da je Adler postavio epistemološke i metodološke temelje nauke o muzici transponujući u nju metodološke i spoznajne osnove najprestižnijih disciplina druge polovine 19. veka, pre svega klasične filologije. Takav okvir nauke o muzici bio je „neadekvatno ograničen” (Cook, 1999) i kao takav primenjen je na muzičko delo kao barem podjednako neadekvatno ograničen (što nikako ne znači i promašen!) objekt proučavanja, jer je njime potpuno zanemarena performativna priroda muzike. Stoga, iako je podrobno opisao istraživački postupak u nauci o muzici, Adler nije pružio „nikakvu ekskluzivnu ili specifičnu metodologiju” (Stefanija, 2011: 43).

Pozitivistička orijentacija nauke o muzici, koja je u 20. veku dominirala u odnosu na razmatranje mnogostrukih uslovljenosti muzike kulturom, bila je posledica opisane dvostruke eksteriornosti putem koje se nauka o muzici konstituisala: kako uz pomoć metoda utemeljenih *izvan* nje same, tako i posredstvom postupka koji se iz današnje perspektive može nazvati redukcijom samog predmeta muzikološkog proučavanja po uzoru na medij koji nije muzički, već pre svega književni. Adlerovo polazište, dakle, nije podrazumevalo dedukciju od idealističkog koncepta ka muzičkom delu (cf.: Veselinović-Hofman, 2007: 42), ali nije podrazumevalo ni indukciju od u potpunosti *specifično muzičkog* objekta. Jer, ma koliko je specifično muzičko objektno-materijalno, vidljivo u partituri, barem isto toliko je dostupno slušanju. To je, zapravo, pitanje vidova konstituisanja predmeta muzikološkog istraživanja kako u formativnom periodu nauke o muzici, tako i u svim kasnijim razdobljima njenih reepistemologizacija. To je i pitanje načina na koji se sama partitura vidi, kao i načina na koje se muzičko delo sluša. A sve navedeno jeste vid artikulacije diskurzivnog znanja.

Premda je Adler predložio metodologiju koja je omogućila da se nedvosmisleno, jasno i detaljno iscrta *tada* imanentno područje nauke o muzici, njegova rasprava o 'spoljašnjim' kontekstima novozasnovane nauke i njenog objekta – posledično i mesta nauke o muzici u području humanističkih nauka i relaciji sa njima, te i interakcije muzičkog dela sa kulturom u kojoj ono nastaje – nije bila podjednako detaljna. Zahvaljujući obuhvatnoj koncepciji nauke o muzici i ključnoj poziciji koju je u njoj imala kategorija stila, kulturalni konteksti nove nauke i muzičkog dela kao njenog objekta bili su ugrađeni u same njihove temelje. Adler je i tada napominjao da nauka o muzici mora „da istraži vezu sa drugim umetničkim aktivnostima ukoliko one stoje u odnosu prema organizmu tonske umetnosti (*Tonkunst*). Ona mora da razmotri celokupan duhovni i duševni život određenog vremena, kada i na koji način je moguće sprovesti njenu razradu u muzičkoj umetnosti i primenu na nju” (Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919: 13; cit. prema: Boisits, 2005: 129). Ipak, on je bio protiv kulturalnog pozicioniranja nauke o muzici i njenog predmeta u dva slučaja: (1) ako bi pluralizam dostupnih metoda počeo da ugrožava postupke imanentne nauke o muzici (premda je, kako smo videli, on te postupke utemeljio na *vanmuzičkim* metodama) i (2) ako bi kulturalna istorija pokušala da na naučni način utvrdi i apsolutizuje kulturalne vrednosti (više o tome u: Boisits, 2005). Razmatranje odnosa muzike i kulture Adler je namenio polju estetike muzike. Međutim, izuzev konstatacije da je muzika zavisna od svojih društvenih, ekonomskih i političkih uslova (cf.: Adler, 1898: 35) te da su u razvoj umetnosti, „osim čisto muzičkih faktora” uključeni i drugi elementi „različiti od onih specifično konstruktivnih” (Adler, 1885: 12), Adler nije imao mnogo toga da kaže o ovom odnosu. Smatrao je da stepen razrade kulturalne uslovljenosti muzike u dotadašnjem razvoju nauke o muzici nije dostigao nivo muzičko-istorijskog istraživanja, a *nov* zadatak rasplitanja vezivnih linija između muzike i kulture ostavio je u nasleđe budućim generacijama, kako je već rečeno (cf.: Adler, 1898: 35).

Otklon od Adlerove pozitivističke koncepcije nauke o muzici (ali ne i njena potpuna negacija) ka interpretativnim metodologijama i autokritika njenih prećutnih uverenja i vrednosti nisu se u svim tradicijama odvili na podjednak način. Dva pristupa, oba ponikla takoreći istovremeno i u istorijskoj grani Adlerove koncepcije, posebno su uticajna. To su Dalhausov (Carl Dahlhaus) projekt zasnivanja (istorijske) muzikologije na novim empirijsko-filozofsko-hermeneutičkim osnovama i Kermanova (Joseph Kerman) zamisao muzičkog kritičizma koja je prerasla u „klasičnu paradigmatsku promenu” (Kerman, 1991: 142) kako same muzikološke discipline (njoj 'unutrašnjih' i 'spoljašnjih' pitanja), tako i muzike kao

njenog objekta. Iz ova dva pristupa razvile su se dve „muzikološke kulture“: one jedna o drugoj dugo nisu znale mnogo (cf.: Finscher, 1998: 9), ali su delile isto nezadovoljstvo samom disciplinom i ponudile su sopstvene puteve za prevazilaženje krize u kojoj se muzikologija našla.

Na talasu „sukoba oko pozitivizma u nemačkoj sociologiji“ koji se tokom šezdesetih i sedamdesetih godina odvijao između predstavnika kritičkog racionalizma (Popera /Karl Popper/, Alberta /Hans Albert/) i predstavnika kritičke teorije (Adorna /Theodor Adorno/, Habermasa /Jürgen Habermas/), Karl Dalhaus je 'iznutra' rekonstruisao tradicionalnu (adlerovsku) disciplinu.<sup>65</sup> U svojoj zamisli istorijske hermeneutike kao srednjem putu između suprotstavljenih strana on je, s jedne strane, razvio temeljnu kritiku koncepcije objektivnih muzičko-istorijskih činjenica i ukazao na njihovu zavisnost od interpretacije, tj. narativnih tehnika kojima se činjenice predstavljaju (cf.: Dalhhaus, 1983a: 33–43). S druge strane, on je insistirao na razlici između „sociologije znanja koja teži spoljašnjim odnosima i teorije istorije koja istražuje unutrašnje veze“ (Dahlhaus, 1983a: 1), čime je pitanja sociologije muzike praktično ostavio po strani (cf.: Hepokoski, 1991: 225). Na takav način, on je zaobišao i dostignuća kritičke teorije frankfurtske škole, premda je njegov odnos prema Adornu bio složen (više o tome cf.: Hepokoski, 1991). Dalhausova ključna metodološka i epistemološka preokupacija bila je „kako pisati istoriju umetnosti koja je istinska istorija a ne labav amalgam analiza dela, istoriju čiji je predmet uistinu umetnost a ne biografske ili društvene kontingencije – istoriju, drugim rečima, čiji su historiografski principi ukorenjeni u samoj umetnosti“ (Dahlhaus, 1983a: 17). Jedna od temeljnih metodoloških i epistemoloških premisa Dalhausove koncepcije istorijske muzikologije – pojam „relativne autonomije“ muzičkog dela (Dahlhaus, 1989: 1) – omogućila mu je da razvije metod koji je istovremeno i istorijski i muzički, te da razmatra uzajamno sadejstvo *muzičkih* i *kontekstualnih* društvenih procesa a da ni jedne ni druge ne liši njihovog sopstvenog specifikuma.

U anglo-američkom kontekstu prethodno pomenuti otklon od pozitivističke koncepcije nauke o muzici ka interpretativnim metodologijama pokrenuo je Džozef Kerman sredinom šezdesetih godina 20. veka (Kerman, 1965), a „klasična paradigmataska promena“ discipline u istom kontekstu je usledila od 1980-ih godina. Ma koliko paradigma pre Kermana/posle Kermana pojednostavljivala pristup celokupnoj problematici, na prelomu dva milenijuma postojala je načelna i rasprostranjena saglasnost da se profil muzikologije na prelomu dva

---

<sup>65</sup> U tom smislu značajne su njegove studije: *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977) i *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980).



veka može „korisno sumirati u smislu različitog uticaja koji je Kermanova kritika imala na različite muzikologe” (Cook i Everist, 2001: viii), podjednako na one koji su podržavali njegov horizont razmišljanja, kao i na one koji su ga oštro kritikovali.<sup>66</sup> Bez obzira na to da li je Kermanova kritika pružila pokretački impuls za uspostavljanje i razvoj novih puteva proučavanja u „punoletnom” stanju (cf.: Cook i Everist, 2001: viii) muzikologije ili je pružila povod za učvršćivanje već postavljenih temelja muzikološko-teorijske građevine, ona je nauci o muzici početkom devete decenije 20. veka uputila provokaciju koja je fundamentalno i dalekosežno uticala na *resituiranje* znanja o muzici i na oslobađanje *rezonanci* naučne objektivnosti; ili, ukratko, rezultirala je iskorakom od „mehaničke primene metodologije ka interpretativnim zaključcima” u procesu naučnog proučavanja (Williams, 2002: 7). Tako je Kerman, može se reći, dobio status „začetnika diskurzivnosti” (Foucault, 2000d: 217): uspostavio je takoreći beskonačne mogućnosti kako za diskurs analogan svom, tako i za diskurs koji se od njega razlikuje, a ipak pripada onome što je pokrenuo.

Zamisao muzičkog kriticizma bila je Kermanova vizija za prevazilaženje prevashodno istorijski i pozitivistički orijentisane američke muzikologije.<sup>67</sup> Premda takva orijentacija nije isključivala bavljenje estetskom komponentom dela kao legitimno muzikološko nastojanje, način na koji je takvo nastojanje metodološki bilo utemeljeno izazvalo je Kermanovu reakciju. Naime, Kerman je smatrao da je Mendelova (Arthur Mendel) preskriptivna formula naučnog statusa istorijskog pristupa muzici postala „vrsta muzikološkog kreda za mnoge u 1960-im godinama” (Kerman, 1985: 31).<sup>68</sup> Ideju o važnosti estetske komponente u muzičkoj istoriji Mendel uistinu jeste uvrstio u samu osnovu bavljenja istorijom muzike istakavši da je istoričar, „izuzev fascinacije utvrđivanjem činjenica i odnosima između činjenica, [...] zainteresovan za sama muzička dela – kao individualne strukture i kao objekte zadovoljstva”

---

<sup>66</sup> Prethodno zapažanje je formulisano u britanskom kontekstu u kojem se muzikologija, kako sam već istakla, shvata kao inkluzivan termin.

<sup>67</sup> Pojam 'muzikologija' je u SAD-u isprva (krajem 19. veka) zadržao značenjski opseg svog austrijsko-nemačkog izvora, te se sama disciplina odnosila na proučavanje muzike u najširem smislu (cf.: Pratt, 1890; Pratt, 1915; Seeger, 1924; Strunk, 1936). Od sredine 30-ih godina 20. veka došlo je da postepenog sužavanja ovog pojma (cf.: Welch, 1936; Sachs, 1940; Haydon, 1941) i njegovog prvenstveno istorijskog i pozitivističkog usmerenja. Takvoj reorijentaciji discipline korespondirala je sama muzikološka praksa kako na stvaralačko-spisateljskoj, tako i na pedagoško-univerzitetskoj ravni: između 1950. i 1960. godine u *Journal of American Musicological Society* retko su se nalazili prilozi van polja istorijske muzikologije, što se posebno intenziviralo posle osnivanja časopisa *Ethnomusicology* i *Journal of Music Theory*. Slično usmerenje pokazivali su i posle diplomski programi iz muzikologije (cf.: Palisca, 1963: 98–100). Kerman je, čak, kritikovao sam pojam 'muzikologija' i založio se za to da se sveobuhvatni nemački termin *Musikwissenschaft* prevede kao proučavanje muzike (*musical scholarship*) (cf.: Kerman, 1965: 66).

<sup>68</sup> Kontekst i neposredni podsticaj Mendelovog (Arthur Mendel) delovanja bile su obimne studije Bahovog (Johann Sebastian Bach) opusa i kritička izdanja Bahovih dela, što je predstavljalo značajan segment muzikološke prakse u Sjedinjenim Američkim Državama tokom pedesetih godina 20. veka.

(Mendel, 1962: 4).<sup>69</sup> On je iz filozofije nauke Ajzeje Berlina (Isaiah Berlin) preuzeo koncepte „retkog” (*thin*) objašnjenja, kada istoričar namerno izoluje pojedinačne aspekte dela, s jedne, i „gustog” (*thick*) objašnjenja,<sup>70</sup> kada istoričar u svom radu uzima i obzir isprepletanost različitih registara ili ravni postojanja objekta, s druge strane. U ovoj postavci istorija je nužno „gusta”, jer njena suština jeste prezentacija ako ne potpunog iskustva koje stoji iza određenih istorijskih događaja, onda „makar nečega dovoljno potpunog i konkretnog [...] viđenog iz što je moguće više tačaka gledanja i sa što je moguće više ravni, uključujući onoliko mnogo činilaca, faktora, aspekata, koliko najšire i najdublje znanje, najveća analitička moć, uvid i imaginacija, mogu da predstave” (Berlin, 1960: 23). Međutim, Mendel je i jedan i drugi tip objašnjenja podvrgnuo zahtevu za „striktno logičnim rasuđivanjem” (Mendel, 1962: 13) te je i u istorijskom pristupu dao primat apriornom racionalnom modelu dokaza i objašnjenja. Izveo ga je iz neopozitivistički profilisanog Hempelovog (Carl Gustav Hempel) deduktivno-nomološkog modela naučnog istorijskog objašnjenja (cf.: Hempel, 1942),<sup>71</sup> i na osnovu tog modela zaključio da postojanje direktnog estetskog iskustva ne daje dozvolu da se „nekom vrstom instinktivnog suda” zameni rasuđivanje u traganju za vezama između muzičkih ostvarenja i stilova. Muzikolog, prema Mendelu, mora da govori isključivo o proverljivim (objektivnim) činjenicama, pri čemu se razlikuju dva nivoa činjeničnog poretka: niži (datum i mesto rođenja kompozitora, vreme nastanka dela i slično) i viši (odnosi između stilova dva kompozitora i slično). Drugim rečima, istoričarevo estetsko iskustvo ne predstavlja dokazni materijal za naučno objašnjenje: istoričar muzike „mora da govori o svojstvima muzike čije se prisustvo može dokazati” (Mendel, 1962: 16–17). Sve što nije moglo da se dokaže na takav način, Mendel je svrstao u kategoriju fikcije.

Premda je Kerman bio nezadovoljan opisanim metodološkim osnovama muzikologije, njegov stav prema pregnućima i rezultatima američke muzikologije u posleratnom periodu

---

<sup>69</sup> To je impuls koji će i sam Džozef Kerman kasnije prepoznati kao *kritički* (Kerman, 1985: 32).

<sup>70</sup> Cf.: Berlin, 1960: 23. „Gusto” objašnjenje Džozef Kerman poistovećuje sa kriticismom (cf.: Kerman, 1985: 31–32 i 57–58), a Leo Trajtler (Leo Treitler) sa „narativnom istorijom” (Treitler, 1967: 192).

<sup>71</sup> Pomenuti model zasniva se na kauzalnom odnosu između „prethodnih uslova” (*antecedent conditions*) za pojavu nekog događaja, „opštih zakona” (*covering laws*) – koji omogućuju da jedna vrsta uslova uvek bude praćena određenom drugom vrstom uslova – i naučnog objašnjenja (*explanandum*). Pri tome, pomenuti odnos se uspostavlja dvosmerno, te Hempel (Carl Gustav Hempel) razlikuje objašnjenje u smislu predikcije (identifikacije *dovoljnog* skupa uslova za pojavu određenih *događaja*) i retrodikcije (saznanja da je određena vrsta *događaja* dovoljna da ukaže na postojanje određene vrste prethodnih uslova, tj. da je određena vrsta prethodnih uslova *neophodna* za pojavu određenih događaja). U Hempelov model Mendel je uneo jednu korekciju: „tip *objašnjenja* za kojim istoričar traga obično predstavlja kombinaciju retrodikcije [...] i nečega što bi se moglo nazvati 'predatiranom predikcijom' [...]. Za ovaj tip objašnjenja potrebna su nam, u najmanju ruku, oba zakona: jedan koji tvrdi da su određeni uslovi neophodni tako da mogu, ili su mogli da budu, retrodikovani iz opaženih događaja, i jedan koji tvrdi da su određeni uslovi dovoljni, tako da su opaženi događaji mogli da budu predikovani iz njih” (Mendel, 1962: 9).

nije ni u trenutku kada je on pokrenuo prethodno pomenuti proces, ali ni kasnije (cf.: Kerman, 1985) bio u potpunosti i generalno negativan (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 21). On je posegnuo za kriticizmom kao „izazovom” koji primorava istraživače da preispitaju „fundamentalne filozofske principe na osnovu kojih deluju” (Ackerman i Carpenter, 1963: 243). Iz tog razloga se Kerman na plenarnoj sesiji godišnjeg skupa Američkog muzikološkog društva (*American Musicological Society*) suprotstavio preovlađujućem gledištu da muzikolog mora da ispuni standarde humanističkog proučavanja koji su rigorozni koliko i oni u prirodnim naukama, ali i unekoliko različiti u odnosu na njih (cf.: Palisca, 1963: 105). Pri tom, Kerman nije bio jedini koji je ranih šezdesetih godina ukazivao na neophodnost autokritičkog odnosa prema disciplini. Sličan razlog, premda bez namere da formuliše novi lik američke muzikologije, imao je i Luis Lokvud (Lewis Lockwood), kada je prikaz istorije i stanja američke muzikologije dat u monografiji *Musicology* (Harrison, Hood i Palisca, 1963) opisao kao „više narativan nego spekulativan”, odnosno koncipiran više na takav način „da opiše tradicionalne i [...] kontra-tradicionalne kategorije muzikološke aktivnosti i konkretne rezultate onih koji su delovali u okviru tih kategorija, nego da sistematski vrednuje premise na kojima su same kategorije zasnovane” (Lockwood, 1965: 119). Na sličnim osnovama, premda pre svega imajući u vidu nezainteresovanost američke muzikologije za savremenu muziku, razmišljao je i Čarls Rozen (Charles Rosen) kada je rekao da je u muzikološkom proučavanju analitički pristup potpuno podređen istorijskom. Analitički pristup je odredio kao „u osnovi kompozitorski pristup”, jer on može da u muzici otkrije „ono što bi moglo biti od koristi drugom kompozitoru”, a to je ono što slušaocu pruža zadovoljstvo, „što muziku čini muzikom” (cf.: Rosen, 1962: 86–87). U srodnom pravcu razmišljao je i Leo Trajtler u svojoj razradi koncepta partikularističke historiografije nasuprot dijahronijskoj istoriji (Treitler, 1980).

Kao što je Adler nekada svoj model razvio na metodama koje nisu bile utemeljene u samoj nauci u muzici te time nisu bile *specifično muzičke*, tako je i Kerman svoj model pronašao izvan muzikologije. Po uzoru na već postojeću, akademski institucionalizovanu, kritičku praksu u istoriji i teoriji književnosti, te i u istoriji umetnosti i klasičnim naukama, Kerman se založio za uspostavljanje „kritičkog uvida” (Kerman, 1965: 62) u muzičko delo. tj. takve istraživačke platforme koja bi omogućila uvid u pojedinačna umetnička dela pokušavajući da uzme u obzir „značenja koja umetnost saopštava, zadovoljstvo koje inicira, i vrednost koju pretpostavlja” za čoveka danas; to jest, uvid koji podrazumeva bavljenje „muzičkim komadima i ljudima koji slušaju, činjenicom i osećanjem, životom prošlosti u

sadašnjosti, kompozitorovim privatnim likom u javnom ogledalu publike” (Kerman, 1965: 65, 63).<sup>72</sup>

Kada je kritičko usmerenje muzikologije upostavio kao suprotnost dogmatskoj posvećenosti „proverivom, objektivnom, nekontroverznom i pozitivnom” (Kerman, 1985: 42),<sup>73</sup> Kerman se, zapravo, nije založio ni za kakav potpuno nov ili nepoznat koncept. Jer, pitanja koja su u tom obrtu postavljena nisu bila nova i toga su eksponenti ove transformacije bili svesni: napomena Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer) o „začuđujuće skromnim” namerama zastupnika nove muzikologije da „spoje estetski uvid u muziku sa punijim razumevanjem njenih kulturalnih, društvenih, istorijskih i političkih dimenzija nego što je to bilo uobičajeno za veći deo 20. veka” (Kramer, 2003: 6) svedoči – istina *post festum* – o tome da oni nisu ni pretendovali na delovanje u pravcu „bez korena i prethodnih rezultata” (Веселиновић-Хофман, 1998: 15). Sama činjenica da je u središte svog programa postavio kompozitora i njegovo delo govori u prilog zaključku da je Kermanov program kritički usmerene muzikologije imao ključne dodirne tačke sa dominantnim pozitivističkim usmerenjem discipline protiv kojeg je on progovorio. Vezivanje kritičkog pristupa umetnosti za primaoca umetničkog dela, pak, jeste unelo novu perspektivu u proučavanje muzike, i to ne samo u američkoj muzikologiji: upravo je zanemarivanje slušaoca u analitičkom pristupu muzici smatrano uzrokom nepostojanja kriticizma u istraživanju muzike (cf.: Treitler, 1982: 158). U potonjim interpretacijama kritičkog programa muzikologije Kermanova koncepcija univerzalnog slušaoca je dekonstruisana s obzirom na različite, pre svega rodne i klasne, subjektivne identifikacije.

Sledstveno prethodno rečenom, moglo bi se možda reći da se Kerman založio 'samo' za svojevrsnu obnovu onoga što je već i sam Adler postavio kao glavni cilj kritičke analize kao poslednjeg koraka nauke o muzici: bavljenje emocionalnim ili estetskim sadržajem dela

---

<sup>72</sup> Kermanova zalaganja su sredinom 1960-ih naišla na izuzetno oštru kritiku Edvarda Luinskog (Edward Lewinsky /Lewinsky, 1965/). Njegova kritika je obuhvatila tri elementa. Prvo, Luinski se protivio Kermanovom zaključku da je samo kriticizam jedini pravi cilj proučavanja muzike, jer je smatrao da Kerman time negira mogućnost i neophodnost da se sve discipline koje ulaze u opseg naučnog bavljenja muzikom sagledaju s obzirom na sopstvene metode i rezultate. Kerman, ipak, nikada nije negirao te rezultate, već se suprotstavio shvatanju da su takve vrste istraživanja jedine moguće. Drugo, Luinski je smatrao preueličanom Kermanovu izjavu da muzički kriticizam ne postoji na američkoj akademskoj sceni, pri čemu je za primer naveo upravo Kermanovu disertaciju. Sam Kerman je kasnije uistinu potvrdio da je polifonija različitih muzikoloških glasova egzistirala u njegovom radu još od samog početka njegovog muzikološkog delovanja (Kerman, 1994: x–xi). Napomene u vezi sa nacionalnim crtama američke muzikologije, što je činilo treću ravan Luinskijeve kritike, Kerman je naknadno i sam relativizovao.

<sup>73</sup> U Kermanovoj kritici pozitivizam u američkoj muzikologiji nije posmatran iz vizure celovitosti i rigoroznosti koju je sam pozitivizam kao filozofski pravac inicijalno podrazumevao, već je bio „izjednačen sa [...] vrstom monotone 'istorijske deskripcije'” (Hooper, 2006: 18).

(/Stimmungsgehalt/ cf.: Adler, 1885: 7). Iako je između Adlerove i Kermanove koncepcije muzikologije moguće uočiti dodirne tačke, 'dve muzikologije' su se konstituisale u međusobno potpuno različitom *spolja*, u Fukoovom smislu, i stoga se ne može govoriti o jednakosti među njima: reč je o dvema u osnovi drugačijim epistemološkim platformama. Naime, od 1980-ih godina, umnogome podstaknuta Kermanovom kritikom, ali u ponekim primerima i bitno različita od nje, u anglo-američkom kontekstu počinje da se odigrava prethodno naznačena fundamentalna transformacija muzikološke discipline od pozitivistički zasnovanog istraživanja do interpretacije značenja i/ili konteksta muzike.<sup>74</sup> Ta transformacija se odigravala u polju teorije, u značenju koje je teorija kao interdisciplinarno, analitičko, spekulativno, kritičko i refleksivno preispitivanje „autonomnih modela i institucija naučnog rada u društvu, kulturi i umetnosti” (Šuvaković, 2006: 303) dobila od kasnih šezdesetih godina 20. veka (cf. i: Kaler, 2009: 25). U tom novom *spolja* „nije postao problematičan samo disciplinarni identitet muzikologije”, već i „odnos muzikologije prema ostatku univerzuma” (Cook i Everist, 2001: vii). Jer, teorija je muzikologiji omogućila ne konačno ovladavanje konstitutivnim terminima i konceptima same discipline, već „preispitivanje podrazumevanih rezultata i pretpostavki na kojima se oni temelje” (Kaler, 2009: 26). Teorija je otvorila mogućnost da se stara pitanja o predmetu i prirodi muzikološkog proučavanja postave na sasvim novoj ravni. Tako interpretativnost muzikologije u doba teorije podrazumeva dve promene u odnosu na Adlerovu koncepciju nauke o muzici. Prvo, ona počiva na definisanoj tački gledišta onoga ko interpretira. To ne znači relativizam subjektivnog iskustva, već situiranje subjektivnosti u smislu koji je objašnjen u uvodu. Saglasno tome, i muzikologija je redefinisana kao „rigorozno i problematizaciji podložno [*contestable*] proučavanje, teorija i praksa muzičkih subjektivnosti”, u kojoj bi „rezultati arhivskog i analitičkog rada, prethodno slavljani po sebi, postali značajni samo u odnosu prema subjektivnim vrednostima – što ne znači vrednostima atomizovane privatne unutrašnjosti, već vrednosti istorijski situiranog tipa ljudskog delovanja” (Kramer, 1995: 25). Drugo, interpretativnost muzikologije ne znači (samo) naknadnu interpretaciju neke već uspostavljene muzičke činjenice, nego podrazumeva dekonstrukciju samog odnosa činjenica-interpretacija u skladu sa postempiristički shvaćenim „interpretativnim obrtom” u smislu objašnjenom u uvodu disertacije.

Studije kulture, kao praksa teorije u opisanom smislu, muzikologiju su tokom 1980-ih suočile sa mnoštvom izazova analognih onima sa kojima se oko deceniju i po pre muzikologije susrela teorija književnosti. Stoga bi se pitanja koja je Džonatan Kaler (Jonathan

---

<sup>74</sup> O tome podrobno govori Mirjana Veselinović-Hofman u: Веселиновић-Хофман, 2007: 17–49.

Culler) apostrofirao u vezi sa statusom književnosti u novom kontekstu mogla bez ostatka postaviti i u vezi sa odnosnom studija kulture, s jedne, i muzikologije i muzike kao njenog predmeta proučavanja, s druge strane: da li su studije kulture opsežan projekt u okviru koga će proučavanje muzike steći novu snagu i pronicljivost? Ili će studije kulture progutati proučavanje muzike i uništiti samu muziku (cf.: Kaler, 2009: 56)?<sup>75</sup> Zabrinutost za stanje muzikologije i muzike u doba teorije nije bila svojstvena samo oponentima studija kulture. Na opasnost od svojevrsnog teorijskog viška u muzikologiji, tj. na rizik od gubljenja njenog disciplinarnog identiteta i integriteta te, posledično, i na mogućnost zanemarivanja specifično muzičke prirode njenog predmeta, upozorili su i najuticajniji akteri prethodno naznačene transformacije muzikologije: „Mogli bismo postati podjednako skloni neslozi i politizovani kao literarni kriticizam. Mogli bismo postati toliko obuzeti kritičkom teorijom da izgubimo iz vida *raison d'être* naših napora: samu muziku. Mnogi veruju da se ovo već dogodilo sa književnošću. Možemo se nadati da će naša ukorenjenost u muzičkom izvođenju i čisto estetsko uživanje u muzici ublažiti bilo kakve disciplinarne tendencije ka teorijskom ekscesu” (Citron, 1993: 74–75).

### **Reorijentacije muzičke teorije**

Načine na koje je interpretativni obrt imao transformisao polje znanja na koje je pretendovala muzička teorija veoma je teško posmatrati nezavisno od njenog institucionalnog osamostaljenja koje je, počev od sredine 1960-ih godina u Sjedinjenim Američkim Državama, te potom i od 1980-ih godina na evropskom kontinentu, obeležilo – i još uvek obeležava – savremeno stanje muzičke teorije. Drugim rečima, savremena muzička teorija egzistira istovremeno na dve ravni. Na jednoj je moguće uočiti odmak od 'konzervatorijumske' muzičke teorije ka teoriji kao samostalnoj univerzitetskoj disciplini, što je otpočelo još sredinom 1950-ih godina u Sjedinjenim Američkim Državama. Na drugoj ravni se, okvirno od druge polovine osme decenije 20. veka, beleže upravo promišljanja o njenoj interpretativnoj prirodi. Trenuci u kojima su u različitim zemljama započela ta dva procesa – tj. momenti u kojima je muzička teorija bila iznova epistemologizovana i/ili prelazila prag naučnosti – nisu bili isti. Oni su zavisili od skupa pozitivnih uslova jednog složenog spleta odnosa (cf.: Φyko, 1998: 50), uslova koji su omogućili da se o muzičkoj teoriji može misliti

---

<sup>75</sup> Posebno osetljivo u tom pogledu jeste pitanje metoda, jer ono implicira razliku između pristupa muzici iz interesa 'nje same' i upotrebe muzike za proučavanje različitih kulturalnih problema.

bilo na jedan bilo na drugi način. U ovom poglavlju ću osvetliti ključne elemente naznačenih procesa.

Kada je Hugo Riman (Hugo Riemann) u predgovoru za prvo izdanje svoje *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (Riemann, 1898) napisao da je siguran da muzička teorija još uvek nije ispunila svoj veliki i težak zadatak – koji se, prema njegovom mišljenju, sastojao u spoznaji i najvišem stupnju razumevanja umetnosti (što je zapravo značilo umetničkih ostvarenja /nem. *die Schaffen!*) – te potom i da on i njegovi savremenici uprkos tome ne treba da gube nadu da će takav zadatak moći da bude ispunjen (cf.: Riemann, 1920: vii), on tada verovatno nije ni slutio da će rešenje tog zadatka još gotovo ceo jedan vek izmicati i budućim generacijama muzičkih teoretičara.

Ispunjenje tog cilja podrazumevalo je problematizaciju i korenito preosmišljanje dve konstitutivne premise muzičke teorije u modernom smislu,<sup>76</sup> premise koje su implicitno bile sadržane i u Rimanovom određenju discipline. Prvo, to je propozicija o aistorijskom i sistematizujućem karakteru muzičke teorije, što se može pronaći i u Adlerovom spisu. Naime, između istorijskog istraživanja zakonitosti različitih perioda i teorijskog uobličavanja tih zakonitosti, tj. između stilske analize, na jednoj, i proučavanja i zasnivanja najviših zakonitosti harmonije, ritma i melodije u tonskoj umetnosti, na drugoj strani, Adler je uspostavio hijerarhijski odnos: teoretičar „uglavnom prati istoriju na određenoj distanci i, dok život pulsira, razmišlja o prošlosti” (Adler, 1885: 9). Drugo, u pitanju je stanovište da muzička teorija jeste teorija *autonome* muzike (cf.: Cook, 1989: 70–71).

Iza Rimanovog priznanja nije se toliko krila autokritika sopstvenog rada, premda je on bio svestan ograničenja istorijskog pregleda muzičke teorije koji je sačinio. U osnovi tog priznanja pre je bila svest o činjenici da je „muzička teorija [...] – a zajedno sa muzičkom teorijom i opis njene istorije – iz zbunjenosti i nemoći zaobilazila istinske centralne probleme učenja o umetnosti [*Kunstlehre*], iako se u osnovi znalo ili pak naslućivalo da je stepen u kome je muzička teorija rešavala te teškoće, pokušavala da ih reši ili ih makar registrovala ili osveščivala na diferencirani način, bio odlučujući u tome da li će ona opravdati zahtev koji je pred nju postavljen samim njenim imenom” (Dahlhaus, 1984: 5–6). Riman je, dakle, bio svestan okolnosti da je u vreme kada je on pisao prvu – i zadugo jedinu – istoriju muzičke teorije, svojevrsno suženje ove discipline već započelo. Polje znanja na koje je muzička

---

<sup>76</sup> Prema Karlu Dalhausu (Carl Dahlhaus), reč je o periodu u kome posle spekulativnih i regulativnih teorijskih tradicija, od kojih je druga tek naknadno prepoznata *kao* muzička teorija, u fokus ove discipline ulazi muzičko delo (cf.: Dahlhaus, 1984: 6–9).

teorija polagala pravo bilo je sve dalje kako od Rimanovog ideala, tako i od zahteva sadržanog u samom imenu discipline. To suženje je najpre obuhvatilo sadržaj muzičke teorije, a potom i repertoar na koji je ona ciljala. Muzička teorija je, naime, „ostala puko učenje o tehnici komponovanja [*Satzlehre*] iako je poetika pravila [*Regelpoetik*] [...] od sredine 18. veka postepeno bila zamenjena estetikom originalnosti i estetikom genija, koja je u prvi plan stavila muzičko delo” (Dahlhaus, 1984: 7). Izuzev toga, muzička teorija postepeno gubila korak sa savremenim muzičkim stvaralaštvom. Jaz između sadržaja koji su se u okviru muzičke teorije podučavali i sadržaja za koje su teoretičari bili zainteresovani, s jedne, i muzičkog stvaralaštva, sa druge strane, postajao je tokom 20. veka sve dublji. Metateorijski pristupi ponikli u kompozitorskim klasama „sami po sebi nisu bili dovoljni za dalji razvoj muzičke teorije” (La Motte-Haber: 2005: 15). Inovativni muzičko-teorijski diskurs zastupljen na darmštatskim kursevima nove muzike bio je pre svega kompoziciono-tehničkog i estetskog karaktera i praktično nije imao uticaja na klasične muzičko-teorijske sadržaje i nastavni kanon (cf.: Holtmeier, 2004b: 10).

Tako je velika evropska tradicija muzičke teorije u modernom smislu, tradicija koja se profilisala u prepletu međusobno različitih modela naučnog zasnivanja discipline, s jedne, njenog udela u pedagogiji kompozicije, tj. umetničkom polju, s druge, te i njenih propedeutičkih okvira kao opšte teorije muzike (*die allgemeine Musiklehre*), s treće strane, postepeno svedena na svojevrsni istorijski minimum, a Rimanovo jezgro, a ipak sadržajno, programsko i epistemološko određenje muzičke teorije potisnuto u drugi plan. U preovlađujućem i podrazumevanom horizontu muzičko-teorijskog mišljenja prve polovine 20. veka 'čista teorija' je praktično zamrla.

Time je i razlika između didaktičkog aspekta muzičke teorije i spekulativnog muzičko-teorijskog istraživanja, razlika na koju je uputio još Gvido Adler tumačeći sistem(at)sku granu nauke o muzici, izgubila na značaju.<sup>77</sup> Svojevrsna 'konzervatorijumska' muzička teorija, koja je od osnivanja Pariskog konzervatorijuma 1795. godine imala stalno mesto u kurikulumima umetničkih studija ove i drugih sličnih institucija (cf.: Dahlhaus, 1984: 1), potpuno je izgubila korak sa savremenom umetničkom praksom i s vremenom je postala okoštala rigidna disciplina. Zahvaljujući svom radikalno aistorijskom karakteru, ona je podjednako malo veze imala kako sa aktuelnim muzičkim stvaralaštvom, tako i sa muzičkom teorijom kakva je bila razvijana u prethodna dva veka. Najkarakterističniji primer te radikalnosti bila je disciplina

---

<sup>77</sup> Primeri poput Ramoove (Jean-Philippe Rameau) teorije svedoče tome da je i teorijska spekulacija u nekom trenutku mogla postati predmet muzičko-teorijske poduke.



tonski slog (*Tonsatz*) koja je posle Drugog svetskog rata zamenila tradicionalnu muzičku teoriju u Nemačkoj.<sup>78</sup> Iz svih pobrojanih razloga, muzička teorija više nije mogla da odgovori ni umetničkom ni teorijskom zahtevu koji je nekada ispunjavala i postala je puka propedeutika. Svojevrsna univerzitetska muzička teorija bila je vezivana za istoriju muzike, gde je bila odvojena od prakse i shvaćena kao proučavanje muzičko-teorijskih traktata.

Paradoksalno, opisani istorijski minimum evropske muzičke teorije shvaćene u oba naznačena vida, imao je veoma mnogo sličnosti sa stanjem američke muzičke teorije istog doba. Evropska muzička teorija, sa istorijom dugom gotovo dva milenijuma, našla se na takoreći istoj tački sa američkom muzičkom teorijom, „disciplinom bez istorije” (Hinton, 2005).<sup>79</sup> Naime, muzička teorija u SAD-u je sredinom 20. veka bila „legitimno i tradicionalno, ali loše definisano područje muzičkog ispitivanja” (Boretz, 1961: 399), odnosno polje kome je definicija bila potrebna „gotovo podjednako snažno kao i samoj muzikologiji” (Palisca, 1963: 110). Njena pozicija u sistemu muzičkih disciplina bila je osporavana ne samo u polju muzičkog istraživanja (cf.: Palisca, 1963: 110) već i u kompozicionoj sferi: bila je viđena kao „didaktička pogodnost” i „neophodna disciplina” koja je pala u „gotovo univerzalnu akademsku nemilost” (K[raehenbuehl], 1957: 1). Njen aistorijski istraživački profil bio je poistovećen sa „sistemom nomenklature i klasifikacije koji ne nudi nikakve važeće zakone koji bi bili u vezi s muzikom” (K[raehenbuehl], 1957: 1). U programskom smislu razlikovana su teorijska istraživanja u polju analitičke i pedagoške tehnike, s jedne, i „čista” teorija, s druge strane (K[raehenbuehl], 1957: 1). Ta razlika je odgovarala četvorostrukoj diferencijaciji muzičke teorije na praktičnu, kreativnu, analitičku i čistu teoriju ustanovljenu u monografiji *Musicology*, kojom je postavljen temelj humanističkim okvirima muzičkog proučavanja u Sjedinjenim Američkim Državama (cf.: Palisca, 1963: 112–116).<sup>80</sup> Potonje tripartitno

---

<sup>78</sup> Razvijana je pre svega u napisima Grabnera (Hermann Grabner), Malera (Wilhelm Maler) i Šenka (Paul Schenk) (cf.: Holtmeier, 2004a) i bila je fokusirana na „prenošenje kompoziciono-tehničkog znanja” (Sprick, 2010). To je vidljivo kako u publikacijama, tako i u koncepciji studija koje su imale podjednako malo veze sa kompozicijom, kao i sa muzičkom teorijom, i predstavljale su način za prenošenje dobro isprobanog skupa pravila čiji se istorijski ograničeni dometi nisu problematizovali (cf.: Huber, 2005: 477). Kao takva, muzička teorija je bila izložena kritikama svih uključenih strana (cf.: Holtmeier, 1997).

<sup>79</sup> Američkoj muzičkoj teoriji istoriju su 'doneli' evropski emigranti (Šenkerovi /Heinrich Schenker/ studenti Hans Vajse /Hans Weisse/, Feliks Zalcer /Felix Salzer), Ozvald Jonas/Oswald Jonas/i Ernst Oster /Erns Oster/) tokom 1930-ih i 1940-ih godina i potom su bili, kako se smatra, jedan od katalizatora njenog uspona kao univerzitetske discipline od druge polovine 1950-ih.

<sup>80</sup> U ovoj podeli Paliska (Claude V. Palisca) se oslonio na definicije koje su pružili Adler, Riman (Hugo Riemann) i Hejdon (Glenn Haydon/Haydon, 1941/), ali ih je modifikovao tako da više odgovaraju „savremenom stanju muzičke teorije” (cf.: Palisca, 1963: 111). Paliska je poistovetio praktičnu teoriju sa sistematizacijom melodijskih, kontrapunktskih i harmonskih tehnika koja svoje mesto dobija prvenstveno u pedagogiji. Kreativna teorija prvenstveno pripada kompozitorskom domenu, jer se ona javlja prilikom stvaranja novih kompozicionih sistema (poput Hindemitovog /Paul Hindemith/, na primer). Analitička teorija može predstavljati i muzikološki

raslojavanje muzičke teorije – na teoriju kao pedagogiju, teoriju kao centralno intelektualno interesovanje muzikologa, kompozitora i izvođača, i teoriju kao nezavisno polje istraživanja – načinjeno povodom osnivanja Društva za muzičku teoriju (*Society for Music Theory*) 1978. godine (Browne, 1979: 2–3) korespondira prethodno naznačenim podelama. Pri tom, poslednja naznačena grana muzičke teorije u predstavljenim klasifikacijama – teorije kao samostalne aktivnosti, nezavisne od pedagogije, kompozicione tehnike ili muzikološki i izvođački motivisanog analitičkog interesovanja – nije postojala, što je izazivalo nezadovoljstvo onih koji su se bavili ovom disciplinom.

Povrh obrazložene podudarnosti između dve istorijski tako neravnopravne muzičko-teorijske tradicije, dodatni kuriozitet je bio taj da je američka muzička teorija postala uzor za institucionalne transformacije ove discipline u pojedinim evropskim zemljama u poslednjim decenijama 20. veka (cf.: Janz i Sprick, 2010; Dunsby, 1992: 6). Ona je takođe predstavljala podsticaj za svojevrsno ukрупnjavanje, institucionalnu konsolidaciju te donekle i homogenizaciju evropske muzičko-teorijske scene, o čemu će više biti reči u toku ovog i narednog potpoglavlja disertacije.<sup>81</sup> Tako, ako je između dve međusobno ne tako različite muzikološke kulture, nemačke i američke, postojala podudarnost koja se tek naknadno ukazala kao takva, između dve 'muzičko-teorijske kulture' – evropske i američke – postojala je mnogo složenija i svesnija uzročno-posledična veza.

Premda je američka muzička teorija u drugoj polovini 50-ih godina 20. veka prva načinila korak ka prevazilaženju opisanog stanja, ne bi se moglo reći da su se epistemološke i metodološke premise rešenja koje je ponudila razlikovale od onih iz 19. veka. Jer, to rešenje, oličeno u jasnom profilisanju i institucionalizaciji muzičke teorije u 'čistom' smislu, bilo je ukorenjeno u istom pozitivističkom duhu koji je obeležio celokupno polje muzičkog istraživanja u 19. veku. Pred muzičku teoriju je, naime, postavljen specifičan *muzički* zahtev koji nisu ispunjavale akustičke ili estetičke teorije, na primer: „pravi objekt muzičke teorije je muzika, takav zvučni obrazac u vremenu koji kompozitori konstruišu da bi svoje iskustvo kao ljudskih bića preneli drugima. Objekt muzičke teorije nije zvuk, nije vreme, nije čovekovo

---

doprinos. Ona je retroaktivna, u smislu da se odnosi na određeni postojeći korpus dela i da izvodi svoja načela na osnovu tog korpusa (na primer, Šenkerova ili Jepsenova /Knud Jeppesen/). Analitička teorija po svojoj prirodi predstavlja interpretaciju „na neki način homogenog korpusa činjenica” (Palisca, 1963: 114), te je logično da muzikolog koji njima operiše može iz njih da ‚profitira’, ali i da ih sam formuliše. Čista teorija (kakva je, na primer, Carlinova /Gioseffo Zarlino/ ili Ramoova), poput estetike, predstavlja ekstenziju muzikologije, a ne njen sastavni deo. Ona obuhvata organizaciju muzičkih materijala „na neki logičan način koji izražava filozofiju svog autora, bez obzira na to da li je teorija potkrepljena prošlom ili sadašnjom praksom” (Palisca, 1963: 115).

<sup>81</sup> U toj činjenici, a ne u nameri za određenjem integralnog profila evropske muzičke teorije, leži razlog za povremeno uspostavljanje svojevrsnog američko-evropskog muzičko-teorijskog klatna u ovom segmentu disertacije.

iskustvo, već ona specifična veza svega toga koju nazivamo muzičkim iskustvom” (Kraehenbuehl, 1958: 1). Muzičko-teorijsko znanje se nije iscrpljivalo u klasifikaciji skupa činjenica o svojstvima zvuka, vremenskom poretku ili određenom muzičkom stilu: „proučavanje i kodifikacija muzičkih materijala ne bi trebalo da zameni istinski kreativan i vitalan aspekt teorijske aktivnosti, formulaciju i verifikaciju upotrebljivih muzičkih teorija” (Kraehenbuehl, 1958: 1). Muzičko-teorijskim znanjem, naprotiv, smatrano je znanje koje govori o umetničkoj organizaciji pobrojanih elemenata u cilju komunikacije (cf.: Kraehenbuehl, 1958. 1).

Kako bi ovako postavljenu ’čistu’ teoriju – kao svoje ključno distinktivno obeležje – uzdigla na ravan samostalne univerzitetske discipline, američka muzička teorija se okrenula istoj naučnoj metodološkoj rigoroznosti koja je promovisana i u muzikološkim (muzičko-istorijskim) istraživanjima, što sam obrazložila u prethodnom potpoglavlju: „postoji samo jedna vrsta jezika, jedna vrsta metoda za formulaciju ’konceptata’ i za verbalnu analizu takvih konceptata: ’naučni’ jezik i ’naučni’ metod [...] iskazi o muzici moraju se prilagoditi takvim verbalnim i metodološkim zahtevima koji neguju mogućnost smislenog diskursa u bilo kom domenu” (Babbitt, 1961: 398). Ovaj Babbitov (Milton Babbitt) stav je imao veliki uticaj na američku muzičku teoriju (više o tome u: Guck, 1998: 57): poput Mendelovog na polju muzikologije, on je inaugurisao naučnu prirodu muzičko-teorijskog proučavanja i rezultata takvih proučavanja. Uzor za ispunjenje eksplanatornog zahteva naučnog muzičko-teorijskog diskursa nađen je u formalnim, a ne u prirodnim naukama. To je eksplicitno navedeno i u obrazloženju za uvođenje doktorskog programa na Univerzitetu Princeton koje su sačinili Artur Mendel, Edvard Koun (Edward Cone) i Milton Babbit: „Muzička teorija se danas transformiše od skupa sumnjivo izvedenih i neprecizno izloženih preskripcija i imperativa u predmet koji crpi iz metoda i rezultata formalnih i empirijskih nauka: logike, filozofije nauke, analitičke filozofije, fizike, elektronike, matematike, eksperimentalne psihologije, strukturalne lingvistike i kompjuterskih metoda” (nav. prema: Girard, 2010).<sup>82</sup>

Tako osamostaljena muzička teorija morala je da se pozicionira u polju nauke o muzici, što je podrazumevalo njeno jasno razgraničenje i distanciranje od muzikologije pre svega na ravni istraživačkog profila.<sup>83</sup> Budući da je profil američke muzikologije bio

---

<sup>82</sup> Pitanja o naučnoj zasnovanosti muzičke teorije ponovo su aktuelizovana u periodu kada su se pojavili zahtevi za redefinisanjem naučnog profila ove discipline (cf.: Rahn, 1979; Brown i Dempster, 1989).

<sup>83</sup> Repertoari na koje su dve discipline ciljale ukrštali su se na velikim delima tonalne tradicije koja su mogla da prođu test Šenkerove teorije, kao i na muzici Druge bečke škole, Stravinskog, Bartoka (Belá Bartók) i nekolicine drugih, što nije bilo neobično s obzirom na činjenicu da su prvi zainteresovani za muzičku teoriju u to vreme bili

dominantno istorijski, naučna muzička teorija je izgradila svoj autonomni disciplinarni identitet na mestu na kojem je muzikologija ostavila prazan prostor i time omogućila muzičkim teoretičarima da se muzikom bave „sinhronijski pre nego dijahronijski, [...] kao strukturom pre nego kao stilom” te da joj pristupe „više kao objektu analize nego kao objektu kritičizma” (McCreless, 2000).<sup>84</sup> Takva izolacija muzičke teorije bila je neophodan uslov njene pojave kao samostalne discipline, ali i rezultat pozitivističkog duha 20. veka, kako je rečeno (cf.: Hatch i Bernstein, 1993: 1).

Samim svojim nastojanjem da se etablira kao naučna disciplina, američka muzička teorija ni u kom slučaju nije unela ništa suštinski novo u globalnu istoriju ove discipline.<sup>85</sup> Ona ipak jeste pružila vanredno razrađenu i razgranatu metodološku građevinu i razvila se u sofisticirano i raznovrsno polje. Premda se tehnička iznijansiranoost njenih metodologija ne bi ni mogla zamisliti krajem 19. veka, ona ni u svojim najrigoroznijim realizacijama nije mogla da se u potpunosti distancira od „ličnih” iskaza i stavova (cf.: Guck, 1998). Upravo zahvaljujući svojoj rigoroznoj i razvijenoj naučnoj metodologiji koja je u svojim teorijskim ’zanosima’ išla mimo muzičkog dela, američka muzička teorija je zapravo ’promašivala’ sopstveni proklamovani *muzički* cilj. Iz tog razloga, osnove na kojima je ona bila utemeljena nigde u Evropi nisu naišle ni izbliza na tako plodno tlo, premda je njena samostalnost kao univerzitetske discipline bila ideal kome su u svojim nastojanjima da obnove ovu disciplinu težili i evropski teoretičari.

Kao teorija autonomne muzike, usmerena na muzičko delo, a istorijski profilisana muzička teorija je, dakle, dugo i iz istih razloga kao i muzikologija, i na jednoj i na drugoj strani Atlantika bila učaurena u pozitivističkom horizontu mišljenja i epistemološkim pretpostavkama koje su tokom većeg dela 20. veka dominirale i muzikološkom (istorijskom) granom istraživanja. Temeljna epistemološka i metodološka reorijentacija muzičke teorije, koja je u brojnim evropskim tradicijama obuhvatila i institucionalno osamostaljenje ove discipline u polju naučno profilisanog istraživanja, započela je da se odvija okvirno od druge polovine sedamdesetih godina 20. veka. Tačka do koje je ona u tom procesu stigla izmiče generalizaciji. Razlog tome ne leži samo u fukoovskoj „razlici vremenâ” (cf: Фуко, 1998: 142) u kojoj egzistira kako savremena muzička teorija tako i govor o njoj, o čemu je bilo reči

---

kompozitori. Međutim, taj repertoar su muzički teoretičari i muzikolozi koristili u različite svrhe: dok je za muzičke teoretičare on bio „topovsko meso za isprobavanje novih teorija”, za muzikologe je predstavljao materijal za proučavanje stilske istorije, biografija kompozitora, recepcije dela i rukopisa” (McCreless, 2000).

<sup>84</sup> Odnosi između analize i kritičizma biće diskutovani u posebnom odeljku rada.

<sup>85</sup> Sistematizovan pregled različitih vidova naučnog utemeljenja muzičke teorije dat je u: La Motte-Haber, 2005: 15–19.

u uvodu disertacije. Uzročnici se, barem u podjednakom stepenu, nalaze i u 'nemogućoj' poziciji same discipline: kao polje istraživanja, muzička teorija se konstituiše u preseku istorijske i sistem(at)ske grane nauke o muzici,<sup>86</sup> dok u akademskim okvirima deluje u međuprostoru nauke, umetničke prakse i pedagogije, i pozicionira se kao propedeutika i/ili kao samostalna disciplina. Sve dosada ostvarene kombinacije i susticaji elemenata pomenutih ravni predstavljaju 'samo' pojedinačne „istorijske sporazume” (Delez, 1989: 90) koje je ona tokom svoje istorije ostvarivala kako sa umetničkim stvaralaštvom, tako i sa drugim naučnim disciplinama.

Upravo naznačeni „istorijski sporazumi” predstavljaju fukoovski objekt analize *par excellence*. Jer, ono što se smatra muzičkom teorijom direktna je posledica celokupnog pozitivnog spleta odnosa koji su omogućili da se muzička teorija konstituiše i profiliše na određeni način. Drugim rečima, svaki od tih sporazuma počivao je na određenom znanju *o* i *u* muzičkoj teoriji, kao i na kompleksnim odnosima moći koji su se manifestovali putem znanja i *kao* samo znanje. Izuzev kada je u pitanju osamostaljenje i institucionalizacija američke muzičke teorije (cf.: McCreless, 1997), „istorijski sporazumi” muzičke teorije dosada nisu bili objekt fukoovske analize.

Premda nema sumnje da su ti sporazumi bili osobeni za svaku pojedinačnu muzičko-teorijsku tradiciju, oni su rezultirali dvema zajedničkim tendencijama: (1) redefinisanjem aistorijskog istraživačkog profila muzičke teorije i (2) njenim pozicioniranjem u interdisciplinarnoj areni i preispitivanjem u polju teorije, u značenju koje je objašnjeno u uvodu disertacije. Remodelovanje muzičke teorije saglasno naznačenim tendencijama teklo je paralelno i u uzajamnoj sprezi: istorijski, interdisciplinarni i teorijski impulsi su se međusobno prožimali te ih je veoma teško – čak i nemoguće – međusobno precizno odvojiti. Tako, ako je teorija muzičkoj teoriji – isto kao i muzikologiji – omogućila ne konačno ovladavanje konstitutivnim terminima i konceptima, već „preispitivanje podrazumevanih rezultata i pretpostavki na kojima se oni temelje” (Kaler, 2009: 26), onda bi se i svest o istoričnosti muzičko-teorijskog istraživanja mogla razumeti i kao efekat izazova koji je teorija uputila muzičkoj teoriji. U nastavku ću ih ipak razdvojiti kako bih „čudnom” (cf.: Dahlhaus, 1984: 57) susretu muzičke istorije i muzičke teorije dala poseban značaj. Izazov interdisciplinarnosti i teorije ću, pak, razmotriti uporedo, uprkos činjenici da teorijska provenijencija interdisciplinarnog rada u muzičkoj teoriji jeste njegov mogući, ali ne i neophodan okvir. Nije

---

<sup>86</sup> Udeo etnološke grane u muzičko-teorijskom polju se u pojedinim napisima spominje, ali se ne podvrgava detaljnijem razmatranju (cf.: Janz i Sprick, 2010).

svaka interdisciplinarnost teorijske provenijencije u smislu u kojem u disertaciji koristim pojam teorije.<sup>87</sup> Svaki teorijski rad, nasuprot tome, jeste interdisciplinarnog karaktera.

Gotovo čitav jedan vek je bio potreban da se između muzičke teorije i istorije odigra susret koji je mogao da rezultira redefinisanjem aistorijskog istraživačkog profila muzičke teorije, tj. uspostavljanjem kritičke svesti o dijahronijskoj promenljivosti sadržaja muzičke teorije, kao onoga što se pod ovom disciplinom uopšte razume (cf.: Dahlhaus, 1985: 11).<sup>88</sup> Suočenje muzičke teorije sa istorijskom uslovljenošću kako njenog objekta, tako i njenog kategorijalnog i pojmovnog aparata bilo je za nju posebno provokativno. Jer, (muzička) istorija i muzička teorija neminovno dolaze u „čudan” odnos: „Teorija [...] se okreće istoriji – kao formi mišljenja, ne kao prikupljanju činjenica – gotovo neizbežno u jednom čudnom odnosu: muzički fenomeni su, kako se čini, ili dati od prirode ili su istorijski zasnovani; i čim dominira model istorijske interpretacije, teorija gubi svoju supstancu i u izvesnom stepenu se povlači u sopstvenu senku. Obrazlagati teoriju istorijski u osnovi znači lišiti je zahteva na kojem je ona kao teorija fundirana” (Dahlhaus, 1984: 57).

I na američkom i na evropskom kontinentu impuls za reorijentaciju muzičke teorije u pravcu istorijski diferenciranih istraživanja nije došao iznutra, iz okvira 'same' muzičke teorije, već spolja – iz pravca istorijske muzikologije. Premda su se uzroci tih impulsa unekoliko razlikovali, njihovi efekti su uporedivi.

Otvaranje istorijske perspektive za muzičko-teorijska istraživanja u američkom kontekstu je, iz pozicije nauke o muzici u celini, bilo viđeno kao „zdrav trend” koji prepoznaje da „muzička teorija ne može biti zaštićena od istorijskih razmatranja, da analiza strukture razdvojena od stilskih, istorijskih i socioloških konteksta krivotvori muziku koju cilja da opiše” (Palisca i Bent, 2001). Kada je u 'novomuzikološkom' talasu istaknut zahtev za društveno-istorijskom kontekstualizacijom muzičkog dela kao objekta istraživanja, tada je prostor koji je američka muzička teorija ostavila izvan svog interesovanja početkom 1980-ih godina postao predmet oštre kritike. Napadnuta je upravo ključna determinanta muzičke teorije u SAD-u: njena mogućnost da se bavi teorijom i da radi u teoriji nezavisno od istorije. Time je 'nova muzikologija' „uradila muzičkoj teoriji upravo ono što je 'moderna muzička teorija' uradila muzikologiji decenijama ranije: stvorila je novi disciplinarni identitet polažući

---

<sup>87</sup> Videti str. 71 disertacije.

<sup>88</sup> Da je to perspektiva koja je nedostajala zadugo jedinoj istoriji muzičke teorije Huga Rimana, svedoči i činjenica da Riman ne razmatra ono što se teorijom nazivalo pre 9. veka. O paradigmatiskim promenama muzičke teorije videti više u: Dahlhaus, 1984: 5–9.

pravo na prostor koji je u konkurentskoj disciplini bio ignorisan ili potisnut” (McCress, 1997: 42).<sup>89</sup>

U evropskom kontekstu su istorijski diferencirana teorijska istraživanja smatrana kvalitativnim pomakom u odnosu na radikalno aistorijski i praktično-pedagoški koncipiranu muzičku teoriju. S jedne strane, smatra se da je u Nemačkoj, na primer, istorijska muzikologija u izvesnom smislu odgovorna za eliminaciju muzičke teorije time što je pravljenje teorija zamenila napisima o načinima pravljenja teorija u prošlosti (cf.: Polth, 2004: 53).<sup>90</sup> Stoga je Ludvig Holtmajer (Ludwig Holtmeier), paradoksalno, u pravu kada kaže da se u Nemačkoj „može [...] govoriti o 'istorijskoj' tradiciji u okviru muzičke teorije”, budući da „'sistematski' muzičko-teorijski diskurs, koji to ime zaslužuje, od 1945. godine ne postoji” (Holtmeier, 2004b: 9). Sa druge strane, ispostavilo se da je upravo muzičko-istorijski impuls – oličen u centralnim figurama posleratne istorijske muzikologije u Nemačkoj (Dalhausu i Rudolfu Štefanu /Rudolph Stephan/) – presudno doprineo obnovi nemačke muzičke teorije: „obnova muzičke teorije nezamisliva je bez muzikološkog [*musikwissenschaftlich*] uticaja” (Sprick, 2010). Smatra se da nije slučajno to što su pomenuti glavni protagonisti naučnog preobražaja muzičke teorije potekli iz polja istorijske muzikologije posleratnog doba, jer je upravo muzikološki uticaj omogućio i podržao konstituisanje naučnički koherentnog profila muzičke teorije od kraja 20. veka naovamo (cf.: Sprick, 2010).

Cilj težnje da se redefiniše profil muzičko-teorijskog istraživanja bio je da se ukaže na neophodnost da teoretičar ima svest o istoriji u smislu interpretacije prošlosti kao različite od sadašnjosti, ali istovremeno i povezane sa njom (cf.: Whittal, 1987), jer takva perspektiva „može doprineti dodatnim uvidima u muzička dela i dokumente” (Hatch i Bernstein, 1993: 2). Tako je istorijski osvešćena muzička teorija obuhvatila: istoriju muzičke teorije, istorijske uslove iz kojih su određeni teorijski stavovi proistekli, prožimanja muzičke teorije sa okružujućim intelektualnim pravicima i tradicijama, te i odnos muzičke analize i istorije (istorijskih i savremenih metoda) tamo gde je to moguće, budući da je analiza disciplina novijeg datuma. Posledično, u američkom kontekstu je ponovo aktuelizovana problematika međusobnog odnosa muzičke teorije i muzikologije (shvaćene pre svega kao istorije muzike) i

---

<sup>89</sup> Pomenuti zahtevi percipirani su na ambivalentan način: kao pretnja izolaciji i disciplinarnoj konkurenciji (cf.: Hyde, 1989: 38), ali i kao prilika da se – po ugledu na raznovrsnost koja je Novom kritičizmu omogućila poziciju vodeće sile na polju literarne teorije – muzičkoj teoriji obezbedi dalji razvoj u praksi onih koji su tome bili naklonjeni (cf.: Hyde, 1989: 39).

<sup>90</sup> Zato je Mihael Polt (Michael Polth) istakao da u Nemačkoj na samom početku 21. veka ne samo da nije postojala ni sistematska ni istorijska muzička teorija već da uopšte nije postojala muzička teorija (cf.: Polth, 2004: 53).

u skladu s tim i pitanje da li je i na koji način muzičkoj teoriji potrebna muzikologija da bi ona imala podjednako široku perspektivu na svoj objekt (cf.: Agawu, 1992). U onom delu evropskog konteksta u kome je podela na istorijsku i sistematsku muzikologiju još uvek aktuelna, posebno fokusirana dijalektika istorijskog i sistematskog u oblasti muzičke teorije. Činjenica da je ova problematika bila tema osnivačkog kongresa nemačkog Društva za muzičku teoriju (*Die Gesellschaft für Musiktheorie*) održanog u Drezdenu 2001. godine govori u prilog tome. Okolnost da je 2011. godine, u okviru teme osmog kongresa istog Društva, *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, sesija *Musiktheorie and Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen/Divergenzen* bila posvećena odnosu muzičke teorije i sistem(at)ske muzikologije, svedoči o aktuelnosti i višeznačnosti tog problema. Od odgovora na pitanja da li i na koji način muzička teorija od istorijske muzikologije 'pozajmljuje' predmet, metodologiju i ciljeve ili uspeva da u svom delovanju definiše sopstveni teorijski interes, u kom stepenu je moguće govoriti o specifičnom muzičko-teorijskom interesu u polju istorije i sistematike i koja bi bila muzičko-teorijska *differentia specifica* istorijskog ili sistematskog istraživanja, zavisili su (i još uvek zavise) i putevi kojima ona dostigla (i još uvek dostiže) status samostalnog istraživačkog polja te i načini na koje je kao takva institucionalizovana.

Interakcija između prezentističke i istorijske pozicije u muzičkoj teoriji može se ostvariti hermeneutičkim pristupom. Prema Tomasu Kristensenu (Thomas Christensen), hermeneutika „ni na koji način ne postavlja ograničenja interpretacijama koje pravimo; ona samo razjašnjava uslove pod kojima pravimo te interpretacije” (Christensen, 1993: 32). Istorijski tekst ima „dvostruki hermeneutički identitet”: on je i istorijski dokument nastao u određenoj kulturi, ali je i otvoren za nova čitanja u drugačijim kontekstima, što ipak ne znači da su interpretacije tog teksta relativne. Kristensen se zalaže za hermeneutički dijalog u kojem postoji svest o situiranosti (i horizontalnoj i vertikalnoj) kako objekta o kome se govori, tako i onoga ko govori (cf.: Christensen, 1993: 26–33). Drugim rečima, za osetljivost na specifičnu istorijsku prirodu sadašnjih interpretacija, kao i za svest o specifičnim uslovima pod kojima se odvija rekonstrukcija nekog prošlog istorijskog konteksta.

Težnje za pozicioniranjem muzičke teorije u interdisciplinarnom polju i njeno preispitivanje u polju teorije retko su išle u pravcu novog sistema, već su se uglavnom odvijale na ravni unutrašnjeg diferenciranja muzičke teorije u odnosu na srodne nauke i pristupe (cf.: La Motte-Haber, 2005: 15). Na američkom kontinentu one su imale dva podsticaja. 'Spolja' je američkoj muzičkoj teoriji stigla muzikološka kritika koju joj je Džozef



Kerman inicirao sredinom 1980-ih godina. Smatra se da Kermanova kritika nije mnogo uticala na tvrdokorne šenkerijance i poklonike set-teorije. Ali, budući da su se i sa strane muzičke teorije, iz prostora 'unutar' tada razumevanog polja ove discipline, javile težnje za decentriranjem njene usredištenosti u eksplanatornim modelima preuzetim iz prirodnih nauka, može se reći da je Kermanova kritika ohrabрила nekoliko linija istraživanja koje su već bile u toku i potpomogla je njihovu pojavu i profesionalno priznanje (cf.: Bent i Pople: 2001). Prevazilaženje „ere pozitivističke sigurnosti” i novo orijentisanje muzičke teorije na humanističkoj sceni (cf.: Toscani, 1998: 83) odigralo se i u evropskom prostoru, ali bez rasprava koje su karakterisale američku muzičko-teorijsku scenu. Ono je došlo 'iznutra' i bilo je korelat opisanih nastojanja za uspostavljanjem naučnog profila muzičke teorije kao samostalne discipline.

Pozicioniranje muzičke teorije u interdisciplinarnom polju nije značilo samo opoziciju između čiste i objektivne fokusiranosti – logičko-pozitivističkog porekla – na strukturu i detalj, s jedne, i eklektičnog i subjektivnog stanovišta koje se modeluje i metodološki profiliše u susretu muzičke teorije sa drugim disciplinama, s druge strane, premda je i to legitimno. Barem u jednom delu tih novih orijentacija muzičke teorije reč je o nastojanjima čije su implikacije mnogo dublje i tiču se samih temelja ove discipline u smislu u kojem je ona konstituisana u svom današnjem smislu. Početkom ovog veka Nikolas Kuk (Nicholas Cook) je taj proces opisao kao obrt od racionalističke (naučne) i episteme sličnosti (hermeneutičke, u najširem smislu) ka performativnoj epistemologiji muzičke teorije, što zapravo znači „načiniti analizu vernom *putem* iskustva, a ne vernom iskustvu” (Cook, 2001b: 252).<sup>91</sup> Prema Kukovom mišljenju, razlika između teorije i „muzičke realnosti” koju teorija pretenduje da predstavi zapravo jeste razlika između stepena u kojem se muzičko-teorijski diskurs razume kao modalitet reprezentacije i stepena u kojem se on razume s obzirom na svoje performativne mogućnosti.<sup>92</sup>

Dva su registra putem kojih se novo stanje muzičke teorije može sagledati. Jedan je vezan za pojedinačno iskustvo slušanja i razumevanja muzike. Razlika koja se u tom pogledu uspostavlja između deskriptivne, sugestivne i eksplanatorne svrhe muzičke teorije (cf.: Temperley, 1999) može na koristan način sumirati težišta oko kojih su se ova pitanja razrešavala. Nešto od te problematike lucidno je nagovestio Leonard Mejer (Leonard Meyer)

---

<sup>91</sup> Epistemološki pluralitet u kom se nalazi muzička teorija u 20. veku jeste njeno 'prirodno' stanje (Cook, 2002).

<sup>92</sup> Razlika koju Kuk (Nicholas Cook) fokusira srodna je distinkciji koju je Karl Dalhaus opisao kao razliku između narativnog i estetičkog impulsa u muzičkoj istoriografiji. O teoriji kao reprezentaciji govori i Entoni Pouppl (Anthony Pople) u: Pople, 1998b)

kada je zapisao da teorije, uprkos tome što su „pogrešive, podložne raspravi i privremene [...] istrajavaju jer [...] vode ka novim otkrićima i daljim formulacijama i time nastavljaju da *utiču* [kurziv dodala I. I.] na jezik, misao i ponašanje” (Meyer, 1973: 25).

Drugi registar se odnosi na mogućnosti muzičke teorije da odgovori na pitanje kakav interpretativni ili kulturalni rad ona obavlja i u čijem interesu. To nije samo vrednosno pitanje njenog „šireg značaja” ili njenog „kvaliteta” u odnosu na opštu filozofsku misao dvadesetog veka (cf.: Dunsby, 1998: 80), već je to epistemološki problem koji se odnosi na to kako kroz diskurse muzičke teorije progovaraju konteksti u kojima ona nastaje i u kojima se kritički prima.

Upravo na tim linijama utemeljena je „paradigma Borec/Rendal/Barkin” (cf.: Rahn, 1989). Njome su uzdrmani i redefinisani ne samo sadržaji američke muzičke teorije, koja je iskoračila ka opisanom interdisciplinarnom prostoru, već i sam muzičko-teorijski diskurs. Reči Bendžamina Boreca (Benjamin Boretz) su indikativne u tom pogledu: „premda ne moramo govoriti onako kako opažamo, uskoro ćemo opažati onako kako govorimo. Jer, retorika diskursa deluje kao prinuda na naša čula, kao i u bilo kom vidu opisa ili misli: opis transformiše opisano... I ako tako načinom na koji opisno govorimo utičemo na percepcije i svest drugih, mora da istim putem još dublje utičemo i na svoje” (Boretz, 1979: 174).

Posledično, već krajem 1980-ih godina američka muzička teorija je, izuzev prethodne disciplinarnosti u *pc-set* i Šenkerovoj teoriji, ušla u interdisciplinarno polje i obuhvatila filozofiju muzičke teorije, estetiku i narativnu teoriju, kompjuterske aplikacije, lingvistiku, akustiku, psihoakustiku, psihologiju, semiologiju, literarni kriticizam, hermeneutiku i fenomenologiju (cf.: McCreless, 1998; Rahn, 1989). U evropskom muzičko-teorijskom prostoru srodne tendencije su se ispoljile koju godinu kasnije.

Ni u jednom ni u drugom prostoru iskorak muzičke teorije ka interdisciplinarnom polju nije značio i potpuno odricanje prava muzičke teorije na svoje tradicionalne preokupacije i konstitutivne pretpostavke, već njihovo ponovno promišljanje. U tom kontekstu treba razumeti i: odustajanje ne od koncepcije jedinstva i koherencije autonomne muzike, već od „ideje da se ona demonstrira” (Cook, 2000/2001: 16), reformulisanje statusa slušaoca u susretu muzičke teorije sa kognitivnim psihološkim istraživanjima (cf.: Zbikowski, 2002), rekonceptualizaciju muzičke teorije ne kao teorije o muzici kao muzičkom delu, već o muzici kao muzičkom izvođenju (cf.: Cook, 2001a; Cook: 2012), te i redefiniciju muzičke teorije kao najopštije shvaćene *teorije o muzici* (cf.: Krims, 1998: 2, 5). Posledično, pomak od određene vrste teorije nije značio i odmak od teorije *per se*.

Opisane tendencije rezultirale su vanrednim programskim diverzitetom muzičke teorije. Tako je 1992. godine, u uvodnom obraćanju na godišnjem skupu američkog Društva za muzičku teoriju, Ijan Bent (Ian Bent) primetio da su teoretičari „još daleko od toga da utvrde šta konstituiše muzičku teoriju” (cf.: Bent, 1992: 7). Nepunu deceniju kasnije data je ocena da je muzička teorija mnogo raznovrsnije, više interdisciplinarno i manje balkanizovano polje nego što je to bilo 1970-ih godina (cf.: Bent i Pople, 2001). Na Osmom kongresu nemačkog Društva za muzičku teoriju istaknuto je da se muzička teorija transformisala od „jednostavnog sinonima za praktičnu harmoniju i propedeutičkog sredstva za muzičku analizu do postmodernog, bogatog i naučno ambicioznog polja koje se teško može svesti na jedan zajednički imenilac” (Kühn, 2010: 17). U uvodnoj reči zbornika radova sa istog kongresa konstatovano je da muzička teorija u tom trenutku pokriva tako izvanredno širok spektar polja i tema, kako u istraživanju tako i u nastavi, da često deluje čak i uzaludno raspravljati o tome da li neki metod ili tematika mogu biti smešteni u polje muzičke teorije ili ne (cf.: Utz, 2010: 10).

Premda je opisana raznovrsnost percipirana kao nov kvalitet muzičke teorije, ona je među samim muzičkim teoretičarima uzrokovala i jednu vrstu konstruktivne upitanosti o novom stanju discipline. Tako je na prelomu 20. i 21. veka pronalaženje novog zajedničkog disciplinarnog tla muzičke teorije prepoznato kao jedan od najvećih izazova same discipline (cf.: Cherlin, 2000/2001: 4–6; Christensen, 2000/2001: 11). Širenje i redefinisavanje njenog disciplinarnog opsega, hvatanje u koštac sa kritičkom teorijom i razvijanje osećaja interpretavine i istorijske perspektive muzičko-teorijskog rada (cf.: McCreless, 2000) dovelo je do znatnijeg preklapanja između muzičke teorije i muzikologije na polju repertoara, do interdisciplinarno orijentisanih metodologija na obe strane te, najzad, i do zamagljivanja granica između njih.<sup>93</sup> Posledično, pojedini teoretičari su predvideli jedno novo (ponovno) zbližavanje muzičke teorije i muzikologije (cf.: Cook, 2000/2001: 16) pa čak, u jednom kraku muzičko-teorijske prakse, i mogućnost za nestanak „veštačkih granica” između dveju disciplina i povratak Adlerovoj koncepciji nauke o muzici (cf.: Hatten, 1989: 81). Za neke druge to je značilo priliku za izoštravanje međusobnog odnosa i unapređenje komunikacije između dveju disciplina (cf.: Janz i Sprick, 2010).

Poput rezervi koje su se zbog srodnih težnji pojavile u muzikološkom polju, i među muzičkim teoretičarima se u toku opisanih razvoja razvila zebnja od svojevrsnog nemuzičkog

---

<sup>93</sup> Polje na kome se taj novi odnos najjasnije očitovao – istovremeno i polje koje je od podjednakog interesa i jednoj i drugoj strani – bila je muzička analiza, o čemu će biti više reči u narednim potpoglavljima.

'teorijskog viška' u muzičkoj teoriji, kao i sumnja u muzičku zasnovanost istraživanja baziranih na tako široko shvaćenim osnovama discipline. Pojavila se bojazan da bi taj 'višak' mogao uzrokovati gubljenje ne samo stabilnog disciplinarnog identiteta i integriteta i promašivanje muzičkosti objekta muzičke teorije, kao što je to bio slučaj u muzikologiji, već i da bi se „u još jednom postromantičarskom jurišu u ime pankulturalne slobode i slobode individualnog iskustva” osujetio zahtev sadržan u imenu same discipline i izgubio kredibilitet koji je muzička teorija u tom pogledu ponovo stekla u poslednjim decenijama 20. veka (cf.: Dunsby, 1998: 85).

### **Koncept i mesto muzičke analize u nauci o muzici**

Iste godine kada je u prvom izdanju *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* objavljen članak Ijana Benta o muzičkoj analizi (Bent, 1980), Džozef Kerman je muzičkim teoretičarima u SAD-u uputio poziv da „izađu iz muzičke analize” (Kerman, 1980). Premda je do ove posve slučajne vremenske podudarnosti došlo u anglo-američkom kontekstu, ona iz današnje perspektive ima značaj za nauku o muzici u celini. Jer, Bent je na obuhvatan i sistematski način zaokružio jednu granu, u najširem smislu možemo je nazvati tradicionalnom ili strukturalističkom, razvoja muzičke analize. Članak Ijana Benta se smatra „zaveštanjem strukturalizma” (Cross, 2003: 297), jer je njime, u meri u kojoj je to uopšte moguće, konsolidovan i kanonizovan profil muzičke analize u smislu u kojem je ona razumevana i praktikovana tokom većeg dela 20. veka: kao tehnički projekt razvijan u sferi sistemskih teorija strukture. Nasuprot tome, Kerman je svojim polemički napisom problematizovao upravo tu liniju razvoja muzičke analize i najavio simboličku 'smrt' strukturalističke muzičke analize i njeno preispitivanje i redefinisavanje u okviru interpretativnog obrta u humanističkim naukama. Time je on manifestno postavio pitanja koja su 'iznutra' već započela da preoblikuju i samo muzičko-teorijsko polje, kako je ranije već rečeno, i podstakao razvoj koji su doprineli jednom drugačijem shvatanju i pozicioniranju muzičke analize u nauci o muzici.

Naime, perspektive koje su autori ova dva spisa postavili u odnosu na muzičku analizu označila su početak jedne nove koegzistencije dva shvatanja muzičke analize, tj. jedan novi odnos moći između njih. Jer, Bent i Kerman su donekle reaktuelizovali distinkciju, karakterističnu za 19. vek, između takozvane tehničke i sadržajne analize (Gruber, 1994), tj.

između formalnih i hermeneutičkih analitičkih pristupa (cf.: Bent, 1994a; Bent, 1994b).<sup>94</sup> Tako, s jedne strane, interesovanje analitičara za strukturu i detalj nije nestalo, već je, naprotiv, nastavljeno u uslovima sve strožih i detaljnijih teorija strukture. S druge strane, pojedini analitičari su od 1980-ih godina počeli da prihvataju „liberalne i istraživačke motivacije književne teorije” (Agawu, 1998: 87) čime je otvoren put ka problematizaciji kako proizvoda analitičkog kanona, tako i samih pretpostavki na kojima su strukturalističke teorije zasnovane (cf.: Ayrey, 1998: 127). Razlikovanje transcendentalne i kritičke analize (Tomlinson, 1993: 231), ideološke analize i kriticizma (Kerman, 1980), identifikacije muzičkih entiteta i interpretacije muzičkih dela (Guck, 1993: 307), objašnjenja i iluminacije (Treitler, 1980: 201) bilo je način da se u kontekstu epistemoloških preokupacija savremenog doba označe različiti pristupi muzičkoj analizi i njene različite pozicije u nauci o muzici.

Dve su ključne ravni na kojima su se te razlike manifestovale. Jedna je prihvatanje muzičke analize kao interpretativne discipline, a druga se vezuje za njen uspon kao samostalne akademske discipline, što su procesi koji su započeti 1980-ih godina. Stoga će u ovom poglavlju koncept i mesto muzičke analize biti sagledani na te dve ravni, dok će pojedinačni ključni odnosi koje je muzička analiza uspostavila u svom novom 'dvostrukom životu' biti predmet zasebnih segmenata rada.

Prihvatanje muzičke analize kao interpretativne discipline značilo je kako izvesnu transformaciju tradicionalne postavke ove discipline, tako i općrtavanje potpuno novog polja znanja na koje je ona pretendovala. Nekoliko komparativnih napomena u vezi sa preglednim člancima o muzičkoj analizi u dva najuticajnijia enciklopedijska izdanja na engleskom (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* /Bent, 1980. i Bent i Pople: 2001/) i nemačkom jeziku (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* /Erpf, 1949–1951. i Gruber, 1994) osvetliće pomenutu transformaciju u svojevrsnoj 'globalnoj' „akademske geografiji” (Cook, 2009: 86) savremene muzičke analize.<sup>95</sup> Jer,

---

<sup>94</sup> Ta dva analitička pristupa, kao dva međusobno suprotstavljena načina za rasplitanje teškoća koje je postavila recepcija Betovenove (Ludwig van Beethoven) muzike, istovremeno su dobila podjednak istorijski značaj, iz čega je proistekla i distinkcija na formaliste i estetičare sadržaja (cf.: Dahlhaus, 1989: 11). Uprkos tome, tehnička, može se reći i kvazi-naučna, muzička analiza je tokom 20. veka nadvladala 'elucidatornu' analitičku tradiciju tj. 'analizu zasnovanu na sadržaju' (cf.: Bent, 1994a: xiv) ili „humanističku muzičku analizu” (Kivy, 1980: 132) koja je, zahvaljujući svojoj „urođenoj subjektivnosti”, tokom 20. veka izgubila poštovanje koje je nekada imala (cf.: Kivy, 1980: 9–11) i, sledstveno tome, ostala manje metodološki razrađena i utemeljena (cf.: Gruber, 1994: 578). U tom pogledu, značajan je podatak da još u devetom izdanju svog leksikona Riman eksplicitno navodi da „kratka imenovanja glavnih tema dela, kakva se već dugo vremena pružaju u koncertnim programima, [...] naravno da ne mogu kompenzovati istinski detaljnu analizu iako služe svrsi vrednoj divljenja” (Riemann, 1919: 26).

<sup>95</sup> Erpf (Hermann Erpf) prilog ni po načinu na koji je koncipiran, ni po dubini zadiranja u materiju, nije kompatibilan sa enciklopedijskim napisima koje će razmotriti u nastavku teksta. Osim toga, Erpfova koncepcija

publikovanje članka o muzičkoj analizi u navedenoj engleskoj enciklopediji iz 1980. godine (Bent, 1980) poklopilo se sa Kermanovom provokacijom akademskoj zajednici, kako je na početku ovog segmenta rada istaknuto. Dvadeset jedna godina koja je protekla između tog i narednog izdanja enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* bila je dovoljna za ispoljavanje povratnog efekta koji su postkermanovski razvoji imali na analitičku praksu u anglo-američkom kontekstu, što se odrazilo i na sadržaj i koncepciju članka o muzičkoj analizi u izdanju iz 2001. godine (Bent i Pople, 2001). Članak o analizi u drugom izdanju navedene nemačke enciklopedije (Gruber, 1994) nastao je u okviru tog vremenskog raspona i gotovo pola veka posle napisa o analizi u prvom izdanju enciklopedije *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Erpf, 1949–1951). Stoga i taj napis ne samo da pokazuje potpuno 'prirodnu' promenu koju je u konceptualizaciji muzičke analize unela jedna potpuno nova generacija naučnika već svedoči i o izvesnim rezonancama između dve muzičko-teorijske kulture opisane u prethodnom odeljku.

Najveća razlika između dva napisa o analizi u engleskoj enciklopediji tiče se globalne koncepcije članka. Odluka Ijana Benta i Antonija Poupila (Anthony Pople) da klasifikaciju analitičkih metoda zamene njihovim pregledom u istorijskoj protežnosti bila je, čini se, posledica objektivne nemogućnosti da se obuhvatno sagleda epistemološki i metodološki pluralizam u kome je muzička analiza u tom trenutku egzistirala (a zapravo i dalje egzistira). Na isti način je odnos istorije muzičke analize i njenih metoda postavljen i u Gruberovom (Gerold Gruber) napisu. Posledično, može se zaključiti da je u obe tradicije nestala potreba da se muzičkoj analizi pristupi prevashodno iz metodološke vizure, kao što je u bliskoj prošlosti bio slučaj (cf.: Cook, 1987; Dunsby i Whittall, 1988; donekle i Beck, 1974). Razloge za tu neophodnost autori ovih napisa vide u pedagoško-metodičkim razlozima, a Bent ih povezuje i sa usponom muzičke analize kao samostalne discipline (cf.: Bent i Pople, 2001; Gruber, 1994: 578).

U kontekstu zapažanja o generalnoj upitanosti nad analitičkim metodom te i o sumnji, prisutnoj u jednom delu akademske zajednice, u strukturalne metode analize i strukturalizam u celini, Bent i Pople u poznijem prilogu komentarišu uticaje teorije (shvaćene u postmodernom smislu) na novu vrstu kritičkog analitičkog pisma u poslednjim decenijama 20. veka. U Gruberovom napisu o tim tendencijama nema nikakvih napomena, premda su one

---

'sadržinske' strane muzičko analitičkog klatna u nemačkoj nauci o muzici je kasnije posve prevaziđena. Ovaj članak stoga nije u potpunosti merodavan za moju diskusiju, ali jeste koristan kao svedočanstvo jednog načina mišljenja ukorenjenog u dihotomijama 19. veka.

već uveliko bile deo 'globalne' istorije muzičke analize. On ipak navodi da se, u svetlu činjenice da je podela na strukturalne i sadržajne analitičke metode istrajala do danas, refleksija o ovom problemu „treba podići na viši nivo” (Gruber, 1994: 578).

Bent i Popul se nisu sistemski bavili posledicama koje je to novo shvatanje muzičke analize imalo na njeno opšte određenje te je u njihovom napisu generalni pristup analizi ipak ostao u strukturalističkim okvirima. Ipak, nekoliko promena u tom pristupu ukazuje na reorijentaciju u okviru same strukturalističke koncepcije muzičke analize. Na isti način i Gruberova određenja pokazuju uticaj jedne sasvim drugačije muzičko-analitičke platforme u odnosu na onu koju je postavio njegov prethodnik, istovremeno pokazujući i srodnost sa globalnim tendencijama.

Prvo, u opštem određenju muzičke analize Bent i Popul su promenili redosled izlaganja. To svedoči o prioritetima koji su se iskristalisali u periodu između dva napisa. Tako, u ranijem članku, kao i u knjizi *Analysis* nastaloj po uzoru na njega (Bent, 1987), Bentov tekst započinje definicijom muzičke analize: „Analiza. Razlaganje muzičke strukture na relativno jednostavnije konstitutivne elemente i istraživanje funkcija tih elemenata u okviru te strukture“ (Bent, 1980: 340; Bent, 1987: 1). Dvadeset jednu godinu kasnije Bent i Pople menjaju redosled početnih pasusa i prednost daju određenju objekta muzičke analize: „Opšta definicija muzičke analize, kako se implicira u običnom govoru, mogla bi biti: onaj deo proučavanja muzike koji za svoju polaznu tačku uzima samu muziku pre nego spoljašnje faktore” (Bent, 2001). Tek potom oni nastavljaju sa opisom aktivnosti koje su sadržane u analitičkom procesu. U trenutku u kojem je pisan prilog za poslednje izdanje *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* rasprave o muzičnosti i vanmuzičnosti objekta analize još uvek su bile aktuelne te se može pretpostaviti da je opisana promena u redosledu izlaganja načinjena barem iz dva razloga: (1) iz potrebe da se, posle (zlo)upotreba muzičke analize u svrhe koje nisu uvek i sa svih zainteresovanih strana bile viđene kao imanentno muzičke, ova disciplina (iznova) usredišti u *unutarmuzičkom* prostoru u kome se, uostalom, i izgradila u smislu u kojem o njoj pišu Bent i Popul, i (2) iz namere da se muzičkoj analizi i znanju na koje ona tradicionalno polaže pravo obezbedi kognitivni prioritet u odnosu na sve druge „spoljašnje faktore” koji bi mogli biti ili već jesu bili polazne (a ponekad i krajnje) tačke postupaka koji su u neposrednoj prošlosti smatrani muzičko-analitičkim. Pri tome, u oba članka se ističe da „sama muzika” predstavlja *polaznu* tačku muzičke analize, čime se, zapravo, 'oduvek' i ukazivalo na mogućnost da muzička analiza kao disciplina osvoji i neke sasvim druge prostore u odnosu na one koji u strogom smislu pripadaju „samoj muzici”. Jer,

ni u jednom trenutku napisu autori ne definišu tačku do koje muzička analiza može stići kada polazi od „same muzike”. Činjenica da su to polje ostavili otvorenim najavila je mogućnost, koja je ponegde shvaćena i kao neophodnost, da se bez odbacivanja postupaka koje muzička analiza kao aktivnost podrazumeva, redefinišu okviri, dometi i pretenzije muzičke analize kao discipline.

I prva informacija sa kojom se susreće čitalac prvog izdanja enciklopedije *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* jeste definicija muzičke analize: „Muzička analiza je svako razlaganje, objašnjenje i tumačenje muzičkog dela ili srodne grupe muzičkih dela.” (Erpf, 1949–1951: 449). Više od pola veka kasnije muzička analiza je prvenstveno viđena u odnosu na svrhu koju treba da ispuni u muzičkom istraživanju: „Muzička analiza služi otkrivanju i uspostavljanju značenjskih veza [*sinnträgnder Zusammenhänge*] u okviru jednog muzičkog dela, između više dela (i različitih kompozitora, u okviru jednog žanra, stila, epohe ili preko [*hinweg über*] žanrovskih i stilskih granica i granica jedne epohe” (Gruber, 1994: 577). U prvom planu takvog analitičkog pristupa je samo delo, premda analiza ostaje otvorena za transpoziciju čistih fenomenoloških osnova u koncept za razumevanje (*Verstehenskonzept*) koji uključuje sadržinsku stranu i muzičkom delu može da pripiše sve ono na šta se misli pod pojmom „značenjske veze” (Gruber, 1994: 578). Za razliku od Benta i Poupla koji ostavljaju otvorenom tačku do koje se može stići kada se polazi od 'same muzike', Gruber precizira da sadržinska strana obuhvata nameru kompozitora i različite poglede na umetničko delo nastale tokom njegove recepcije.

Drugo, Bentov i Pouplov stil pisanja u poznijem napisu je manje normativan: opisujući aktivnosti koje pripadaju analitičkom procesu oni afirmativni iskaz o tome šta muzička analiza jeste („Analiza. Razlaganje muzičke strukture [...]”) zamenjuju unekoliko relativizovanim imenovanjem aktivnosti koje muzička analiza obuhvata („*Može se reći* [kurziv dodala I. I.] da analiza uključuje razlaganje muzičke strukture [...]”). Bent i Poupl na takav način čine odmak od univerzalnosti i obuhvatnosti prvobitnog određenja muzičke analize kao aktivnosti i ostavljaju otvoren prostor kako u definiciji onoga što muzička analiza jeste, tako i u određenju spektra aktivnosti koje ona podrazumeva. Na sličan način, u prvom izdanju nemačke enciklopedije početni iskaz je afirmativan („Muzička analiza je svako razlaganje, razjašnjenje i tumačenje muzičkog dela [...]” /Erpf, 1949–1951: 449/), dok se u drugom izdanju takva vrsta stava ne pronalazi („Muzička analiza služi [...]” /Gruber, 1994: 577).



Treće, u pozniju definiciju Bent i Poupl uvode kriterijum relevantnosti u proučavanju funkcije elemenata koji su dobijeni raščlanjavanjem. U inicijalnom izdanju Bent muzičku analizu izjednačava sa proučavanjem „funkcije [...] elemenata” koje analitičar dobija procesom razlaganja, dok dvadeset godina kasnije Bent i Poupl govore o proučavanju „relevantnih funkcija tih elemenata”. Premda oni ne diskutuju o tome na koji način se ustanovljava relevantnost funkcija i u odnosu na šta, taj zahtev se može shvatiti na dva načina. S jedne strane, moguće je – i to deluje verovatnije – da Bent i Poupl imaju na umu relevantnost funkcija s obzirom na „samu muziku pre nego na spoljašnje faktore”. S druge strane, moguće je i da tu relevantnost razumeju na pluralan i kontekstualan način. Drugim rečima, s obzirom na mesto do kojeg je muzička analiza u konkretnom slučaju stigla u prethodno naznačenom prostoru koji se od „same muzike” otvara ka sferama koje Bent i Poupl u trenutku pisanja svog teksta nisu konačno odredili.

Četvrto, u obe definicije muzičke analize u engleskoj enciklopediji muzička struktura je izjednačena sa segmentom dela, delom u celini, grupom pa čak i čitavim repertoarom dela u pisanoj ili usmenoj tradiciji. Međutim, u ranijem napisu se o muzičkoj strukturi govori u jednini, a u poznijoj – u množini. Bent i Poupl tu promenu nisu objasnili te je moguće da je reč samo o gramatičkoj preciznosti, a možda i o odjecima deridijanske problematizacije ustrojstva same strukture (cf.: Derida, 1990).

Peto, Bent i Poupl u spektar analitičkih postupaka uključuju interpretaciju. U članku iz 1980. godine Bent muzičku analizu, podsećam, određuje kao „razlaganje muzičke strukture” (Bent, 1980: 340). Dve decenije kasnije, kada bi malo ko mogao negirati da muzička analiza – pored svega što joj se u prethodnih dvadesetak godina pripisivalo da ne čini a trebalo bi – obuhvata i razlaganje muzičke strukture na njene jednostavnije delove, Bent i Poupl svoj opis analize počinju rečima: „Može se reći da analiza uključuje interpretaciju struktura u muzici”, i nastavljaju sa: „zajedno sa njihovim razlaganjem na relativno jednostavnije konstitutivne elemente [...]” (Bent i Pople, 2001). Interpretativni proces se, dakle, ne odigrava naknadno, posle raščlanjavanja muzičkih struktura, već *zajedno* sa postupkom raščlanjavanja.<sup>96</sup> Ova promena u opisu muzičke analize je od izuzetnog značaja, jer su njene implikacije višestruke, pre svega epistemološke prirode. Za ovaj rad je važan nagoveštaj da znanje na koje muzička analiza polaže pravo nije objektivno znanje, već se do njega – iako ono govori nešto o „samoj

---

<sup>96</sup> Činjenica da Gruber (Gernot Gruber) muzičkog analitičara naziva posmatračem, te da pod pristupom muzičkom delu podrazumeva *opis* muzičkih materijala, strukturnih elemenata, kao i harmonskih i formalnih kriterijuma (cf.: Gruber, 1994: 577) upućuje na zaključak da problematika analitičke interpretacije koju Bent i Poupl nagoveštavaju za njega nije od značaja.

muzici” – dolazi procesom interpretacije. To, nadalje, svedoči o činjenici da ne postoji prazan, izolovan ili autonoman prostor u kome se analiza odvija. Analiza ne može jednostavno da počne. Ona „mora da počne *od nekog mesta*” (cf.: Pople, 1998b: 109). Na tom mestu uvek se nalazi ne samo implicitno ili eksplicitno iskazana (muzička) teorija, već, pre svega, epistemološka platforma na kojoj analitičar operiše. To saznanje nije isto što i priznavanje okolnosti da analitičar „u stvarnosti, [...] radi sa predrasudama svoje kulture, doba i ličnosti” (Bent, 1987: 5), što za posledicu ima relativizaciju navodne (ili namerene) ’objektivnosti’ njegove vizure. Više nego o analitičarevim predrasudama, reč je o njegovoj diskurzivno određenoj poziciji *kao* analitičara. To je pozicija koju analitičar, samom činjenicom da radi nešto što se razume kao muzička analiza, čini vidljivom i podložnom analizi. Isto tako, reč je o uslovima mogućnosti samog analitičkog govora koji se u određenom trenutku prepoznaje kao takav.

Budući da Bent i Pople ne diskutuju o kakvoj vrsti interpretacije je reč, postoji prostor za pitanje: da li je interpretacija koju oni uvode u opis muzičke analize ista kao i interpretacija koju spominju kasnije u članku kada, opisujući razvoje u polju muzičke analize od devete decenije identifikuju „značajan zaokret od modela forenzičkog ispitivanja do konstrukcije interpretacije” (Bent i Pople, 2001)? Čini se da „konstrukcija interpretacije” podrazumeva ne samo analitičarevu svest o neizbežnoj vremenskoj i prostornoj situiranosti analitičke aparature ili neminovni upliv interpretativnog rečnika – zapažanja o nečemu što u najstrožem smislu nije „u notama” – čak i u najtehničkije koncipiranu muzičku analizu (cf.: Guck, 1993: 307), već i takav vid muzičko-analitičkog diskursa u kome se interpretativne strategije teoretizuju i čine vidljivim te time postaju neodvojivi deo analitičkog rezultata.<sup>97</sup>

To je paradigmatička promena ozbiljnih razmera (cf.: Pople, 1998a: ix) u okviru koje su redefinisani parametri muzičke analize kao discipline, a da pri tome nisu ukinute njene legitimne tradicionalne preokupacije.<sup>98</sup> Savremena muzička analiza je zadržala tradicionalnu zainteresovanost za strukturu i detalj, tj. za „objašnjenje i tehnički opis” (Pople, 1998a: x), za metod i tehniku, ali se otvorila ka pitanjima „značenja, vrednosti i razlike” (Cook i Everist, 2001: xii). Tokom tog procesa muzička analiza je refokusirana kao kritička disciplina (cf.: Pople, 1998a), istražene su njene interpretativne posledice (cf.: Ayrey i Everist, 2003),

---

<sup>97</sup> U tom svetlu se može razumeti i napomena Džima Semsona da se muzička analiza sve više posmatra ne samo kao disciplina koja je srodna hermeneutici, nego i kao vrsta hermeneutike (Samson, 2001: 46).

<sup>98</sup> U pojedinim analitičkim zahvatima inspirisanim Kermanovim podstrekom – i to više u muzikološkom nego u muzičko-teorijskom polju – delovalo je da je cilj te promene uistinu bio da se „izađe iz muzičke analize” uopšte, a ne ’samo’ da se „oslobodi opterećenja” (*get out from under*) koje je podrazumevalo formalističko shvatanje muzičke analize (Kerman, 1980: 331).

trasirano je njeno „proširenje [...] ka praksi uopštenije shvaćene kulturalne poetike” (cf.: Krims, 1998: 7), promišljena je iz kontekstualne i performativne perspektive (cf.: Samson, 2001; Cook, 2001), identifikovano je njeno neprekidno otvaranje ka postmodernim epistemologijama (cf.: Cross, 2003), pružen joj je više „ovozemaljski” karakter (cf.: Kramer, 2004).

Na jednoj ravni, naznačena promena je podrazumevala analizu same analize, što je svakako doprinelo boljem razumevanju analitičke procedure. Međutim, ona je donela i opasnost da se time zanemare sama muzička dela, da se „analitički projekt izmesti od analize dela ka kriticismu analitičkog diskursa, tj. ka analizi kao tekstu, ka metakritičkoj analizi analize [...]. Pukotine i slepilo u strukturnoj analizi svedoče o vrednosti autorefleksivnog komentara i o neophodnosti skorašnjeg okreta metateoriji. Ali čini se da svest o provizornoj i kontingentnoj prirodi svih iskaza o muzici, svih pozicija, sve više paraliziše impuls da se analizira” (Ayrey, 1998: 127, 129). Nije sporno da je teorija, u smislu u kojem je objašnjena na početku ovog poglavlja disertacije, doprinela drugačijem i boljem razumevanju muzičke analize. Tako, na primer, imanentna analiza nije u potpunosti odbačena, jer je „potpuno odbranljivo u metodološkom smislu izolovati objekt sve dok ne dovodimo u pitanje stvarnost veza iz kojih je on izvučen” (Dahlhaus, 1983a: 27). Ali, ona je iznova promišljena ne samo s obzirom na ’stvarnost veza’ iz kojih je objekt analize izvučen, već i s obzirom na ’stvarnost’ pozicije iz koje mu se pristupa i pitanja koja se pri tom postavljaju.<sup>99</sup> Suština problema ležala je na drugoj ravni: u nastojanjima da se kritički (autorefleksivni i interpretativni) impuls načini delom same analize. A to je bio mnogo teži zadatak.

U osnovi njegovog ispunjenja bilo je stanovište da „doba nesvesne interpretacije prolazi” te da „minimum koji se treba očekivati od bilo koje studije jeste da se strategije interpretacije priznaju i načine jasnim” (Ayrey i Everist, 2003: 1,2). Drugim rečima, da danas teoretičar – a može se reći i svako ko praktikuje muzičku analizu – mora da ima „osećaj za istoriju”: svojevrsnu svest kako o kontekstima ugrađenim u muzičko delo, tako i o teorijskim i kulturalnim okvirima sopstvenog rada (cf.: Whittal, 1987). Kofi Agavu, na primer, smatra da pomenuti zadatak nije ostvaren te da je problematizacija binarnih opozicija kao što su tekst i kontekst ili muzičko i vanmuzičko bila „jedino dostignuće” poststrukturalističkog impulsa u

---

<sup>99</sup> Stoga je u stepenu u kome je moguća imanentna analiza muzičkog dela, moguća i njegoa kontekstualna analiza. Može se, čak, reći i da je svaka muzička analiza na izvestan način kontekstualna, jer se muzika nikada ne sluša izvan nekog interpretativnog konteksta bilo da je to onaj u kome je nastala bilo neki drugi. A to neminovno znači zauzimanje određene pozicije u odnosu prema delu, što se može odigrati samo na osnovu neke (muzičke) teorije.

muzičkoj teoriji (cf.: Agawu, 2009: 5). Uistinu, metodološke teškoće s kojima se muzička analiza u svojoj novoj ulozi susrela bile su brojne: „Postmoderna lukavstva mogu biti beskrajno fascinantna, ali [...] njihov analitički ishod je neuhvatljiv, čak i nejasan” (Ayrey, 1998: 127). Upravo kao što se muzička teorija, kako bi obezbedila i zadržala ravnopravno mesto u univerzitetkim kurikulumima, vezala za eksplanatorne modele prirodnih nauka, tako je, posledično, i muzička analiza bila upletena u iste epistemološke i saznavne mreže. Njen odmak od tih modela doneo joj je oslobođenje od relativno skromne uloge koju je do tada imala u muzičkoj nauci. Istovremeno, izložio ju je opasnosti da postane tek nešto malo više od uživanja u „ličnim idiosinkrazijama na kojima su naučna muzička teorija i analiza pokušavale da se poboljšaju” (Pople, 1998a: x) i da upadne u „ofanzivnu prenaplašenost muzički neusidrene hermeneutičnosti” (Веселиновић-Хофман, 2007: 36).

U osnovi ponuđenih rešenja jeste obrt u shvatanju pojma muzičke strukture „od suštine ka diskursu” (Krimms, 1998: 5). Time je, s jedne strane, otvoren put korišćenju analitičkog metoda koji nudi sistematske procedure, ali je zasnovan na pojmu ambigviteta (cf.: Ayrey, 1998: 131).<sup>100</sup> S druge strane, muzička analiza je vezana za narativne strategije, što je omogućilo svojevršno pomirenje između empirijske strogosti muzičke analize, s jedne, i slobode slušnog doživljaja muzičkog dela, s druge strane, tj. o načinima da se tumačenja dramskih, ekspresivnih svojstava muzičkog iskustva načine delom konvencionalne formalne analize (cf.: Christensen, 2000: 50).

Celokupnu ponovnu konceptualizaciju i situiranje savremene muzičke analize u nauci o muzici pratile su kontroverze o kojima je u literaturi već opsežno diskutovano. Međutim, diskurzivna ravan razumevanja tih procesa nije iscrpljena i to je nivo na kojem Fukoova arheološka i/ili genealoška perspektiva može doneti nove uvide. Kako muzička analiza u svojoj novoj ulozi konstituiše svoje objekte, pojmove i teorijske strategije i koje su subjektivne pozicije s kojih su takvi diskursi mogući? Koji su konteksti iz kojih takvi diskursi 'govore'? Kako ti konteksti uslovljavaju muzičko-analitički diskurs i kako su sami njime uslovljeni? Na takvu perspektivu pristupa muzičkoj analizi, premda indirektno i na

---

<sup>100</sup> To je obrt koji Ejri (Craig Ayrey) izvodi saglasno redefiniciji koncepta neutralnosti strukture u pravcu „strukturnosti strukture” u Deridinom smislu, tj. u (cf.: Derida, 1990). Strukturnost strukture je, prema Deridi, „uvek bila na delu, svaki put je bivala neutralizovana ili svedena nekim potezom koji se sastojao u tome da joj se odredi neki centar ili da se poveže sa tačkom prisutnosti ili čvrstim poreklom. [...] Događaj preloma [...] odigrao se možda u trenutku kad je strukturnost strukture počela biti predmet mišljenja [...]. Otada je morao biti promišljen zakon koji je u neku ruku vladao željom za središtem u stvaranju strukture i procesom označavanja, koje je uređivalo njegova premeštanja [...]. To je onda trenutak u kome jezik zaposeda problematično polje univerzalnog; to je trenutak kad, u odsustvu središta ili porekla, sve postaje diskurs [...] to jest sistem u kome središno iznačeno, bilo izvorno ili transcendentalno, nikada nije potpuno prisutno izvan sistema razlika” (Derida, 1990: 131–134).

marginama jedne rasprave usmerene na sasvim drugu temu, skrenuo je pažnju je Kofi Agawu (Kofi Agawu) putem napomene da se svet muzičke analize deli na one koji poseduju i na one koji ne poseduju intelektualnu i/ili institucionalnu moć da inaugurišu, sprovedu, prihvate i praktikuju određenu (u njegovom tekstu pluralistički zasnovanu) analitičku metodologiju (cf.: Agawu, 1993: 404).<sup>101</sup> Agawu, međutim, smatra da „nije jasno kako se može ostvariti jednostavni ikonički transfer od društva ka muzičkoj analizi (i obrnuto)”, jer iako se priznaju razlike između različitih kulturalnih perspektiva, i dalje se zadržavaju „postulati vezani za empirijsku supstancu, logiku i proverljivost” (Agawu, 1993: 405).

Osim toga, i diskursi o analizi podložni su srodnoj vrsti upitanosti. Jer, kao što je izvesna konstelacija moći/znanja omogućila da se u određenom trenutku i na određenom mestu muzička analiza – kako god da je ona konceptualizovala – pojavi *kao takva*, tako je određena konstelacija omogućila da se i njene kritike ili apologije pojave *kao takve* sa efektima u 'svom' diskurzivnom polju. Zalaganje za drugačije profilisanje muzičke analize ili osporavanje tih nastojanja imalo je za jedan od svojih ciljeva da se (ponovo) omeđi njen disciplinarni prostor, da se iznova potvrde ili u novim okolnostima afirmišu njene disciplinarne kompetencije i, samim tim, znanje na koje ona polaže pravo. Zato je ne samo opravdano, nego i potrebno, postaviti i pitanja: u kakvom polju moći/znanja su se te kritike ili odbrane pojavile? Sa kojih subjektivnih pozicija su one upućivane? Kojim disciplinarnim i institucionalnim razgraničenjima ili asimilacijama su doprinosile? Odgovoriti na ova pitanja znači „izneti na videlo” različite uslove mogućnosti takvog govora i njegove različite efekte.<sup>102</sup> Da li bi se pri tom opertala i različita značenja ili ciljevi za koje je muzička analiza na različitim mestima zainteresovana i time, posledično, i različite vrste znanja koje se putem muzičke analize dobijaju o muzici? Čini se da je odgovor potvrđan, mada nema toliko različitih muzičko-analitičkih značenja, ciljeva i znanja, koliko ima različitih mesta na kojima se muzička analiza praktikuje.

Te raznorodnosti su bili svesni i sami analitičari. Naime, prethodno opisana paradigmatička promena imala je za posledicu to da je muzička analiza osvojila veoma široko polje delovanja, toliko široko da se muzičko-teorijska zajednica „možda mora oprostiti od

---

<sup>101</sup> Kategorija moći je u ovoj disertaciji postavljena na drugačiji način: ne kao vlasništvo određenih individua, već kao 'anonimni' korelat znanja koje se, kao moć/znanje, artikuliše kako u iskaznom polju muzičko-analitičkog diskursa, tako u vidljivom polju institucionalnih načina proizvodnje i održavanja tog diskursa. Ovakva postavka moći ne dovodi u pitanje smisao Agavuuovih (Kofi Agawu) zapažanja.

<sup>102</sup> Autoanaliza bi u tom pogledu bila vanredno provokativna, jer u potpunosti izolovana tačka sa koje se može posmatrati vlastiti diskurs ne postoji. Ipak, okolnost da će ona, kao i svaka druga, uvek biti u nekoj igri moći/znanja ne znači da tu perspektivu treba u potpunosti zanemariti.

zahteva da se [...] moraju dati razumljiva generalna lajtpitanja, jasna usmerenja i pregršt relevantnih tema za sve zajedno ili uopšte jedna zajednički prihvaćena predstava o tome šta treba razumeti pod 'muzičkom analizom'" (Diergarten, 2011). Takvo stanje muzičke analize nije percipirano kao mana njenog disciplinarnog identiteta, već kao njegova prednost: muzička analiza je viđena kao mesto velike raznovrsnosti znanja o „samoj muzici” kao svom objektu, pri čemu sam taj objekt „sve više postaje nestabilan i višeslojan fenomen. Zbog svoje guste mreže ciljeva i struktura, muzički sistem predstavlja entitet izuzetne kompleksnosti i bogatstva, i potrebna je ogromna količina znanja da bi se razumelo kako on funkcioniše” (Baroni, 2011). Pitanje je, svakako, da li je u kompetencijama muzičke analize da objasni sve činioce te kompleksnosti. I stoga, rezerva ipak postoji: napomena da je analiza „na ivici da izgubi jasan i relativno jednostavan identitet koji je donedavno imala i još uvek ima kada je reč o dominantnim kulturalnim i ideološkim trendovima” (Baroni, 2011) svedoči o izvesnoj nelagodi i na svojevrsan način jeste i upozorenje na opasnosti koje je sa sobom donelo prethodno opisano redefinisavanje disciplinarnih kompetencija i pretenzija muzičke analize.<sup>103</sup>

Jer, temeljna epistemološka transformacija muzičke analize odigravala se paralelno sa njenim repozicioniranjem u sklopu nauke o muzici. Naime, muzička analiza je u Adlerovoj šemi zastupljenija u istorijskoj, nego u sistem(at)skoj grani proučavanja muzike. Premda je već prvo izdanje Rimanovog leksikona sadržalo odrednicu o analizi (cf.: Riemann, 1882: 27), analiza kao takva u Adlerovom spisu nije spomenuta. Ipak, istraživanje umetničkih zakonitosti različitih perioda, kao „ključna tačka” istorijske grane nauke o muzici, prema Adleru podrazumeva nedvosmisleno analitičke aktivnosti: objašnjavanje i pokazivanje „kako od početka jednostavne melodije postepeno raste struktura umetničkog dela, kako umetničke norme, proizašle od najjednostavnijih teza, postaju sve kompleksnije i kompleksnije, kako sa kulturama koje nestaju prolaze i tonski sistemi, kako se malo po malo lanac ćelija priključuje [*Glied*] i organski raste, kako elementi koji stoje izvan progresivnog kretanja nestaju jer nisu održivi” (Adler, 1885: 9). Postupci koji bi se mogli izjednačiti sa muzičko-analitičkim 'zaodnuti' su u Adlerovom spisu u čitav skup različitih termina (cf.: Adler, 1885): istražiti (*untersuchen*), kritički istražiti (*kritisch untersuchen*), pronaći odnose (*Verhältnisse ... zu finden*), jasno odrediti (*klarlegen*), razmotriti (*erwägen*), odrediti (*fixieren*), ući u (*eingehen auf*), proveriti (*prüfen*), objasniti (*darlegen*) i pokazati/dokazati (*nachweisen*). Kao takva, muzička analiza je deo drugog koraka u naučnom pristupu umetničkom (muzičkom) delu,

---

<sup>103</sup> Sve to uprkos činjenici da su se, kritikovani ili podržavani, pluralni identiteti muzičke analize izborili za svoje mesto u nauci o muzici.

neposredno iza paleontološkog definisanja dela, i podrazumeva istraživanje konstruktivne prirode dela: ritam, tonalitet, fakturu (*die Construction der Mehrstimmigkeit*), tekst, instrumentaciju i pragmatiku izvođenja ili realizacije (Adler, 1885: 6–7).

Danas se muzička analiza u okviru nauke o muzici postavlja trojako. Ona podrazumeva odnos prema muzičkoj teoriji, s jedne i prema muzikologiji, s druge strane, pri čemu u manjem ili većem stepenu ostvaruje i sopstvenu disciplinarnu autonomiju.<sup>104</sup> Njena takva pozicija rezultat je borbe koju su muzikologija i muzička teorija na prelomu dva veka vodile 'oko' muzičke analize, ali i borbe koju je sama muzička analiza vodila sa njima. Analiza je bila polje na kojem su se manifestovali unutarisciplinarni sukobi u samoj muzikologiji, svojevrsni forum na kome se – u evropskoj tradiciji, barem – najsnažnije ispoljio uspon muzičke teorije kao ravnopravnog činioca nauke o muzici i, samim tim, bila je neizostavni činilac temeljnog restrukturiranja i reprogramiranja nauke o muzici. Istovremeno je analiza 'tražila' i sopstvenu autonomiju. Posledica je bila ta da se muzička analiza (re)pozicionirala kako u okviru različitih disciplinarnih konstelacija nauke o muzici, tako i u okviru različito shvaćenih disciplinarnih područja njenih sastavnih činilaca i konstituisala se na različite načine u ideološkom, programskom, funkcionalnom i institucionalnom pogledu. Opisani proces nije bio homogen: u pojedinačnim nacionalnim tradicijama on je bio sproveden – i još uvek se sprovodi – u različitim disciplinarnim konstelacijama nauke o muzici, uz međusobno različite programske pretpostavke i institucionalne okvire. To znači da on ima svoju specifičnu „akademsku geografiju” i svoj specifičan 'život' u vremenskoj protežnosti.

Muzička analiza prema muzičkoj teoriji stoji u veoma bliskom odnosu. U idelanom smislu taj odnos je recipročan i u praksi se realizuje putem ravnopravnog prožimanja induktivnog (analitičkog) pristupa muzičkoj strukturi, s jedne, i deduktivnog (teorijskog), s druge strane (cf.: Bent, 2005: xi). U realnom profesionalnom smislu muzička analiza se ukazuje kao, na određeni način, podređena teoriji, jer ne postoji analiza iza koje ne stoji eksplicitna ili implicitna teorijska konstrukcija, bez obzira na to o kakvoj vrsti teorije je reč. Ako se prihvati tumačenje da je došlo do transformacije tradicionalne muzičke teorije – ili „apsolutističke teorije muzike” (Cumming, 1998: 28) – u generalno shvaćenu „teoriju o muzici” (cf.: Krims, 1998), onda to samo znači da muzička analiza ulazi u blizak odnos sa nekim drugim vrstama teorije, o čemu je bilo reči.

---

<sup>104</sup> Muzička analiza ima svoje mesto i u muzičko-pedagoškim i etnomuzikološki orijentisanim proučavanjima, ali ta problematika neće biti razmatrana u disertaciji.

Na muzikološkom polu ona je, pak, manje rigorozno teorijski fundirana, što je ne oslobađa od zahteva za informativnošću. U tom pogledu se njena uloga nije mnogo promenila od uloge koju joj je pripisao Guido Adler u svom projektu muzikologije kao istraživanja stilskog razvoja muzike. On funkciju muzičke analize kao aktivnosti (ali ne i kao discipline) vidi u usmerenju ka pojedinačnom muzičkom delu kao neponovljivom entitetu: „što je posmatranje razrađenije i pogled izoštreniji, to se umetničko delo lakše razumeva, shvata u svojoj karakterističnosti” (Adler, 1898: 34). Postupci koje Adler nije eksplicitno nazvao analitičkim, ali jeste smatrao da vode do znanja o pojedinačnom muzičkom delu, imali su za cilj sagledavanje opšteg u njegovim pojedinačnim muzičkim registrima.<sup>105</sup> I u novijim koncepcijama, u kojima se muzikologija definiše kao „razumevanje muzike i muzičkih kultura prošlosti” (cf.: Treitler, 1982: 153), muzička analiza ima ulogu da istakne specifične elemente dela u pluralnim kontekstima praksi u kojima delo nastaje, izvodi se, prima i kritički promišlja. Međutim, i kada muzička analiza dostigne stepen informativnosti potreban za takvu vrstu istraživanja, ona uvek ostaje upletena u sopstvene uslove mogućnosti. Ona nije oslobođena istoričnosti, premda se po pravilu ne praktikuje sa tim na umu (cf.: Treitler, 1982: 159). Stoga, ma kakav da je status i međusobni odnos imanentne i kontekstualne analize u nekom muzikološkom proučavanju, primenjeni analitički postupci često nisu dovoljno istorijski diferencirani (cf.: Sprick, 2010). Istom spektru problema pripada i upitanost o istorijskom kontekstu pitanja koja se o jednom delu postavljaju (Samson, 2001: 44).

Pozicioniranje muzičke analize u nauci o muzici imalo je u evropskom prostoru posve poseban, čak i jedinstven, ishod. Naime, dok je na američkom kontinentu cvetala kritika muzičke analize kao nedostajućeg činioca muzikoloških (istorijskih) istraživanja, odnosno kao pukog oruđa 'čiste' muzičke teorije, u Evropi se od početka 80-ih godina beleži uspon muzičke analize kao samostalne akademske discipline tokom kojeg je muzička analiza prevazišla relativno skromnu ulogu koju je dotad imala u muzičkoj nauci. Ona se u pojedinačnim zemljama nametnula na međusobno različite načine, ali sa jednom zajedničkom karakteristikom koja je čini posebnom i drugačijom u odnosu na američku praksu. Naime, kada su pokenuti britanski časopis *Music Analysis* (1982), te dve godine kasnije i redovna istoimena konferencija, u njihovom naslovu nije bilo reči „teorija” da bi se „izbegla konfuzija sa američkim časopisima” (Whittal, 2007: 12). Ta želja je imala primarne *muzičke* pobude:

---

<sup>105</sup> Ovi ciljevi u pristupu umetnosti razlikovali su naučnika i uživaoca o muzici: „Ako u uživanju u umetnosti individualno i individualnost čine glavnu atrakciju, onda za razumevanje umetnosti sigurnu bazu predstavlja uvid u tipove, umetničke škole, umetničku vrstu” (Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919: 66; cit. prema: Boisits, 2005: 136).



trebalo je izbeći bilo kakvu vezu sa apstraktnim teorijama koje za svoj cilj nisu imale muzičko delo, već je delo bilo samo materijal za isprobavanje i proveravanje teorijskih postavki, a muzička analiza oruđe u tom procesu. Naznačeno institucionalno okruženje i programsko utemeljenje muzičke analize „imalo je ulogu u stimulisanju uporedivih razvoja na evropskom kontinentu” (Whittal, 1992: 4).<sup>106</sup> Nekoliko uvida u pojedinačne situacije mapiraće širinu tih razvojnih procesa.

U Nemačkoj se, na primer, pitanje muzičke analize uspostavilo kao posebno važno u kontekstu rasprava o odnosu „sistema” i „istorije”, odnosu koji se smatra centralnim za sadašnji muzičko-teorijski diskurs (cf.: Sprick, 2010). Na muzičkoj analizi (kao i na istoriji muzičke teorije) se najbolje pokazuju različiti spoznajni interesi istorijske muzikologije s jedne, i muzičke teorije, s druge strane, uprkos tome što se dve discipline umnogome međusobno preklapaju: „zbog njihovog usmerenja na konkretan muzički materijal, odnos između analize i kontekstualizacije za muzičku teoriju ne postavlja se kao problematičan na isti način kao za istorijsku muzikologiju. Dok [...] je analiza za muzikologa sredstvo da sagleda istoričnost muzičkog objekta, muzička teorija ima slobodu da muzičku analizu oslobodi takvog istorijskog konteksta a da pri tome ne mora da zamagli istorijski karakter terminologije i analitičkih kategorija” (Sprick, 2010).

U Holandiji se veoma posebna uloga muzičke analize iskristalisala u kontekstu pokušaja da se muzička teorija dovede u direktniju i svrshishovitiju vezu sa izvođačkom praksom. Stoga je od kraja 1990-ih godina sprovedeno specifično – u evropskom obrazovnom prostoru posve jedinstveno – objedinjavanje muzičko-analitičke prakse i instrumentalnog izvođenja.<sup>107</sup> Na takav način, „prilično difuzan karakter” holandske analitičke metodologije unekoliko je redukovan i stavljen je u funkciju šire rasprostranjene težnje da se muzičkoj analizi pristupi ne samo kao načinu sagledavanja i razotkrivanja strukture muzičkog dela, već i kao umetničkom interpretativnom činu koju tu strukturu zapravo kreira: „Analitičar unosi umetničku viziju, u koju treba da ubedi svog sagovornika. To je nešto drugačije od onoga što smo naučili u formalističkim 60-im, 70-im i 80-im godinama” (Klemme, 2003: 296). U tom

---

<sup>106</sup> Za isti period vezuje se i izbor Arnolda Vitala (Arnold Whittal) za prvog britanskog profesora muzičke analize.

<sup>107</sup> Ovaj proces započet je 1997. godine i inicijalno je bio vezan za kurseve kamerne muzike i analize, potom klavira i analize (od 1998. godine u saradnji s Marejem Perajom /Murray Perahia/ i orkestra i analize (od 2001) na Amsterdamskom konzervatorijumu, što je imalo odjeka i na visokim školama u Roterdamu i Hagu (više o tome u: Klemme, 2003). Od 2001. godine u kurikulumu na Amsterdamskom konzervatorijumu uvedeni su objedinjeni časovi muzičke analize i instrumenta koje paralelno i ravnopravno vode dva nastavnika. Ti časovi su osmišljeni kao svojevrstne radionice na kojima teoretičari i svirači uče jedni od drugih izvođeci i isprobavajući 'na delu' različite analitičke i izvođačke interpretacije.

nastojanju traga se za sredinom između dva idealno-tipska metoda koja je definisao Džon Daniskas (John Daniskas): eksperimentalnog, putem koga se pokušava da se samim delom – „traženjem i nespretno pipajući” – iznese na videlo ključ za njegovo razumevanje, i organskog, čije su pojmovne kategorije dostupne od samog početka analitičkog procesa i primenljive kako na posmatrano, tako i na druga dela (cf.: Schuijer, 1999: 75). „Iako se oštra razlika između ova dva metoda teško može održati – varka je da se muzika može analizirati bez apriornog znanja – ona u Holandiji još uvek [1999. godine] igra nesmanjenu ulogu”, pre svega u obrazovnom procesu (cf.: Schuijer, 1999: 75–76).

Analitička interpretacija istorijski promenljivog muzičkog dela dobila je ključnu ulogu u sintetičkim, na istorijskim osnovama baziranim, kursevima muzičke teorije na programima instrumentalnih studija na Litvanskoj muzičkoj akademiji. U naznačenoj koncepciji, nasuprot tradicionalnim objektima teorijske problematike (harmonija, polifonija, forma) postavljena je „teorija stvaralaštva, stvaralaštva čija se razvojna krivulja ostvaruje kroz mnoštvo koegzistirajućih dela” (Дауноравичиене, 1997: 141). Muzička analiza se, u skladu s tim, ne ograničava na navedena tri tradicionalna prilaza: smatra se da je „spoznavanje muzičkog dela koje ocrtava evolucionu krivulju moguće [...] samo kroz različite analitičke projekcije” (Дауноравичиене, 1997: 141).

U Italiji se od 1980-ih godina beleži eksplozivan uspon muzičke analize i u vezi je sa reformom muzičkih konzervatorijuma koji su krajem 20. veka transformisani u institute sa univerzitetskim statusom, analogno nemačkim visokim školama (cf.: Toscani, 1998: 83–84). Prvo institucionalno uspostavljanje muzičke analize dogodilo se 1970. godine, kada je na nekim konzervatorijumima nauka o harmoniji za instrumentaliste i pevače (*armonia complementare*), svedena na učenje mehaničkih pravila, zamenjena eksperimentalnim kursevima. Tada je „skromna” uloga muzičke analize, koja se iscrpljivala u sumiranju najvažnijih harmonskih pravila i topografskom otkrivanju tematskih materijala i formalne šeme, preobraćena u nešto potpuno suprotno tome (cf.: Toscani, 1998: 89). Drugi prelomni korak dogodio se 1984. godine, kada je najpre na Milanskom, a potom i na Rimskom konzervatorijumu, uveden muzikološki program koji je zasnovan na drugačijim principima nego njegova univerzitetska varijanta. Realizovan je putem grupe predmeta koji nisu bili profilisani saglasno tradicionalnoj binarnoj (istorijskoj ili sistem/at/skoj) podeli muzičkog istraživanja, već saglasno izvođačkim akademskim profilima, što je imalo za cilj da inspiriše studente na različite puteve teorijske refleksije putem prenošenja praktičnih muzičkih veština. Na ovom programu dominirao je pristup za koji je svojstven analitički pečat.

Uprkos različitim razvojnim putanjama u evropskim zemljama, muzička analiza pokazuje zajednički put: preovladava uverenje da je ona „postigla autonomiju” te da više nije „puka funkcionalna praksa” (Toscani, 1998: 84) koja je usmerena na potrebe istoričara muzike, kompozitora, muzičkih didaktičara i interpretatora, već da je *kao disciplina* upravljena ka tome da u okvirima humanističkih nauka sebe etablira kao samostalno polje s ciljem da razjasni pojavne oblike i delovanje muzike. Takvo usmerenje muzičke analize bilo je neodvojivo od njene globalne institucionalne podrške. Evropska konferencija o muzičkoj analizi (*European Music Analysis Conference /EuroMAC/*), pokrenuta 1989. godine, bila je važan činilac te potpore.<sup>108</sup> Godine 2011. godine osnovana je Federacija evropskih društava za muzičku analizu (*Federation of European Music Analysis Societies*), čime je na evropskom kontinentu dovršena – u meri u kojoj je to uopšte moguće – institucionalna konsolidacija muzičko-analitičke prakse.<sup>109</sup> Utemeljenje Federacije reflektuje produbljenu i rasprostranjenu potrebu za bavljenjem teorijskim problemima i na jedinstven način materijalizuje širenje i postepenu institucionalizaciju jednog posebnog senzibiliteta za teoriju i analizu u akademskom polju u evropskom prostoru. Članovi Federacije su nacionalna evropska udruženja za muzičku analizu i/ili muzičku teoriju: francusko (*Société Française d'Analyse Musicale /SFAM/*, 1989), belgijsko (*Société Belge d'Analyse Musicale /SBAM/*, 1989), italijansko (*Gruppo Analisi e Teoria Musicale /GATM/*, 1989)<sup>110</sup> britansko (*Society for Music Analysis /SMA/*, 1992), holandsko-flamansko (*Vereniging voor Muziektheorie /VvM/*, 1999), nemačko (*Die Gesellschaft für Musiktheorie /GMTH/*, 2000) i rusko (*Общество теоретиков музыки*, 2011). Činjenica da članovi Federacije nisu pojedinci, već nacionalna društva za muzičku analizu i/ili teoriju, sama po sebi menja odnose moći među disciplinama: vreme će pokazati na koji način će ta zajednička evropska inicijativa spolja usloviti procese u pojedinim

---

<sup>108</sup> Do sada je održano osam konferencija: u Kolmaru (1989), Trentu (1991), Monpeljeu (1995), Roterdamu (1999), Bristolu (2002), Frajburgu (2007), Rimu (2011) i Levenu (2014).

<sup>109</sup> Ideja o osnivanju Federacije datira još iz početka devedesetih godina 20. veka, kada je formiran komitet sastavljen od članova tada postojećih evropskih društava, koji je trebalo da koordinira i sprovede čitavu akciju. Tada se činilo da je „procena američkog džina” tokom 60-ih i 70-ih godina 20. veka bila „relativno lak izazov” u poređenju s onim što je stajalo pred onima koji su se početkom 90-ih u Evropi smatrali muzičkim analitičarima i/ili teoretičarima (cf.: Dunsby, 1992: 6).

<sup>110</sup> Prvo italijansko društvo posvećeno proučavanju muzičke teorije i analize, SidAM (*Società italiana di analisi musicale*), osnovano je u julu 1989. godine s ciljem da okupi one koji su u različitim institucijama predavali i istraživali muzičku analizu. Predstavljalo je i forum za muzičare koji su želeli da muzičku teoriju primene u posve posebnim poljima (pedagogiji, istoriji muzike, kompoziciji, muzičkoj tehnologiji i interpretaciji). GATM (*Gruppo di analisi e teoria musicale*) je osnovan u decembru iste godine sa ciljem da koordinira aktivnosti naučnika u oblasti muzičke teorije i analize, koji su do tog doba delovali u pet različitih italijanskih društava: SidM (*Società italiana di musicologia*), SIE (*Società italiana di etnomusicologia*), SIEM (*Società italiana per l'educazione musicale*), AIMI (*Associazione italiana di informatica musicale*) i IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*). Od 2002. godine ovo društvo je uvelo individualno članstvo.

zemljama. Jer, formiranje društva za muzičku teoriju i/ili analizu nije 'prirodan' autonoman proces: potrebno je da se steknu određeni – za svaku akademsku zajednicu individualni – uslovi da se takva organizacija pokrene i da održi kontinuitet u svom delovanju. Stoga, bez obzira na sve kritike i podrške, na sve 'zabrane' muzičkoj analizi i sva njena 'oslobađanja', na sve načine na koje su opisane kontroverze razrešavane u pojedinačnim tradicijama i individualnim praksama, činjenica jeste da su koncept i mesto muzičke analize u nauci o muzici danas takvi da je ona u Evropi naglašeno 'vidljiva': pomenuta konferencija i Federacija evropskih društava za muzičku analizu nedvosmisleno svedoče o tome. I tek će jedna naknadna analiza moći da sagleda kakve će posledice to imati po neke buduće konceptualizacije i pozicioniranja ove discipline u nauci o muzici.

### **Muzička analiza između činjenice i interpretacije**

Tokom svoje relativno kratke istorije kao jasno profilisane aktivnosti (ali ne nužno i discipline) muzička analiza je stekla status i reputaciju ekskluzivnog i objektivnog sredstva koje obećava pristup „samoj muzici” na ravni činjeničnog, proverivog i dokazivog, te da kao takva svakome ko je sprovodi omogućuje da o muzici na objektivan način sazna i potom drugima saopšti nešto istinito, što stvarno postoji 'u notama', ili da za istraživanja koja nisu primarno analitička po svom karakteru dobije određeni dokazni materijal koji se potom podvrgava interpretativnom postupku.

Ta okolnost – da su muzičko-analitički zaključci dugo izjednačavani sa konkretnim činjeničnim, objektivnim i stvarnim muzičkim 'stanjem stvari' – nije posledica nekakve univerzalne suštine muzičke analize, već se može lako istorijski objasniti: iskazima da su „hermeneutika i estetika osećanja zasnovane kao čisto subjektivne, a da su estetika forme i strukturalna analiza, za uzvrat, zasnovane kao čisto objektivne”, samo je „uporno ponavljanje” omogućilo da se uspostave kao očigledni, kao nešto o čemu se ne mora razmišljati (cf.: Dahlhaus, 1991: 6). Ali, ovi iskazi su ipak upitni: „bez potrebe da se razmišlja o tome šta se uopšte misli pod terminima 'subjektivno' i objektivno – što su razmišljanja koja bi se ubrzo ispostavila kao nepraktična – možemo se priseliti jednostavne činjenice da svojstva muzičke strukture ne pripadaju akustičkom supstratu muzike, zvučnoj realnosti, ništa više nego ekspresivne karakteristike. Forme i ekspresivne karakteristike su podjednako intencionalni elementi. [...] I strukturalni i emocionalni elementi konstitušu odnose subjekt-

objekt, a njihove razlike, koje su u muzičko-estetičkim prepirkama razdvojene na nepomirljive suprotnosti, ustinu predstavljaju samo pitanje stepena” (Dahlhaus, 1991: 6, 7).

Shvatanje da je muzička analiza to ekskluzivno sredstvo koje omogućuje pristup faktualnoj ravni muzičkog dela relativizovano je i u tradicionalnim strukturalističkim postavkama ove discipline: među promenama koje u drugom izdanju enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sadrži odrednica o muzičkoj analizi (Bent i Pople, 2001) nalazi se i napomena da interpretacija predstavlja integralni deo analitičke procedure, kako sam u prethodnom segmentu naznačila. Posebnu pažnju iziskuje objašnjenje da interpretacija u spoznajnom smislu nije naknadna operacija, već da se odvija istovremeno i ravnopravno sa elementarnim analitičkim postupkom – postupkom razlaganja. Sledstveno tome, opisujući razvoje na polju muzičke analize od devete decenije 20. veka, autori su identifikovali „značajan zaokret od modela forenzičkog ispitivanja do konstrukcije interpretacije” (Bent i Pople, 2001). Ipak, pitanje statusa svojevrsne ’muzičke forenzike’, kao nečega empirijski dokazivog, proverivog, objektivnog, u novom poimanju analitičke procedure ostalo je otvoreno. I u nemačkom enciklopedijskom izdanju interpretacija je čvrsto vezana za analitičku proceduru. Opisujući principe analitičkog postupka Gruber navodi da analiza „u prvoj liniji predstavlja interpretaciju posmatrača” te da on ne može da joj umakne čak ni kada sprovodi „puke statističke metode” muzičke analize (Gruber, 1994: 578). I Gruber je ostavio prostor za srodno pitanje: ako je interpretacija neminovno ugrađena u izbor koji analitičar svesno – ili često i nesvesno – čini, zašto je on onda ’samo’ posmatrač? Zar ga izbor određenog metoda i način na koji će saopštiti analitičke zaključke ne stavljaju automatski u jednu aktivnu delatnu poziciju u odnosu prema objektu koji analizira, u odnosu prema metodama koji pri tom koristi, kao i u relaciji prema onima koji će tu analizu čitati?

Prihvatanje muzičke analize kao interpretativne discipline značilo je da je odgovor na poslednje pitanje potvrđan. Jer, interpretativni obrt u humanističkim naukama omogućio je da se na postfundacionalističkim i postesencijalističkim osnovama opovrgne pozitivističko uverenje o stvarnosti nezavisnoj od subjekta,<sup>111</sup> a da se konstitutivne pretpostavke onoga što se prepoznaje kao stvarnost pripisuju društvenim praksama koje postavljaju zajedničke interpretativne obrasce: „naučna zajednica ocrtava svojim varijabilnim interpretativnim normama i standardima imaginarni prostor predstava stvarnog” (cf.: Biti, 1997: 151). Posledično, odnos činjenica-interpretacija razrešen je u korist njegovog drugog elementa: „’interpretativni’ iskaz o tome šta je nešto ’uistinu’ ne može se više definitivno dovršiti u

---

<sup>111</sup> Fukoova koncepcija jeste da su i ’stvarnost’ i subjekt proizvod rada diskurzivnih praksi.

bitku neke stvari” (Biti: 152), već je on u odnosu sa društvenom praksom koja objekt interpretacije postavlja kao takav. Sudovi se sada razumevaju ne kao neupitne konačnosti, već kao privremeni individualni *prekidi* interpretacijskih procesa” koji nastaju interakcijom tri elementa: (1) interpretacija je praksa koja se uvek iznova sprovodi čak i na samoj sebi i sopstvenim rezultatima, (2) interpretacija neminovno podrazumeva perspektivu (tačku gledišta) koja oblikuje ono što se interpretira i (3) interpretativna perspektiva je „nolens-volens rezultat određene situacije” iz koje se interpretira i koja utiče na ciljeve i interes same interpretativne prakse (cf.: Biti: 1997: 152–153).

U polju humanističkih nauka interpretativni obrt shvaćen u opisanom smislu imao je tri posledice. Prvo, njime je temeljno redefinisano odnoš između prirodnih i humanističkih nauka. Pitanja postojanja granice između njih, te potom i mesta gde se ona povlači kao i načina na koje se to čini, bila su deo debate koja je obuhvatila međusobno povezana metodološka, ontološka i pragmatička razmatranja, posebno aktuelizovana u filozofiji nauke u anglo-američkom kontekstu od devete decenije 20. veka (cf.: Hiley, Bohman i Shusterman, 1991: 4). U tom procesu u filozofiji humanističkih nauka posebno je fokusirana i kritički razmotrena istrajnost kontrasta između znanja kao „tehničkog projekta”, s jedne, i situiranog znanja koje je u osnovi epistemološke platforme ove disertacije, s druge strane.<sup>112</sup> Drugo, postavljeno je pitanje legitimacije znanja: ako interpretacija, nasuprot objašnjenju i razumevanju, karakteriše celokupno polje čovekovih nastojanja, ako objektivnost, činjenica i istina više ne mogu da obezbede kontrast interpretativnim praksama, onda šta, „ako uopšte išta”, predstavlja konstitutivnu suprotnost interpretaciji i koje su posledice sveprisutnosti interpretacije? (cf.: Hiley, Bohman, Shusterman, 1991: 2, 7–9)? Treće, interpretativni obrt podrazumeva odmak od fundacionalističke epistemologije, što za posledicu ima preosmišljavanje odnosa između teorije i prakse: svaka teorija je postala podložna interpretaciji, jer interpretacija ne može a da ne bude primenjena na nešto. Ona je „uvek interpretacija nečega, pa makar to nešto bilo i sama interpretacija” (cf.: Biti, 1997: 152).

---

<sup>112</sup> S tim uvezi, značajno je naglasiti da je podsticaj za kritičko promišljanje metoda prirodnih nauka – za odbacivanje uverenja o navodnoj neutralnosti opažanja, „datosti” iskustva, nezavisnosti empirijskih podataka od teorijskih okvira kao i verovanje u racionalni napredak nauke – potekao iz filozofije prirodnih nauka, a da su sa strane humanističkih nauka dolazili najzavreliji argumenti da se ova razlika održi (cf.: Hiley, Bohman i Shusterman, 1991: 3–4). S jedne strane, ti argumenti su tumačeni u kontekstu težnje da se humanističke nauke zaštite od imperijalizma metoda prirodnih nauka, kao i sa stanovišta važnih ontoloških, moralnih i političkih uverenja koja se tiču ljudske slobode, pokretačke snage i moći (cf.: Hiley, Bohman i Shusterman, 1991: 4). S druge strane, oni su bili viđeni i kao posledica „opsesije” američkog društva „tehničkim procedurama i formalističkom organizacijom znanja” (Rabinow i Sullivan, 1988: 2).

Kao „kontrolišući diskurs” (Tomlinson, 1993: 230) nauke o muzici, muzička analiza je bila kritično mesto na kome se interpretativni obrt u nauci o muzici ispoljio na sve tri prethodno pomenute ravni. Kontrast između znanja kao tehničkog projekta i znanja koje je neminovno praktično i istorijski situirano pogađa same temelje muzičke analize kao discipline (i aktivnosti) koja je svoj ugled i status stekla upravo zahvaljujući uverenju da je sposobna da na čisto tehničkoj ravni otkrije „kako delo funkcioniše”. Okolnost da je poverenje u analitički metod kao garant te ’tehničnosti’ počelo da slabi ma koliki bio ’stepen naučnosti’ teorije na kojoj je analitički metod zasnovan, bila je simptom ublažavanja pomenutog kontrasta i preusmerenja fokusa u konceptualizaciji muzičke analize sa analitičkog metoda na funkcije koje ona kao disciplina i/ili aktivnost ispunjava.<sup>113</sup> Distinkcija između lično/empirijskog i kritičko/didaktičkog domena na koristan način sumira ovu problematiku, pri čemu dvostruki fokus koji ta distinkcija podrazumeva i sam postaje „neka vrsta metodološkog principa” (cf.: Pople, 1998b: 123).<sup>114</sup>

Empirijski impuls koji leži u osnovi svakog muzičko-analitičkog postupka je legitiman, ali pretpostavka da on deluje u praznom prostoru je podložna kritici (cf.: Pople, 1998b: 109). Nekoliko je niti koje presecaju taj prostor i otvaraju ga ka praktičnoj i istorijskoj situiranosti muzičko-analitičkog znanja. Najpre, svaka analiza „mora da počne od nekog mesta”, od neke teorije, ma kako ona bila shvaćena: „segment teorije, eksplicitno ili prećutno, obezbeđuje polaznu tačku za svaku analizu. Predstava o opisu bez pretpostavki je fantom; kada bi on mogao da bude realizovan, tada to ne bi bilo vredno truda” (Dahlhaus, 1983: 8). Potom, priroda objekta kome se pristupa nije jednoznačno određena. Bilo da se muzički objekt shvati kao ’intencionalni objekt’ u Skrutonovom smislu, kada se on razume kao rezultat metaforičkog transfera (cf.: Scruton, 1983: 77–100), bilo da se shvati kao diskurzivni objekt u Fukoovom smislu, kada se on konstituiše u korelaciji polja iskazivosti i vidljivosti (pa i ’slušljivosti’) jedne diskurzivno konstituisane pozicije sa koje se sluša i sa koje se taj objekt može čuti na određeni način, objekt jednog slušnog iskustva nije uvek jedan te isti. Najzad, slušno iskustvo je posredovano činom izvođenja te se time otvara suštinsko pitanje interakcije između kompozitorskog teksta, s jedne, i njegovog ’čitanja’ i ’ozvučavanja’, s druge strane. Pozicija muzičke analize u tom odnosu nije jednoznačno određena (više o tome videti u: Huber, 2008).

---

<sup>113</sup> Bent i Pople eksplicitno postavljaju pitanje da li se muzička analiza u celini može opisati popisivanjem i opisivanjem njenih metoda (Bent i Pople, 2001). Činjenica da oni o metodama muzičke analize govore u njihovoj istorijskoj protežnosti predstavlja jasan odgovor na postavljeno pitanje.

<sup>114</sup> Posebna pitanja međusobnog odnosa kritičkog i analitičkog pristupa razmotriću u posebnom potpoglavlju.

Iz prethodno obrazloženih razloga, čak ni najtehničnije ni najnaučnije koncipirane muzičke analize, analize koje teže da budu svedene na 'puke' empirijske procedure visoko profesionalizovanog opažanja toga „kako delo funkcioniše”, ne mogu da ispune kriterijume koje takav pristup pretenduje da uspostavi. Jer, iako svaki muzičko-analitički postupak podrazumeva usko specijalizovano znanje i kao takav pruža podjednako specijalizovano znanje o muzičkom delu, muzičko-analitičko znanje će na nekoj ravni uvek biti interpretativno. Nekoliko je razloga za to. Prvo, nezavisno od 'stepena naučnosti' metoda koji stoji u osnovi analitičkog postupka i od rigoroznosti njegove primene, svaki muzičko-analitički tekst će uvek tvrditi i nešto što nije bilo deo samog čina slušanja, jer takav tekst nastaje putem *naknadnih sinhronijskih operacija*: poređenje, kao centralni postupak svake muzičke analize, sprovodi se u susedno-nadovezujućem odnosu i na odstojanju, na različitim nivoima materijalizacije pojedinačnog i opšteg u muzičkom delu (tj. u strukturi koja ga u muzičko-analitičkom postupku zastupa). Induktivni i deduktivni procesi koji se odvijaju u okviru različitih nivoa jedne muzičke strukture i identifikacija različitih tačaka na kojima se oni susreću otkrivaju oštre suprotnosti između iskustva slušanja, s jedne, i iskustva jednog analitičkog procesa kao refleksije tog procesa, s druge strane. Drugo, „gotovo svaki muzičko-analitički tekst će se ispostaviti kao barem minimalno interpretativan, barem povremeno će tvrditi nešto što nije 'u notama' (koje su, naravno, već interpretirane kao muzika), već je izvučeno iz nota kako bi ukazalo na način slušanja”, te je neizbežno da se u muzičkoj analizi pojave eksplicitne ili implicitne reference na svojstva koja potiču iz analitičarevih sopstvenih kognitivnih mehanizama (Guck, 1993: 307). Treće, implicitne ili eksplicitne konceptualne metafore stoje u osnovi i najstrože koncipiranih teorijskih sistema, te je neizbežno da se pojave i u analitičkom rečniku. Na kom god nivou da se pojave, „aluzije na ekspresivni sadržaj muzike ne pripadaju potpuno odvojenoj klasi objašnjenja jer one, takođe, pokazuju projekciju aspekata našeg sopstvenog ustrojstva mišljenja na zvuk” (Cumming, 1998: 28). Najzad, između muzičkog iskustva i njegove predstave postoji nepremostiva razlika: „muzička kultura je, u suštini, repertoar sredstava za predstavljanje [*imagining*] muzike; specifični obrazac divergencija između iskustva muzike, s jedne, i slika putem kojih se ono reprezentuje, s druge strane, muzičkoj kulturi daje njen identitet” (Cook, 1992: 4).

U trenutku kada muzička analiza izađe iz sfere individualnog iskustva ona iz domena lično/empirijskog prelazi u domen kritičko/didaktičkog. Ili, metaforično rečeno, „sve dok neko sprovodi analizu za sebe, u tajnosti, on može ostati Klark Kent; kada je zapiše, s druge strane, on preuzima Supermenov plašt koji može da promeni svet” (Pople, 1998b: 108).



Muzička analiza je, tako, „poput obećanja: ona je čin prerušen u činjenični iskaz” (Cook, 2001b: 257). Drugim rečima, svaka muzička analiza deluje na svet oko sebe, jer svaki muzičko-analitički tekst – kao i muzikološki ili muzičko-teorijski, uostalom, nezavisno od udela muzičke-analize u sebi – može da utiče na načine na koje onaj ko čita taj tekst razume i prima muzičko delo. To se odnosi kako na analize zapisane rečima, tako i na analitičke sisteme u kojima je prisutna težnja da se u potpunosti eliminiše (kao u Kelerovoj /Hans Keller/ funkcionalnoj analizi) ili barem minimizuje (kao u Šenkerovoj /Heinrich Schenker/ teoriji slojeva ili Fortovoj /Allen Forte/ teoriji skupova) posrednički karakter verbalnog jezika (cf.: Huber, 2008). Svaka muzička analiza usmerava i kanališe neka druga buduća slušanja. Stoga Edvard Koun kaže da muzička analiza operiše „kroz i za uho” te da najbolje analize otkrivaju kako muzički komad treba da bude slušan, što za uzvrat implicira i to kako treba da bude sviran (cf.: Cone, 1960: 174). Rezultat nije kriterijum kako čuti muzičko delo na *bolji* način, već kako ga čuti na *drugačiji* način (cf.: Lewin, 1969: 63).

U momentu kada pređe u domen kritičko/didaktičkog muzička analiza „gubi sve pretenzije na objektivnost” (Pople, 1998b: 108). Upravo tačka prelaska iz jednog domena u drugi u smislu koji obrazlaže Pouppl, tj. promena perspektive od predstavljačke ka performativnoj perspektivi na muzičku analizu (cf.: Cook, 2001b), jeste epistemološki problem *par excellence*.<sup>115</sup> Pitanja legitimacije muzičko-analitičkog znanja se neminovno nameću, jer legitimirati znači imati moć.

Naime, isto kao što se muzičkoj analizi pristupa sa namerom da se sazna nešto istinito o 'samoj stvari' (tj. o samoj muzici), tako se i muzička analiza čita i prima sa istom namerom. Konstituisanje muzičke analize kao žanra u kojem je istaknuta kritičko/didaktička komponenta muzičke analize samo je, kako tumači Pouppl, intenziviralo antagonizme koji postoje na prelasku iz jednog domena u drugi. Jer, pretpostavka čitalaca muzičke analize da će im biti „rečeno nešto o delu” implicira „ne samo da će korišćeni termini konstituisati teoriju, a ne reprezentaciju, već da će ta razlika biti primenjena na netrivialan način” (Pople, 1998b: 121). Ako se to ne dogodi, onda kritičko pisanje ne uspeva da bude didaktičko, tj. empirijsko ne uspeva da bude lično. Drugim rečima, muzičko-analitički zaključci ne uspevaju da budu *muzički* i *analitički* i samim tim ne uspevaju da kažu nešto 'o delu' po kriterijumima onoga ko čita muzičku analizu.

---

<sup>115</sup> Aspekti kritičko/didaktičkog domena muzičke analize ulaze već u domen lično/empirijskog, jer čim opažanje preraste u prepoznavanje, odnosno kada analitička *opservacija* susretne analitičku *pretpostavku*, na delu je interpretativni čin (cf.: Pople, 1998b: 115).

Shvatanje da je, osim ukoliko se ne radi o „najnižem nivou faktualnosti” (Treitler, 2001: 377) iskorak u polje ’tvrdih’ činjenica u muzičkoj analizi postao nemoguć, ni u kom slučaju nije rezultiralo i stanovištem da je u jednom analitičkom postupku ’sve dozvoljeno’. Ako analitičke nonšalantnosti (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 39, napomena br. 99) ili dekonstrukcionističke ćorsokake (cf.: Pople, 1998b: 123) ostavimo po strani, tj. ako govorimo o odgovornoj muzičkoj analizi, onda Pouplova vizija svojevrsnog „imaginarnog pregovora” koji se uspostavlja između analitičara i njegovog čitaoca i omogućuje da se analitički zaključci prvog integrišu sa prethodnim znanjima drugog (cf.: Pople, 1998b: 121) može biti delotvorna.<sup>116</sup>

Ali taj pregovor ponekad jednostavno nije moguće ostvariti jer analitičar i njegov čitalac govore/čitaju u okviru različitih diskurzivnih praksi, što znači na temelju različitih znanja o muzičkoj analizi i u različitim režimima istine i moći, tj. deluju na osnovu različitih strategija diferenciranja muzičkog od nemuzičkog te i analitičkog od neanalitičkog pisanja. Odrednice diskurzivnog znanja o kojima sam govorila u prvom poglavlju disertacije ovde se iskazuju u svom punom smislu. Jer, legitimaciju nekom zaključku kao muzičko-analitičkom zaključku daje moć/znanje i diskurzivna praksa koja ga proizvodi. Ona to čini kako na iskaznoj, tako i na institucionalnoj ravni u Fukoovom smislu. To znači da pitanje da li neki analitički tekst jeste ili nije ’o delu’, ili jeste ’o delu’ a o njemu govori malo ili nimalo, jeste pre svega pitanje diskurzivnog konstituisanja objekata i koncepata muzičke analize. Stoga, čini se da pre nego o „imaginarnom pregovoru” treba govoriti o „iznošenju na videlo” uslova mogućnosti kako jednog muzičko-analitičkog teksta, tako i jednog čitanja tog teksta *kao* muzičko-analitičkog. Jer, muzička analiza kao diskurzivna praksa svoje funkcije ne ispunjava u praznom prostoru, već uvek u polju moći/znanja u korelaciji sa drugim diskurzivnim praksama. Sledstveno tome, njene mogućnosti i ograničenja treba sagledati s obzirom na složen splet diskurzivnih odnosa u kojima egzistira. Ako se razlozi za neuspeh o kojima je Pouppl govorio sagledaju iz ove perspektive, onda međusobna integracija individualnih muzičko-analitičkih znanja prestaje da bude cilj, mada nije isključeno da do nje može doći. Cilj postaje nešto sasvim drugo, potpuno suprotno integraciji: mapiranje *razlika* između određenih muzičko-analitičkih znanja kao diskurzivnih znanja i odgovor na pitanje kako kroz načine pisanja i čitanja jedne muzičke analize ’progovara’ kontekst iz koga analitičar i njegov čitalac govore, tj. kako je taj kontekst istovremeno i efekat i uslov određenog znanja kao

---

<sup>116</sup> Natijeova (Jean-Jacques Nattiez) koncepcija procesa serijacije (*seriation process*) i plana ili namere (*plot*) (cf.: Nattiez, 1985) može se tumačiti na srodan način.

muzičko-analitičkog znanja. Sledstveno tome, razmak između različitih diskurzivnih praksi ne treba percipirati kao nepremostivu prepreku, već ga treba shvatiti kao prednost koja omogućuje da se izoštre i kritički razmotre epistemološki fokusi.

Najzad, preosmišljavanje odnosa između teorije i prakse, kao treća posledica interpretativnog obrta, odigralo se u nauci o muzici na jedan posve specifičan način. U polju humanistike to preosmišljavanje bilo je pre svega vezano za odnos teorijske i primenjene hermeneutike i za pitanje koja disciplina može da postavi nove standarde interpretativnih praksi ako je svaka teorija i sama podložna interpretaciji. Isto pitanje ima smisla postaviti i u polju nauke o muzici, jer muzička teorija iz koje muzička analiza dobija svoje alatke, ne predstavlja apsolut ma kakav da je način na koji je ona shvaćena. Ne samo da je svaka muzička teorija podložna interpretaciji, već je i svaka muzička teorija interpretativna barem iz dva razloga. Prvo, muzička teorija je istorijski situirana te ono što se putem analitičkih alatki razvijenih u teorijama opisuje „proizlazi iz razmatranja teorijskih ideja koje su razvijene u specifičnim istorijskim i kulturalnim kontekstima” (Beard i Gloag, 2005: 13). Drugo, svaka muzička teorija počiva na metaforičkom sadržaju, što je saznanje koje mora navesti teoretičara/analitičara da „izbegne držanje za bilo kakav dogmatski stav o intrinzičnoj objektivnosti tih teorija” (cf.: Cumming, 1998: 21–28). Kada analitičar prizna taj metaforički sadržaj, onda se „bilo koja pojedinačna analiza može afirmisati kao privremeno (provizorno) istinita, pre nego kao jedina istinita prava reprezentacija svog objekta” (Cumming, 1998: 25). Drugim rečima, onda nijedna muzička analiza, kao praksa uvek već interpretativne muzičke teorije, ne može a da ne bude interpretativna.

Misao o muzičkoj teoriji kao o interpretativnoj praksi posve je novijeg datuma, kako je u ranijem toku ovog poglavlja već objašnjeno. Okolnost da se tokom većeg dela 20. veka muzička teorija razvijala u svojevrsnoj izolaciji kako od drugih disciplina, tako i od savremenog muzičkog stvaralaštva, omogućila je teoriji da ostane učaurena u svom pogledu na merljive aspekte muzičkih komponenti i kvantifikabilne aspekte muzičke strukture (više o tome videti u: Morgan, 1982).<sup>117</sup> Međutim, i ta gledišta se menjaju, o čemu najbolje svedoči fundamentalna transformacija u recepciji Šenkerovih postavki u anglo-američkom kontekstu: o njima se više ne misli kao o 'objektivnom' teorijskom sistemu, što je gledište koje je bilo

---

<sup>117</sup> To je bilo posebno prominentno u američkom kontekstu zahvaljujući snažnom naučnom zahtevu koji je muzička teorija trebalo da ispuni.

utemeljeno u prenaplašeno naučnoj atmosferi u kojoj je američka muzička teorija 'primila' Šenkera,<sup>118</sup> već se ona razume upravo kao interpretativna praksa (cf.: Snarrenberg, 2005).

Prema generalnoj shemi, praksa ne ukida teoriju nego „podstiče njenu maštu u potrazi za načinima menjanja te prakse. Obrt ka praksi tako ne negira potrebu za teorijom, već jedino potrebu za fundacionalističkim konceptom teorije [...]” (Biti, str. 152–153). A ako se u nauci o muzici načini odmak od fundacionalističkog koncepta muzičke teorije, onda se pojavljuje mogućnost da se i o muzičkoj analizi govori kao o vrsti teorije koja „predlaže način na koji se muzika [...] može bolje razumeti od strane drugih muzičara” (Pople, 1998b: 123).<sup>119</sup>

### **Muzička analiza – kriticizam – hermeneutika**

Kada je tokom 1960-ih godina pojam „kriticizam” iz književne teorije i teorije umetnosti prenet u američku nauku o muzici, proučavaocima muzike je „po opštem priznanju” bilo teško da se saglase oko njegovog značenja, budući da je reč o terminu koji je bio stran jeziku discipline u koji je uveden (cf.: Treitler, 1989a: 314). Međutim, ni krajem poslednje decenije 20. veka, kada je u anglo-američkom kontekstu već počelo da dolazi do konsolidacije nauke o muzici, do tog konsenzusa nije došlo. Jer, „kriticizam” se u međuvremenu profilisao kao heterogeni skup individualnih, po svom karakteru i intenciji različito zasnovanih, nastojanja.<sup>120</sup>

Premda implicitno nejedinstvo svih oprimerenja kriticizma otežava konačne generalizacije (cf.: Subotnik, 1982: 147), prostor u kome su se ona pozicionirala određen je trima koordinatama: terminološkim, disciplinarnim i statusnim. Prvo, kriticizam podrazumeva i žanr u pisanoj reči o muzici (u smislu novinske kritike) i pristup muzici. Kritički pristup

---

<sup>118</sup> Problematika transfera Šenkerove teorije na američko tlo detaljno je obrađena u: Snarrenberg, 1998.

<sup>119</sup> Može se reći da muzička analiza na takav način dobija oblik *teorijske prakse* u Altiseovom smislu. Ako se pod praksom uopšte podrazumeva „celokupan proces preobražaja materije prvobitno date kao određene, u jedan određeni *proizvod*, preobražaja obavljenog određenim ljudskim radom, uz upotrebu određenih oruđa (proizvodnje)” (Altise, 1971: 145), a njen određujući element jeste „momenat samog *rada preoblikovanja* koji, u specifičnoj strukturi, zapošljava ljude, oruđa i tehnologiju upotrebe oruđa” (Altise, 1971: 145), onda pojam teorijske prakse znači da se teorijski rad „obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*: jednog *saznanja*” (Altise, 1971: 152). Tako i muzička analiza obavlja sopstveni teorijski rad i time proizvodi vlastito znanje: ona pretpostavlja sve ono što zastupa 'samu muziku' u analitičkom procesu (prvobitno datu materiju) i formuliše „sredstva za proizvodnju ('teorijske' koncepte i način njihove upotrebe: metod)” (cf.: Altise, 1971: 152).

<sup>120</sup> Činjenica da govorim o *individualnim* nastojanjima ne znači da time napuštam epistemološku platformu disertacije. Nije reč o psihološkim individualnostima, već o diskurzivno konstituisanim individualnim pozicijama s kojih je o kriticizmu i analizi bilo moguće nešto reći.

muzici u najopštijem smislu obuhvata interpretaciju i/ili evaluaciju muzičkog dela i kao takav može podrazumevati i naučni fokus. Kritički pristup se u specifičnijem vidu može odnositi i na metode koje spadaju u domen kritičke teorije, i to u smislu u kojem je ona transponovana u anglo-američki kontekst gde je „bez svesti o otporu tradicije pojma” postala „gotovo generički naziv za savremenu književnu teoriju” (cf.: Biti, 1997: 197). U drugom navedenom značenju, pojam kriticizam se praktično izjednačio sa zamisli kritičke muzikologije koja je trajno opredeljena ka „neprekidnom promišljanju muzike kako bi se izbeglo uspostavljanje novih ortodoksija ili velikih narativa” (Beard i Gloag, 2005: 38), što u suštini podrazumeva kako kritički (u oba objašnjena smisla) pristup predmetu proučavanja, tako i eksplicitnu autokritičku (autorefleksivnu) perspektivu na samu disciplinu.

Drugo, reč je upravo o disciplinarnom kontekstu iz koga su pitanja o kriticizmu razmatrana. Jer, kada su se pozivali na kriticizam, pojedinačni autori su rešavali 'sopstvene' probleme u disciplini u kojoj su delovali. Saglasno specifičnoj profilisanosti muzikologije i muzičke teorije, vizure ovih disciplina na kriticizam nisu bile podudarne. Sledstveno tome, raznorodni su bili i ciljevi za koje se smatralo da kriticizam treba da ispuni. Jer, u (novo)muzikološkom kontekstu kriticizam je, kako sam prethodno objasnila, bio prepoznat kao rešenje za izlaz iz preovlađujućeg pozitivističkog, faktografskog i dokumentarističkog istorijski usmerenog proučavanja muzike i pre svega je počivao na „interpretativnom kontekstualnom pristupu značenjima muzike” (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 24). Transformacija koja se u muzikologiji u okviru kritičkog pristupa odigrala od fokusiranosti na pitanja vrednovanja ka pitanjima značenja (cf.: Subotnik, 1982: 148) ipak nije značila i potpuni izostanak vrednosnog aspekta muzikoloških proučavanja, jer vrednosni sudovi ne mogu a da ne budu deo istraživačkog postupka ma kako da je taj postupak profilisan, o čemu će kasnije biti više reči. Preusmerenjem fokusa kritičkog pristupa na pitanja značenja otvoren je put hermeneutički motivisanim pristupima.<sup>121</sup> Posmatran iz muzičko-teorijskog okvira, kriticizam je bio viđen na dva načina: (1) kao alternativa analizi u službi teorije, tj. kao drugo ime za internalističke analitičke pristupe muzičkom delu u njegovoj celovitosti i pojedinačnosti i (2) kao drugo ime za pristup estetskim i/ili ekspresivnim i/ili kontekstualnim vrednostima (ili značenjima) muzičkog dela, što se u znatnom stepenu približavalo

---

<sup>121</sup> Poput kriticizma, i hermeneutika je pojam sa sopstvenom (evropskom) istorijom i tradicijom koji je kao metod i kao grana muzikologije u svojoj anglo-američkoj 'varijanti' utemeljen u delovanju Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer). U disertaciji neće biti diskutovani pojedinačni odgovori na pitanje kako muzička hermeneutika deluje, već biti sagledan status muzičke analize u Krejmerovoj koncepciji hermeneutičke interpretacije kao otvorene interpretacije.

muzikološkom shvatanju ovog pojma. Pitanje vrednovanja se u muzičko-teorijskom kontekstu eksplicitno nametnulo pre svega u vezi sa problemima koje je pred muzičke teoretičare postavila savremena muzika, ali je ono, kao i u muzikološkim proučavanjima, postepeno gubilo na značaju i prešlo na implicitnu ravan analitičkih razmatranja.

Treće, tesno povezano sa prethodnim, jeste pitanje statusa kriticizma (u smislu kritičkog pristupa) u disciplinarnim programima muzikologije i muzičke teorije. Naime, Kermanova zamisao da se kritički uvid u muzičko delo načini delom eksplicitne istraživačke platforme američke muzikologije nije imala pandan u muzičko-teorijskom polju, gde je kriticizam egzistirao u pomenutim registrima koji su u jednom periodu smatrani izvandisciplinarnim, ali pripadajućim naučnom istraživanju. Oklevanje teoretičara da ga bilo u jednom bilo u drugom smislu sagledaju kao element disciplinarne programske orijentacije može se smatrati istrajavajućim simptomom 'čistog' stanja američke muzičke teorije, stanja koje je prevaziđeno tek ulaskom ove discipline u interdisciplinarno polje, kako je već obrazloženo. O tom oklevanju svedoči i napomena Roberta Morgana (Robert Morgan) da je „konceptija pravog [*proper*] proučavanja muzike predmet promene” te da postoje „ohrabrujući znaci da se u okviru različitih muzičkih disciplina formira savez teorije, analize i kriticizma” (Morgan, 1982: 15).

U gotovo svakoj od svojih instancijacija kriticizam je podrazumevao manje ili više eksplicitno razmotren i/ili realizovan i odnos prema muzičkoj analizi u smislu u kojem je ona kao aktivnost, ali ne uvek i kao disciplina, razumevana u pojedinačnim istraživačkim programima.<sup>122</sup> Razlikuju se tri dominantne, u individualnim realizacijama ovog odnosa ne uvek i međusobno isključive, postavke: muzička analiza u službi teorije, muzička analiza kao individualizujuća internalistička analiza dela u partituri i muzička analiza kao analiza dela u muzičkom iskustvu slušaoca.<sup>123</sup> Posledično, onoliko koliko je bilo pozicija kriticizma u preseku koordinata prethodno opisanog prostora, s jedne, i onoliko koliko je bilo pozicija

---

<sup>122</sup> Na primer, kritički projekt Rouz Rouzengard Subotnik (Rose Rosenagrd Subotnik) je u jednom svom registru bio usmeren ka eksplicitnom negiranju muzičke analize u nastojanju da se o muzičkom komadu kaže „nešto vredno” a da prethodno ne mora da se „dostigne temeljno poznavanje svakog elementa njegovog formalnog detalja” (Subotnik, 2004: 281). Međutim, i sama Subotnik je govorila o svom naporu da „sačuva muzičku analizu zasebne muzičke kompozicije kao vredan element kritičkog diskursa (Subotnik, 1996: xxix). U tom registru, njena postavka odnosa muzičke analize i kriticizma bila je bliska Kermanovoj iz sredine 1990-ih godina, o kojoj će nešto kasnije biti više reči.

<sup>123</sup> Prve dve kategorije odgovaraju distinkciji koju Dalhaus postavlja između teorijski i estetički orijentisanih analiza (cf.: Dahlhaus, 1983: 9). Izdvajanje treće kategorije muzičke analize ne znači da zagovaram stanovište da je muzičko iskustvo u potpunosti irelevantno za prethodne dve kategorije, već njime želim da fokusiram razliku između težnji za kvazi-naučnim, objektivističkim i distanciranim koncepcijama muzičke analize i nastojanja da se različiti aspekti individualnog muzičkog iskustva načine sastavnim delom analitičkog procesa.

muzičke analize u skupu naznačnih postavki, s druge strane, toliko je bilo i „diferencijalnih dijagnoza” (Keller, 1982: 21) između njihovih polazišta i ciljeva, mogućnosti i dometa – ili, jednom rečju, njihove etike (cf.: Keller, 1982: 10) – u pojedinačnim realizacijama.<sup>124</sup>

Ali te dijagnoze ni u kom slučaju nisu bile jednostavne. Naprotiv. Ako je kritički sud, s jedne strane, neminovno prisutan u samom izboru kompozicija koje su objekt analize, u izboru metoda putem kojih se delo analizira, u odlukama koje analitičar donosi po pitanju onoga što želi da istakne, kojim redom to čini, na koji način i u kojoj meri u odnosu na neke druge aspekte istog dela, a muzička analiza, s druge strane, uvek već jeste interpretacija muzičkog dela ma koji da je registar u kome se ono posmatra, onda je opravdano upitati se: šta u nekom istraživanju može ili treba da pruži muzička analiza i kako je to drugačije od perspektive koja se smatra kritičkom? Ovo pitanje može se postaviti i na drugačiji način: da li je muzičko-analitički rečnik, onaj koji potiče od vezanosti tehničke analize za terminologiju muzičke teorije, interpretativan na isti način na koji je interpretativan kriticizam (cf.: Pople, 1998a: x)? Da li muzička analiza i kriticizam ciljaju na isti muzički objekt? Ako je odgovor potvrđan, kako se razlikuju ravni na kojima mu pristupaju? I postupci putem kojih to čine? Da li su odnosi u koje analiza i kriticizam pri tome stupaju odnosi ravnopravnosti, hijerarhije ili zavisnosti? Kako se označava, formuliše i/ili postavlja teorijska platforma na kojoj je takve odnose moguće zasnovati? Koje su epistemološke pretpostavke takve platforme? Da li je ona bila viđena kao neophodnost, ideal ili višak naučnom istraživanju? Kada su, zašto i kome ova pitanja postala bitna? U kojim disciplinarnim kontekstima, pod kojim uslovima i na kojim temeljima se o njima razmišljalo?

Postavljena pitanja nisu u svim pojedinačnim koncepcijama i realizacijama odnosa muzičke analize i kriticizma – odnosno, u svim pozicioniranjima kriticizma u prethodno opisanom trodimenzionalnom koordinatnom sistemu, s jedne, i svim postavkama muzičke analize kao aktivnosti i/ili discipline, s druge strane – razmatrana ni u podjednakom stepenu ni sa podjednakim uverenjem o njihovoj važnosti. Stoga ću ih i razmotriti u meri u kojoj su ona sama bila predmet individualnih rešenja ovog odnosa. U mom fokusu će biti: analiza nasuprot kriticizmu → analiza kao pretpostavka kriticizma (Edvard Koun), analiza kao činilac kriticizma/kriticizam kao analiza (Leonard Mejer), analiza kojoj kriticizam nije potreban (Hans Keler), analiza kao preduslov kriticizma (Leo Trajtler) i analiza od koraka na lestvici ka

---

<sup>124</sup> Premda je potreba za uspostavljanjem „diferencijalne dijagnoze” između muzičke analize i kriticizma bila posledica specifične i jedinstvene konfiguracije i profila američke nauke o muzici u smislu u kojem se ona uspostavljala okvirno od šezdesetih godina 20. veka, ona nije bila strana evropskoj kontinentalnoj misli (cf.: Dahlhaus, 1983).

kriticizmu kao vrhuncu u proučavanju muzike preko analize kao vrste kriticizma do analize kao činioca metodološkog eklekticizma (Džozef Kerman). Negiranje principa kognitivne hijerarhije između muzičke analize i hermeneutike muzike u iskoraku od kritičke ka hermeneutičkoj interpretaciji muzike sagledaću u zamisli hermeneutike kao otvorene interpretacije u radu Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer). Premda sam u dosadašnjem toku disertacije raspravu usmeravala od muzikologije ka muzičkoj teoriji, u ovom potpoglavlju ću taj smer obrnuti, jer se muzikološka rasprava o kriticizmu (i analizi) otisnula kako od kritike postavke muzičke analize u muzičkoj teoriji, tako i od kritike same muzičke teorije.

Jedna grana muzičko-teorijskih rešenja za odnos muzičke analize i kriticizma prevashodno je proistekla iz razmatranja statusa i funkcije muzičke teorije i analize u kompozicionoj teoriji 20. veka. Kounovu koncepciju kriticizma kao metagovora muzičke analize i Luinovu (David Lewin) kritiku te koncepcije, treba razumeti u naznačenom ključu.<sup>125</sup> „Dobra kompozicija”, prema Kounu, uvek sama otkriva analitičke metode koji su potrebni da bi se ona razumela (cf.: Cone, 1960: 187). Funkcija muzičke analize stoga jeste da kompoziciju „obelodani kao organsko temporalno jedinstvo”, tj. da „eksplicitno razotkrije” njenu muzičku logiku: odnos svakog događaja u delu kako prema onome što mu je prethodilo i što mu sledi, tako i prema celini (cf.: Cone, 1960: 174). Opisana funkcija muzičke analize, kao i Kounova napomena da „analiza [...] oprezno postoji između opisa i preskripcije” (Cone, 1960: 174) svedoče o njenom ’službi’ generalizujućim aspiracijama teorije, pre nego individualnosti muzičkog dela. „Dobra kompozicija”, isto tako, ukazuje na standarde prema kojima ’zahteva’ da bude procenjivana (cf.: Cone, 1960: 187). Funkcija kriticizma, koga Koun razume kao samostalni žanr u napisima o muzici, zato jeste ne samo da otkrije te standarde i utvrdi do kog stepena ih sama kompozicija ispunjava, što je proces u kome analiza ima primarni značaj, već i da proceni njihovu vrednost (cf.: Cone, 1960: 187).

Opisana postavka, prema kojoj muzička analiza (kao i muzička teorija) stoji nasuprot kriticizmu shvaćenom isključivo u evaluativnom smislu, još u periodu u kome je formulisana bila je „stara priča” (Kerman, 1985: 99) iz barem dva razloga. Prvo, reč je o uverenju da se analiza odvija nezavisno od bilo kakvog vrednosnog suda. O tome je temeljno diskutovao Dejvid Luin kada je, u kritici Kounovih postavki, ukazao na činjenicu da je kritički aspekt muzičke analize je uvek prisutan u odlukama koje analitičar donosi po pitanju onoga što želi da istakne, kojim redom to čini, na koji način i u kom stepenu, jer u svim tim odlukama leži i

---

<sup>125</sup> To je, takođe, kontekst u kojem treba čitati i razumeti Kounova (Edward Cone) gledišta o neanalizibilnosti aleatoričkih i serijalnih kompozicija.



odgovor na pitanje šta je to što ga u vezi s tim delom provocira (cf.: Lewin, 1969: 64).<sup>126</sup> Drugo, zamisao da objekt kriticisma nije muzičko delo, već kompozicioni standardi (kakav je princip redukcije u Vebernovoj /Anton Webern/ muzici, na primer) takođe je problematična, jer barem jednim svojim delom podrazumeva procenu muzičkog stila ili pravca.

Diferencijacija analitičkih, konkretnih i ekspresivnih vrednosti jednog muzičkog dela, o kojoj je Koun diskutovao u poznijem napisu (cf.: Cone 1967), ima ulogu delimične autokorekcije. Njegovo shvatanje analize i dalje u prvi plan stavlja relacioni aspekt u sagledavanju događaja u jednom muzičkom delu, što analizu i dalje smešta bliže teoriji nego individualnosti muzičkog dela. Analiza, međutim, gubi svoje moći u susretu sa druga dva tipa vrednosti. Konkretna vrednost muzičkog dela – razlozi zbog kojih neki događaj u delu neizbežno sledi za nekim drugim, odnosno ono što analizom uočene odnose čini jedinstvenim za to delo – Koun vezuje za domen apsolutnih kompozitorskih odluka za koje je dovoljno reći „dopada mi se” (Cone, 1967: 51). Kao takve, smatra Koun, one su nezavisne od čisto analitičkih razmatranja i nisu podložne čisto analitičkom opravdanju (cf. Cone, 1967: 45). Ovakvo Kounovo gledište takođe je bilo predmet kritike. Kompozitorske odluke, kako u već diskutovanom osvrtu ističe Luin, treba da budu objekt kriticisma već u toku samog procesa komponovanja, jer kompozitor u toku svog rada mora da misli na kritički način i da razloge za svoje odluke izoštri, ali ne i opravda, rečnikom analize i teorije (Lewin, 1969: 64–65).

Ekspresivne vrednosti zavise od konkretnih vrednosti i kao takve takođe nisu dostupne analizi. One su asocijativnog karaktera, jer „ekspresija, po samoj svojoj definiciji, implicira vezu između umetničkog dela i nečeg drugog” (Cone, 1967: 46).<sup>127</sup> Činjenica da Koun analitičke vrednosti muzičkog dela razdvaja od estetskih svedoči o svojevrsnoj nelagodi sa kojom su se muzički teoretičari suočavali u pokušajima da razluče disciplinarnu kompetenciju (tehničke, naučne, objektivne) muzičke analize i (evaluativnog, interpretativnog, subjektivnog) kriticisma, te time i polja znanja na koja dva pristupa pretenduju.

Reklo bi se da ta nelagoda stoji iza pojma „intuicija” koji Koun koristi kako bi opisao na koje se sve moduse znanja, u koje ubraja i teorijsko i analitičko znanje, kritičar mora pozvati kako bi dosegao „pravu kritičku reakciju” (Cone, 1969: 72). Koun ga ne razrađuje, ali

---

<sup>126</sup> U svom odgovoru na Luinovu (David Lewin) kritiku Koun je zapisao da se Luinovo raspravi o odnosu između analize i kriticisma nema šta prigovoriti (cf.: Cone, 1969: 72). Međutim, može joj se dodati da u je odlukama koje svedoče o načinu na koji analitičar primenjuje određeni analitički metod takođe sadržan njegov kritički stav o mogućnostima i ograničenjima primenjenog metoda. Kada se taj stav načini sastavnim delom muzičke analize, onda se može reći da analiza ostvaruje svoju kritičku ulogu.

<sup>127</sup> To, prema Kounu, ne znači da struktura nema nikakve veze sa ekspresijom, već znači da se semantički elementi mogu odvojiti od sintaktičkih, iako u nekim sistemima, poput tonalnog, deluje da su oni neraskidivo međusobno povezani (cf.: Cone, 1967: 46–47).

čini se da je ovaj pojam ekvivalentan trećem, iskustvenom, modusu razumevanja koji uz muzikološki (poznavanje etničkih, društvenih, političkih, istorijskih i biografskih činjenica) i tehnički (razumevanje sintakse primenjenog muzičkog jezika i mogućnost da objasni, putem analize, funkcionisanje te sintakse) ulazi u opseg kriticizma, o čemu je Koun pisao u još poznijem napisu (cf.: Cone, 1981: 4). Iskustveni modus, prema Kounu, proizlazi iz ličnog kontakta sa širokim poljem muzike, iz upoznavanja sa stilom otelotvorenim u delu koje je u pitanju i pomnog proučavanja samog dela (cf.: Cone, 1981: 4).

Opisano proširenje Kounovog shvatanja pojma kriticizam reflektuje se i na promenu njegovog shvatanja o tipu aktivnosti koje kriticizam podrazumeva. U novoj verziji, kritički pristup za Kouna sada počiva pre svega na interpretaciji ili rekreaciji. Vrednovanje muzičkog dela je u drugom planu, premda je evaluativni aspekt kriticizma uvek implicitno prisutan barem u izboru dela o kojima se govori (cf.: Cone, 1981: 3–4). Funkciju muzičke analize on vidi u tome da „razbistri tok muzike” (cf.: Cone, 1981: 5), ali sada otvara i pitanje njene legitimacije: „nijedna analiza [...] ne može biti pouzdana ukoliko nije utemeljena u analitičarevom sopstvenom iskustvu” (Cone, 1981: 4). Pouzdana analiza zajedno sa „preciznom istorijskom orijentacijom” sada je neophodna ukoliko se želi postići „bliža aproksimacija kompozitorove koncepcije” (Cone, 1981: 14). Koun ne stavlja znak jednakosti između kreativnog i rekreativnog procesa, ali to jeste ideal ka kome kriticizam teži oslanjajući se na muzičku analizu. Uverenju o tome da je moguće razdvojiti ono što se u muzičkom delu putem analitičkog postupka neposredno može primetiti od interpretacije toga što je primećeno bilo je predmet rasprave i u drugim rešenjima odnosa analize i kriticizma.

Tako, ono što Koun naziva iskustvom, Robert Morgan u svojoj koncepciji kriticizma kao inkluzivnog pristupa koji obuhvata opis, analizu, interpretaciju i evaluaciju (cf.: Morgan, 1982: 17), opisuje kao „misteriozan način” putem kojeg se sve ono po čemu se ljudska bića razlikuju – što nije kvantifikabilno te time i dostupno analizi čija se vrednost ili tačnost meri upravo time da li ona uzima u obzir merljive, tehničke aspekte kompozicije – „reflektuje na muziku koju ta bića stvaraju” (Morgan, 1982: 16–17). Uprkos tome, ili baš zbog toga, ta pitanja, kako smatra Morgan, treba da budu najpromišljenije razmotrena. Jer, „ako se o muzičkoj analizi razmišlja ne kao o autonomnom objektu, izolovanom otelotvorenju apstraktnog muzičkog jezika, već i kao zapisu ljudske misli i odrazu ljudskih upitanosti, onda *dimenzije analize moraju biti značajno proširene* [kurziv dodalal I. I.]” (str. 17). Drugim rečima, „misteriozan način” na koji se ljudska bića razlikuju reflektuje se i na muziku koju oni izvode, slušaju i o kojoj pišu, jer oni time konstruišu objekt kome pristupaju. Stoga ili

promena u pristupu analizi mora imati implikacije na polje znanja na koje ona pretenduje ili se njene kompetencije moraju drugačije odrediti. U svetlu te dileme nameće se i mogućnost – do koje bi, može se pretpostaviti, i Koun došao da je istrajao na razradi iskustvenog modaliteta razumevanja – dvostrukog pristupa muzičkom objektu i pluralnog pozicioniranja onoga ko tom objektu pristupa: „Inklinirali smo ka tome da zaboravimo to u skorije vreme, te smo više voleli da tretiramo kompozicije kao fiksirane entitete koje je moguće zauvek precizno i objektivno prikovati. Ali naše razumevanje muzičkih kompozicija se menja onako kako se mi menjamo” (Morgan, 1982: 17).

U orbiti srodnih pitanja, premda iz vizure tonalne teorije, odnos kriticizma i analize postavlja i Leonard Mejer. U knjizi *Explaining Music* (Meyer, 1973), u kojoj obrazlaže i demonstrira šta podrazumeva pod kriticizmom, on ni na jednom mestu ne govori eksplicitno o tome kako razume muzičku analizu i, čak, veoma dosledno izbegava da upotrebi samu sintagmu „muzička analiza”. Ipak, iz Mejerove argumentacije moguće je izvući posredne zaključke.

Mejer oblikuje svoju argumentaciju u prostoru koji je praznim ostavila Šenkerova teorija: „U ovom trenutku praktično ne postoji održivi konceptualni okvir za analitički kriticizam melodije. [...] Jer, Šenkerove teorije su primarno zainteresovane da objasne organizaciju tonalne muzike na srednjem i pozadinskom planu – strukturu u velikim razmerama. Moja namera je da objasnim prednji plan i njegove susedne nivoe” (Meyer, 1973: 109–110). Međutim, ne treba shvatiti da Mejer izjednačava kriticizam sa muzičkom teorijom, a kritičku analizu sa muzičkom analizom onih aspekata tonalnog muzičkog dela koje je Šenker ostavio po strani. Kriticizam („kritička analiza” ili ’samo’ „analiza”) „teži da objasni kako se struktura i proces određene muzičke kompozicije povezuju sa načinom na koji tu kompoziciju razume kompetentni slušalac” (Meyer, 1973: ix). Kritičar razjašnjava i osvetljava (*explicates and illuminates*) remek-dela: „on razumeva i objašnjava [*understand and explain*] kako različite vrste tonalnih odnosa u određenoj kompoziciji razumeju i kako u njima uživajuiskusni osetljivi [*sensitive*] slušaoci” (Meyer, 1973: x). Kritička analiza, dakle, ne cilja na generička svojstva tonalnog repertoara, čime bi – kao analiza u službi teorije – iznova potvrđivala teoriju na kojoj počiva, već je usmerena ka individualizaciji muzičkog dela u terminima određene generalne postavke ili principa. Okolnost da Mejer smatra da Šenkerova teorija ne može da obezbedi alatke za pronicanje u jedinstvenost dela reflektuje kako sve ’gubitke’ koje je ona pretrpela u svojoj transpoziciji na američki kontinent, tako i

dominantno scijentističke pretpostavke te transpozicije koje su razmotrene mnogo posle objavljivanja Mejerove knjige (cf.: Snarrenberg, 1998; Snarrenberg, 2005).

Kritičar polazi od kritičkog suda, od sopstvenih reakcija, sopstvenog kognitivno-afektivnog osećaja da li je kompozicija ubedljiva i uzbudljiva, intrigantna i zanimljiva i potom pokušava da pronađe racionalne osnove za svoj sud (cf.: Meyer, 1973: ix). Objekt kriticizma, međutim, nije individualno estetsko iskustvo. Kriticizam ne može i ne treba da u potpunosti spozna ili objasni takvo iskustvo. Kriticizam nastoji da razume i objasni odnose unutar i između muzičkih događaja, a ne reakcije individualnih slušalaca (Meyer, 1973: 4). Premda je „određeno individualno iskustvo jedinstveno i možda nesaznatljivo, percepcije koje ga oblikuju nisu” (Meyer, 1973: 4).<sup>128</sup> Svako slušanje koje prevazilazi puko registrovanje čulnih podsticaja je neminovno analitičko u smislu da klasifikuje, apstrahuje, isključuje i organizuje muzičke stimulse u obrasce, procese i odnose. Drugim rečima, ono konceptualizuje zvučne događaje i njihove međusobne odnose (cf.: Meyer, 1973: 4–5).

Kritičar, poput naučnika, ali uz važne razlike, teži da otkrije i objasni poredak koji je već prisutan u nekom umetničkom delu a ranije možda nije bio primećen ili je bio primećen samo delimično ili neprecizno (Meyer, 1973: 4). Ta težnja se uvek realizuje u terminima nekog generalnog principa. Stoga Mejer uodnošava kriticizam sa stilskom analizom, s jedne, i „autentičnom teorijom muzike” (Meyer, 1973: 7), s druge strane, budući da od njih u znatnom stepenu dolaze razlozi i argumenti koje kritičar koristi. Za razliku od potrage za normativnošću koju ona podrazumeva kriticizam pokušava da otkrije tajnu pojedinačnog i utvrdi kako se muzička kompozicija razlikuje od svih ostalih. Drugim rečima, da objasni na koji način se obrasci i procesi karakteristični za određeno delo odnose kako jedan prema drugom, tako i prema hijerarhijskoj strukturi čiji su deo (cf.: Meyer, 1973: 7). Nasuprot muzičko-teorijskom traganju za principima na kojima počiva stilska norma, kritička analiza koristi zakone koje formuliše muzička teorija – kao i normativne kategorije stilske analize – kako bi objasnila kako i zašto su određeni događaji u okviru određene kompozicije povezani jedan s drugim. Konkretnije, ako teorija pruža generalne principe koji rukovode, na primer, procesom melodijske implikacije i završetka, kriticizam u svoj fokus postavlja načine na koje su ti principi ostvareni – ili možda izbegnuti – u slučaju specifičnog motiva, teme ili segmenta određenog dela (cf.: Meyer, 1973: 9).

---

<sup>128</sup> Mejer (Leonard B. Meyer) veruje u mogućnost potpuno mističnog iskustva koje je u potpunosti neanalitičko i nepodložno konceptualizaciji i opisu. Stoga on smatra da kriticizam neminovno krivotvori iskustvo umetničkog dela te da je tišina jedini način za neposredovano iskustvo muzike (cf. Meyer, 1973: 5).

Čak i kad nisu eksplicitno iskazane, opšte hipoteze su implicitne u kritičkoj analizi. Ali budući da su specifični muzički događaji rezultat nerekurantnih susticaja i varijabli, nikakav skup generalnih zakona ne može adekvatno da objasni određene veze otelotvorene u stvarnim kompozicijama (Meyer, 1973: 14). Mejerovo uverenje jeste da je muzička teorija njegovog doba poprilično rudimentarna te da kritičar ponekad mora da preuzme ulogu teoretičara, mora da se upusti u formulisanje opštih hipoteza i principa koji povezuju događaje u okviru kompozicija jedne s drugima. Po Mejeru, „početno stanje muzičke teorije i stilske analize [...] čine kriticizam ne samo delikatnom, već i opasnom disciplinom” (Meyer, 1973: 25). Zato se može reći da je cilj kriticizama „da razume i objasni muzičke odluke koje donose kompozitori” (Meyer, 1973: 18). Mejerov stav da kritičar ima nameru da razume ne istoriju odluka koje su rezultirale kompozicijom, već 'logične' alternative predstavljene kompozitoru s obzirom na strukturu određenog skupa muzičkih okolnosti (cf.: Meyer, 1973: 23), rezonira sa prethodno opisanom Luinovom kritikom Kounovih inicijalnih postavki i sa Kounovom potonjom autokorekcijom gledišta o apsolutnosti kompozitorskih odluka (cf.: Lewin, 1969; Cone, 1981). Isto tako, Mejerova napomena da analitički metod ili teorija, naime, moraju biti adekvatne stilu kompozicija koje se proučavaju (Meyer, 1973: 23), reflektuje istu vrstu usredištenosti kritičke analize u muzičkom delu kakvu je Koun pripisao muzičkoj analizi.

U 'delikatan' i 'opasan' proces formulisanja opštih hipoteza za kritičku analizu upustio se i sam Mejer postavivši teoriju implikacionih, hijerarhijskih, konformacionih i etetičkih odnosa za temelj kritičke (što znači: ka individualnosti dela usmerene) analize. Međutim, ispostavilo se da to i nije bio tako opasan proces kako ga je on zamišljao: njegova postavka prva tri odnosa poslužila je kao otisna začka za Narmurovu (Eugene Narmour) formulaciju implikaciono-realizacionog modela analize i kognicije melodijskih struktura. Ona se tako naknadno raskrila kao „autentična muzička teorija” i, posledično, pomna imanentna muzička analiza muzičkog dela.

Pomenuti proces se, međutim, uistinu pokazao kao delikatan. O tome svedoči činjenica da se Mejer nije upustio u formulaciju teorije etetičkih odnosa: fiziološkog i psihološkog, motornog i mentalnog usaglašavanja i kongruencije sklonosti i navika ljudskog uma sa procesima i strukturom muzičkih događaja, odnosno kinestezijsko, na čulnom nivou realizovano, razumevanje etosa ili karaktera muzičkog događaja (cf.: Meyer, 1973: 242). Smatrao je da je rigoroznu analizu opisanih odnosa teško načiniti sa rigoroznošću i preciznošću iz dva razloga: zbog nemogućnosti jezika da iskaže sva „suptilna osenčenja karaktera i nijanse tona osećanja [*feeling tone*]”, kao i zbog nepostojanja „adekvane teorije

etetičke promene” (Meyer, 1973: 246). Takva analiza, zaključio je, „prevazilazi njegovo znanje i veštine” (Meyer, 1973: 267). A zapravo, on je time po strani ostavio kriticizam u smislu interpretacije zadovoljstva koje izaziva, značenja koje proizvodi i značaja koje jedno delo ima u individualnom iskustvu „kompetentnog slušaoca”, upravo problematiku koja je i u prethodno diskutovanim pristupima predstavljala ’klizav teren’.<sup>129</sup> Sve to znači da kada „komplikovane i zapetljane” kritičke analize koje otkrivaju kompleksne odnose u jednom muzičkom delu izjednačava sa „intelektualnom reakcijom na muzička dela”, koju samu po sebi ne shvata na negativan način (cf.: Meyer, 1973: 6), Mejer zapravo govori o tradicionalnoj strukturalističkoj muzičkoj analizi. Posledično, kada Mejer zaključi da bi „kritička analiza trebalo da bude što je moguće više inkluzivna” te da od toga koja vrsta veze se analizira i na kom hijerarhijskom nivou zavisi koje će sve teorije, metode i tehnike biti primenjene (Meyer, 1973: 24), Mejer ostavlja mogućnost da se muzička analiza, kao internalistički pristup muzičkom delu, shvati kao činilac kriticizma, ali i da se kriticizam – pod određenim uslovima zavisnim od interesa kritičara u pristupu delu – poistoveti sa analizom.

U pristupu Hansa Kelerera odnos između analize i kriticizma razrešen je ’u korist’ analize i u hijerarhijskom i u vrednosnom smislu. Keler funkciju analize opisuje kao rekreaciju onoga što je kompozitor već pronašao. Zato analiza, prema njegovom viđenju, ne može da proizvede razumevanje, jer ona počinje tamo gde se razumevanje, koje se rađa iz interakcije prethodnog iskustva sa iskustvom konkretnog dela, već dogodilo.<sup>130</sup> Analiza „otkriva razumevanje perceptivnog iskustva nepoznatog” i stoga jeste „razumevanje razumevanja” samog analitičara: „nema muzičke analize koja nije i samoanaliza – analiza sopstvenog muzičkog iskustva” (Keller, 1982: 22). Nasuprot analizi, kriticizam – shvaćen kao žanr i prevashodno evaluativno orijentisan pristup – počiva na onome što je poznato i zato su njegove pretenzije ograničene.<sup>131</sup> Kritičar, prema Keleru, deluje na osnovu „uspostavljenog, konvencionalizovanog, podučivog i učivog metoda, a analiza, budući da je zainteresovana za individualnu invenciju, ne može da se otisne od podučivih principa” (Keller, 1982: 14–15). Ono što je moguće naučiti te što je, posledično, dostupno kriticizmu jeste zanat. Stoga se

---

<sup>129</sup> Evaluativni aspekt kriticizma u Mejerovoj postavci nije upitan. Smatrao je da kritičar ne mora da se bavi vrednošću kompozicija koje diskutuje, jer su one uvek latentne u onome što on čini: kako u njegovom opisu načina na koje muzički odnosi utiču na slušaoočevu razumevanje određenih muzičkih dela, tako i u njegovom izboru dela koje analizira.

<sup>130</sup> Kelerov (Hans Keller) stav da analiza ne može da proizvede razumevanje podložan je kritici.

<sup>131</sup> Keler bazira svoje zaključke na uverenju o instinktivnim (cf.: Keller, 1982: 22) i intuitivnim (pretpostavkama slušanja i osnovama za razlikovanje poznatog od nepoznatog u tom procesu. Premda bi, pre nego o intuiciji, bilo adekvatnije govoriti o naučenim načinima slušanja, Keler na ovaj način, poput Kouna i Morgana, takođe aktivira nelagode svog doba i sopstvene discipline.

vrednosno poređenje može realizovati samo na zanatskoj ravni muzičkog dela, a estetsko (ili umetničko) će poređenje „neizbežno će načiniti odmak od kritičizma ka analizi” (Keller, 1982: 12). Kritizicam, čak, ometa razumevanje (cf.: Keller, 1987: 34), jer ne može da dopre do „suštinskih umetničkih karakteristika” muzičkog dela. Stoga analiza, prema Keleru, „postoji samo u svom najboljem izdanju; u najgorem, ona postaje kritičizam i/ili deluzija, tj. ono što nije zvučni smisao” (Keller, 1982: 22).<sup>132</sup>

Ključan i dalekosežan element Kelerove postavke jeste uverenje da objekt analize nije štampana partitura, već delo u muzičkom iskustvu analitičara: „iluzija da štampana muzika jeste takav subjekt i objekt, da muzika postoji pre nego što je doživljena u iskustvu kao neprekidna zvučuća celina, odgovorna je ne samo za mnoge cenjene primere pseudoanalize, već i za nerealistički pristup koji naša kultura ima prema analitičkom obrazovanju” (Keller, 1982: 22). Da se Keler upustio u analizu muzičkog iskustva, možda bi došao i nelagodnih pitanja koja su se, kako sam pokazala, manje ili više jasno pojavljivala i u prethodno diskutovanim pristupima.

A upravo je to što je muzičko-teorijskoj disciplinarnoj i programskoj vizuri na kritičizam uporno izmicalo u pristupima o kojima je u dosadašnjem toku bilo reči, u muzikološkoj perspektivi postalo primarno. Tako su nelagode koje su obeležile kritičke koncepcije u muzičko-teorijskom polju sa lakoćom pozitivno razrešene u kritičkom projektu Lea Trajtlera. Prema Trajtleru, kritičizam je uvek prisutan u svakom istraživanju koje muziku tretira kao umetnost, a ne kao istorijski dokument (Treitler, 1989a: 314). Pristup muzici kao umetnosti u Trajtlerovoj postavci podrazumeva „detaljno raskrivanje slučaja o kome se govori u kontekstu svega što može biti otkriveno o pratećim okolnostima” (Treitler, 1967: 195). Posredi je, dakle, razmatranje dela u obuhvatnosti okolnosti u kojima ono egzistira, tj. „u kontekstu neprekidnih razmena među delima i slušaocima” (Treitler, 1980: 204).<sup>133</sup>

Shvaćen na opisani način, kritičizam je imao svoje implikacije na koncepciju istorije i istorijsko istraživanje. Nasuprot sekvencijalnom i kauzalnom razumevanju muzike kao taloga konteksta njenog nastanka, što smatra primarnom karakteristikom istoricizma, Trajtler je postavio hermeneutičko kontekstualno razumevanje značenja muzike kao entiteta koji interreaguje sa muzičkom kulturom (pluralnim kontekstima praksi, konvencija, pretpostavki,

---

<sup>132</sup> Keler prema kritičizmu ima izrazito negativan stav uprkos činjenici da je i sam delovao kao kritičar. Opisao ga je kao „najočigledniju prevarantsku profesiju još od probadanja veštica” (Keller, 1987: 30).

<sup>133</sup> O istoj razlici govori i Karl Dalhaus, ali on je definiše kao razliku između parcijalne i obuhvatne internalističke analize muzičkog dela (cf.: Dahlhaus, 1983b: 10).

transmisija i recepcija).<sup>134</sup> Ta interakcija znači da muzička kultura opskrbljuje konstitutivne aspekte muzike značenjem i istovremeno uspostavlja sopstvena značenja iz kombinacije tih konstitutivnih aspekata (Treitler, 1982: 154–155). Istorijsko muzikološko istraživanje, tako, postaje kritičko kada muzikolog umesto na pitanje „zašto” uspe da odgovori na pitanje „šta” (Treitler, 1967: 196), to jest kada potragu za uzrokom zameni potragom za kakvoćom (*quality*) muzičkog dela. Utemeljenost kritičkog pristupa muzici i verodostojnost znanja koje je njegov proizvod ne dolazi od nekog opšteg pravila u odnosu na koje se pomenuti konteksti postavljaju u sekvencijalni i kauzalni poredak, već „od koherentnosti obrasca koji je istoričar prepoznao”, obrasca čiji elementi mogu postati razumljivi „jedni u odnosu prema drugima” (Treitler, 1967: 195).

Između muzičke analize i kriticizma Trajtler uspostavlja „stalnu razliku” koju pre svega bazira na mogućnosti dvostrukog pristupa muzičkom objektu: analiza pred sobom ima individualni događaj kao deo organske celine i pojedinačno kao oprimerenje teorije, dok kriticizam osvetljava pojedinačnost samu po sebi (cf. Treitler, 1980: 202). Analiza za njega predstavlja objašnjenje muzičkog dela deduktivnim putem na temelju teorije iz koje analitički metod proističe. Ona je demonstracija kako toga da je određeni komad primer zvučnog sistema čije konceptualno strukturiranje opisuje teorija, tako i načina na koji je to oprimerenje ostvareno (cf.: Treitler, 1989a: 310). Analiza je, po Trajtleru, i vrsta historicizma: sekvencijalnost i kauzalnost istorijskog objašnjenja nasuprot kontekstualnom obrascu koji istoričar konstruiše za određeno delo, u muzičkoj analizi se transponuje na razliku između neophodnosti i prihvatljivosti nekog zaključka.<sup>135</sup> Kriticizam je, nasuprot tome, „iluminacija” muzičkog dela kao individualnog, pojedinačnog i neponovljivog entiteta (cf.: Treitler, 1980: 201).

Trajtlerova zamisao „trajne razlike” između analize i kriticizma je utemeljena na različitim saznavnim svrhama (*Erkenntniszweck*) s kojim se pristupa muzičkom objektu. Prema Trajtleru, nema spora oko toga da li je muzički objekt 'puki' konstruktivni poredak ili sredstvo izraza. On može biti i jedno i drugo i kao takav je podložan ili analizi ili kriticizmu, pri čemu je muzička analiza preduslov kriticizma. Analiza „može da vodi do pitanja značenja

---

<sup>134</sup> Trajtler ispravno upućuje na to da je i obrazac temporalne sukcesije ljudski izum ili konstrukt kroz koji istoričar 'provlači' objekt koji posmatra (cf.: Treitler, 1969: 14).

<sup>135</sup> Prvi element ove razlike podrazumeva da postoji samo jedna tačna muzička analiza koja je u mogućnosti da pokaže da svaki element neizbežno sledi za onim koji je protekao, dok drugi ukazuje na mogućnost da postoji nekoliko analiza od kojih svaka osvetljava aspekte dela koji mogu biti prihvatljivi u svetlu nekakve teorijske šeme. U tom slučaju muzička analiza se ne shvata kao pokušaj da se iz muzičkog komada 'iščeprkaju' tajne o tome kako i zašto ono funkcioniše, već kao pokušaj da se događaji u delu postave u okvir opštih teorijskih koncepata te da se na njih gleda iz određenih tačaka gledišta (cf.: Treitler, 1969: 7).



u širem smislu, ali ona na ta pitanja ne može da odgovori”, jer odgovori podrazumevaju „interpretativne transformacije odnosa koji su otkriveni posredstvom analize (Treitler, 1980: 202). Kada se pitanje značenja nekog događaja u muzičkom delu postavi „u sve širim kontekstima”, analiza prelazi u kriticizam (cf.: Treitler, 1980: 206).

Priroda naznačenog prelaska nije pitanje hijerarhije, već perspektive posmatranja. U tom procesu nije reč ni o koraku od činjenice ka interpretaciji, ni o koraku od objektivnog ka subjektivnom pristupu muzičkom delu. Naime, Trajtler u klasifikaciji funkcija muzičke analize u istorijski usmerenom istraživanju kao analitičku određuje samo prvu od njih – onu koja se zapravo sprovodi u sopstvene svrhe i predstavlja uspostavljanje „čvrstih i nesvodivih činjenica o muzičkom delu” i otkrivanje njegovih događaja i cilja na konzistentnost kompozitorske prakse i intencionalnost u stvaralačkoj realizaciji muzičkog dela (cf.: Treitler, 1989c: 70–78). Već za narednu – koju poistovećuje sa interpretacijom muzičkog dela u smislu potrage za vrednostima i shemama koje uslovljavaju poimanje (*apprehension*) muzičkih dela – on navodi da bi se moglo reći da predstavlja kriticizam. Osim navedene, Trajtler razlikuje još tri funkcije muzičke analize kojima markira još tri moguća praga prelaska sa utvrđivanja zvučnih činjenica ka „kontekstima neprekidnih razmena između dela i slušalaca”, tj. ka kriticizmu.<sup>136</sup> Najpre, analiza može imati funkciju objašnjenja muzičkog dela u kauzalnom smislu, što se realizuje uravnoteženjem dve komplementarne vizure razumevanja dela: kao samostalnog entiteta, s jedne, ili kao rezultante mnoštva sila izvan sebe, s druge strane. Ovakvo određenje objašnjenja muzičkog dela znači da se i muzička analiza kao postupak za uspostavljanje činjenica, Trajtlerova prva kategorija u klasifikaciji funkcija muzičke analize, može razumeti i kao vrsta objašnjenja, odnosno, *vice versa*, da objašnjenje može biti shvaćeno i kao razumevanje načina na koje su značajni događaji u delu međusobno uodnošeni. Potom, kao istraživanje funkcija i okružujućih odnosa muzike, analiza ima funkciju koordinacije muzičkog dela sa svetom čiji je proizvod. Najzad, analiza ima funkciju i da usmeri slušanje muzike, i kao takva ona predstavlja traganje za principima koji bi kodifikovali prethodna slušanja i proširili i obogatili perceptivne moći slušaoca za buduća slušanja. Objekt muzičke analize u ovom smislu jeste reakcija na muzičko delo. Reakcija slušaoca je ne samo polazna, nego i jedina tačka iz koje se pristupa analizi koja se sprovodi ne u kontekstu istorijskih istraživanja već u sopstvene svrhe. Međutim, kako ta reakcija nije nezavisna od istorijskih

---

<sup>136</sup> Okolnost da to nije izgovorio na taj način, te je navedeni cilj i dalje imenovao kao muzičko-analitički a ne kao kritički, posledica je činjenice da je ovu klasifikaciju pružio u svom najranijem napisu o kriticizmu, nastalom 1966. godine (Treitler, 1989c). Potpuno iznijansirano „trajnu razliku” između analize i kriticizma formulisao je u članku objavljenom četrnaest godina kasnije (cf.: Treitler, 1980).

okolnosti slušanja muzike, Trajtler upozorava na to da postoje razlike između kreativnog i rekreativnog procesa, ali ne upušta se u njihovu razradu.

Premda je već u vreme kada je u drugoj polovini 1960-ih godina započeo svoj kritički projekt Trajtler imao rezervu prema uverenju da je moguće razdvojiti ono što je na činjeničnoj ravni moguće primetiti u muzičkom delu od interpretacije i evaluacije (cf.: Treitler, 1989: 314), to razdvajanje je smatrao minimalnim uslovom za održanje distinkcije između analize i kriticizma. Činjenice nastaju tek u trenutku kada ih slušaoci asimiliju, jer one „predstavljaju poredak njihovih percepcija koje imaju za cilj da tim percepcijama pruže koherentnost” (cf.: Treitler, 1969: 24). U jednom kasnijem napisu on je uverenje da je moguće povući jasnu granicu između opisa (činjenica o tome čega ima u muzičkom delu), analize (teorije koja omogućuje da se činjenice objasne ili predvide u odnosu prema nekoj shemi) i kriticizma (koji se odnosi na pitanje 'kako se slušalac oseća u vezi s nekim delom') pripisao objektivističkoj doktrini koju je percipirao kao dominantu muzikološkog proučavanja koju treba preispitati ne samo s obzirom na pitanje da li je objektivistički cilj uopšte moguće postići, već i u odnosu na pitanje da li je cena ispunjenja tog cilja prevelika (cf.: Treitler, 1989b: 7). Svojevrsni kompromis između dve perspektive pružio je diferenciranjem „najnižeg nivoa faktualnosti”, na kojem činjenični nivo analize zadržava svoj apsolutni status, a interpretativni aspekt uspostavljanja činjenica, posledično, gubi značaj (cf.: Treitler, 2001: 377).

Činjenica da Trajtler za isključivu svrhu analize vidi potvrdu teorijskog sistema reflektuje dominantne upotrebe analize u cilju isprobavanja teorija nove muzike, ka čemu je američka muzička teorija bila dominantno okrenuta tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, kao i tadašnje shvatanje Šenkerovog teorijskog sistema proisteklo iz dominantno scijentističke i objektivističke transformacije kojoj su Šenkerovi spisi bili podvrgnuti u američkom prevodu na engleski jezik (cf.: Snarrenberg, 1998). Trajtlerovi napisi su, poput Mejerovih, nastali pre nego što je u anglo-američkoj nauci o muzici Šenkerova teorija reinterpretrirana kao interpretativna praksa (cf.: Snarrenberg, 2005). Stoga, kada Trajtler komentariše nekonzistentnosti u Šenkerovoj analizi Betovenove (Ludwig van Beethoven) *Devete simfonije* te, sledstveno tome, ukazuje na nemogućnost „purista da održe svoju čistotu”, on zapravo detektuje one trenutke u muzičkoj analizi u kojima neminovnost metaforičnog ili „afektivnog” jezika isplivava na površinu čak i u nečemu što on razume kao najtehničkije i najobjektivnije koncipiranu muzičku analizu (cf.: Treitler, 1980: 201).

Muzička teorija, prema Trajtleru, ne može biti teorija kriticizma, jer je njen cilj da odredi prirodu sistema koji leži u osnovi individualnog događaja, a kriticizam teži iluminaciji

pojedinačnog. Teorija kriticizma ne može biti ni retorika, jer nju Trajtler vezuje za konkretne ekspresivne događaje (možemo reći i topike), a Trajtlera pre svega zanima na koji način se može pristupiti izražajnoj apstraktnosti i neodređenosti zbog koje su se muzici divili pesnici 19. veka. Jedini način da se pristupi toj dimenziji muzike on vidi u kategorijama stila i žanra kojima kritičar operiše u sinoptičkom smislu, u okviru obuhvatno shvaćene muzičke tradicije, u kojoj svako delo baca svetlo na sva druga (Treitler, 1980: 204).

U koncepciji Džozefa Kermana, ponikloj u kontekstu istorijske muzikologije, kritički pristup muzici je opisan kao takva istraživačka platforma koja omogućuje uvid u pojedinačna umetnička dela pokušavajući da uzme u obzir „značenja koja umetnost saopštava, zadovoljstvo koje inicira, i vrednost koju pretpostavlja” za čoveka danas (Kerman, 1965: 62). Slično Adlerovom završnom koraku naučnog pristupa muzici, kriticizam u Kermanovom smislu predstavlja vrhunac naučnog proučavanja muzike: „Svaka stvar koju radimo – paleografija, transkripcija, studije repertoara, arhivski rad, biografija, bibliografija, sociologija, izvođačka praksa, škole i uticaji, teorija, stilska analiza, individualna analiza – svaka od ovih stvari, koje pojedini proučavaoci smatraju ciljem po sebi, tretira se kao stepenica na merdevinama. Nadajmo se da najviša stepenica omogućuje platformu za uvid u individualna umetnička dela [...], kritički uvid” (Kerman, 1965: 62–63). Kerman je tada muzičku teoriju i analizu prepoznao kao pozitivne sile koje su ponajviše mogle da se približe kritičkom idealu (cf.: Kerman 1965: 65), ali je imao svoje rezerve prema muzičkoj analizi: „poput muzikologije, analiza se čini previše okupiranom sopstvenim unutrašnjim tehnikama, previše fasciniranom sopstvenom ’logikom’, i u previše bolnom iskušenju na koje su je stavile njene sopstvene privatne pedanterije, da bi se suočila sa umetničkim delom u njegovim pravim estetskim okvirima” (Kerman, 1965: 65). S obzirom na ovakav stav, Kerman je smatrao da teorija i analiza nisu ekvivalent kriticizmu, „ali da sprovode tehnike o vitalnog značaja za kriticizam” (Kerman, 1965: 65). Premda nijednom rečju nije objasnio o kojim tehnikama je reč, jasno je da su to tehnike koje spadaju u domen pomnog čitanja partiture koje je, za razliku od faktografskog pristupa, moglo da individualizuje muzičko delo kao predmet istraživanja. Kerman je u bavljenju teorijom i analizom video otvaranje prolaza od muzičke prakse ka estetskom iskustvu, iz čega je zaključio da ove discipline „predstavljaju snagu, i to pozitivnu, u akademskoj muzičkoj klimi” (Kerman, 1965: 65). U ovakvoj koncepciji muzička analiza i kriticizam su postavljeni u međusobno nezavisan odnos, što je naknadno uočio i kritikovao i sam Kerman.

U svom poznijem projektu određenja kriticizma i, posledično, pozicije muzičke analize u odnosu na kritički pristup, Džozef Kerman je odbacio metaforu lestvica „ne zato što ona pogrešno predstavlja ono što [...] i dalje izgledaju kao jasni prioriteti, već stoga što implicira da su pomenuti koraci potpuno nezavisni jedan od drugog” (Kerman, 1985: 124). Njegovo novo uverenje bilo je da samu prirodu kriticizma, kao i njegov delikatan odnos prema pomoćnim disciplinama nije moguće opisati apstraktno, već samo oprimeriti konkretnim delanjem u polju kriticizma.<sup>137</sup> Stoga teorija kriticizma nije bila u Kermanovom fokusu.

Šesnaest godina nakon što je muzičkoj teoriji i analizi dao privilegovano mesto na lestvici ka kriticizmu, Kerman je takav stav okarakterisao kao „blebetanje” (Kerman, 1980: 312). Svoja prethodna uverenja je korigovao s obzirom na činjenicu da fokus muzičke analize na „sintetički element i funkcionalni značaj muzičkog detalja” zapravo predstavlja „karakterističnu strategiju nekih glavnih nastojanja u kriticizmu dvadesetog veka” (Kerman, 1980: 312). Muzičku analizu je sada razumeo kao specifičan formalistički tip kriticizma: „Ako se u tipičnoj muzičkoj analizi umetničko delo proučava s obzirom na sopstvene uslove [*in its own self-defined terms*], to je takođe karakteristična strategija nekih glavnih grana kriticizma u 20. veku” (Kerman, 1980: 312; takođe i: Kerman, 1985: 115). Povezavši organicizam, kao estetsku vrednost kanonizovanog repertoara germanske instrumentalne muzike, sa analitičkim metodama koje tu vrednost neupitno dokazuju, on jeste simplifikovao, ali je – uprkos elementima koje je u tom trenutku zanemario – razotkrio da „pravi intelektualni milje analize nije nauka, već ideologija” (Kerman, 1980: 314).<sup>138</sup> U tom trenutku, implicirajući da kriticizam izmiče ideologijim Kerman je postavio kriticizam kao alternativu onome što je nazvao „tradicionalna muzička analiza” (cf.: Kerman, 1980: 330). Pri tom je on načinio dve „odstupnice”. Prvo, istakao je da alternative koje je predložio „nisu namenjene [...] da iscrpu sve mogućnosti, već da su to samo primeri nekih putanja duž kojih može i treba da se razvije sveobuhvatniji, ’humaniji’ i [...] praktičniji muzički kriticizam” (Kerman, 1980: 330–331). Drugo, vrlo pažljivo je napomenuo da termin „alternativa” ne treba shvatiti isključivo: „Ne može se zamisliti da bilo koji tip kriticizma ili bilo koja kombinacija ovih alternativnih modusa kriticizma istisne analizu; oni treba da se spoje sa analizom da bi

---

<sup>137</sup> Adler je, naprotiv, smatrao da će „u većini slučajeva biti beskorisno pokušavati” da se specifično muzički sadržaj prenese rečima (cf.: Adler, 1885: 8). Ali, *specifično muzičko* u Adlerovo i Kermanovo doba nije značilo isto.

<sup>138</sup> Kerman definiše ideologiju kao „prilično koherentan skup ideja skupljen ne za strogo intelektualne svrhe, već u službi nekog jačeg opšteg uverenja” (cf.: Kerman: 1980: 314).

obezbedili manje jednodimenzionalno objašnjenje umetničkih stvari o kojima je reč” (Kerman, 1980: 314). To jednodimenzionalno sagledavanje muzike Kerman je formulisao u jednoj mnogo puta citiranoj rečenici: „uklanjanjem ogoljene partiture iz njenog konteksta kako bi se ona ispitala kao autonomni organizam, analitičar uklanja taj organizam iz ekologije koja ga održava” (Kerman, 1985: 73).

Kerman je na opisan način postavio kriticizam kao alternativu ne samo pozitivistički orijentisanoj istorijskoj muzikologiji, već i u međuvremenu institucionalizovanoj i disciplinarno stabilizovanoj naučnoj muzičkoj teoriji i muzičkoj analizi koja se sprovodi u službi tako shvaćene i apsolutizovane muzičke teorije. Njegova napomena da kritičar sagledava ono što je specijalno i lepo (*fine*) u vezi sa delom, a da je analitičarev instinkt da niveliše višeznačnosti koje to delo upravo čine takvim (cf.: Kerman, 1980: 325) svedoči u prilog tome kojoj vrsti analize je tražio alternativu. On time nije negirao da je muzička analiza od svojih početaka bila „suštinski dodatak potpuno artikulisanom estetskom vrednosnom sistemu”, već je usmerio pažnju na to da su „tek u skorašnje vreme” – što u američkom kontekstu zapravo znači od sredine 1950-ih godina – „analitičari izbegavali vrednosne sudove i prilagođavali svoj rad formatu strogo ispravljivih propozicija, matematičkim jedinačinama, formulacijama teorije skupova i sličnom – sve to, navodno, u naporu da dostignu objektivni status i time autoritet naučnog istraživanja” (Kerman, 1980: 313). No ni takvo nastojanje, svakako, nije oslobođeno vrednosnog suda, o čemu je već bilo reči.

Godine 1994. Kerman je muzičku analizu uvrstio u skup pristupa koje je nazvao metodološkim eklekticismom. U ovom novom sistemu (tehnička) muzička analiza se našla rame uz rame sa biografskim i psihobiografskim pristupom muzičkom delu, muzičkom i literarnom istorijom, proučavanjem skica i autografa, literarnom analizom, istorijom stila i muzičkom teorijom. Pobrojane ravni proučavanja imale su za cilj da pruže „najbolju iluminaciju” dela korišćenjem što je moguće više tačaka koje neko može da prikupi i da njima manipuliše (cf.: Kerman, 1994: xii).

Od ove tačke relacije između muzičke analize i kriticizma – kao i muzičke analize i hermeneutike kojoj je u anglo-američkom kontekstu sam kriticizam pružio inicijalni impuls, kako je već rečeno – bili su razvijani i postavljeni na različite načine koji su se ticali udela muzičke analize u muzičkom kriticizmu ili hermeneutici i međusobne hijerarhije analitičkog i interpretativnog (bilo kritičkog bilo hermeneutičkog) postupka. Jedan od najcelovitijih odgovora na te probleme pružio je Lorens Krejmer u svom konceptu hermeneutike kao otvorene interpretacije. Definisao ga je kao nastojanje ne da se interpretacijom „reprodukuju

njene premise, već da se iz njih nešto proizvede” (Kramer, 2011). Otvorena interpretacija, prema Krejmeru, zavisi od prethodnog znanja, ali očekuje da se to znanje transformiše u samom interpretativnom postupku.<sup>139</sup> Muzička analiza je integralni deo tog procesa: „niko ko želi da razume muziku na dublji način ne može da izbegne neku vrstu analitičkog angažmana” (Kramer, 2011). Krejmer se zalagao za kulturalno-hermeneutički obrt u muzičkoj analizi, što je jezgrovito formulisao pitanjem: kako analitički iskazi mogu biti pomireni ili integrisani sa „ovozemaljskim znanjem”, tj. kako neizbežno hermetička svojstva svake muzičke analize mogu postati hermeneutička (cf.: Kramer, 2011)? Njegova zamisao je bila pomirenje analitičkih koncepata, s jedne, i istorijskih uslova njihove primene, s druge strane, a da se pri tome jedni ne redukuju ne druge i da konstatovanje dijalektike između njih ne bude jedini cilj interpretativnog postupka.

Krejmer se založio za redefiniciju odnosa između muzičke analize i interpretacije na dve ravni. Prva je vezana za prioritet koji analiza tradicionalno ima u odnosu na interpretaciju, a druga za uspostavljanje svojevrsnog semiotičkog koda koji mora postojati da bi se analitički iskazi povezali sa tumačenjem značenja muzike. Prema Krejmeru, to su prevaziđene pretpostavke: nije dovoljno biti svestan relativnosti ili kulturalne specifičnosti analitičkih iskaza ili metoda, već tu svest treba autorefleksivno ugraditi u te iskaze i metode, što podrazumeva obnovu poverenja u „kognitivni autoritet interpretacije” (Kramer, 2011). Stoga se Krejmer založio za napuštanje principa kognitivne hijerarhije između muzičke analize i hermeneutike: ne za obrtanje prioriteta koji je tradicionalno uvek bio na strani analize, već za napuštanje samog koncepta davanja prioriteta bilo jednoj, bilo drugoj perspektivi na muzičko delo i muzičko izvođenje. Time on nije negirao da određena formalna svojstva muzike imaju semiotičku vrednost, već je stao na stanovište da te vrednosti nisu dovoljne za razumevanje dela. Jer, „nijedan stepen analitičkog detalja ne može da obezbedi istinitost neke interpretacije; i uvek će biti istaknutih analitičkih svojstava koje neka interpretacija ne može da inkorporira, kao što će uvek biti onih bez kojih ne može nijedna interpretacija” (Kramer, 2011).

Krejmer ističe četiri posledice napuštanja principa kognitivne hijerarhije između analize i hermeneutike (cf.: Kramer, 2011). Prvo, analiza i hermeneutika su podjednako sposobne da pruže kredibilne opise muzike – kako ona funkcioniše, šta čini, za čim traga,

---

<sup>139</sup> Shvaćena na takav način, hermeneutička ili otvorena interpretacija je, po Krejmeru, veoma retka i specijalizovana praksa: „ona dovodi interpretatora kao subjekt u dodir, a ponekad i konflikt, sa subjekom/subjektima [...] onoga što se interpretira” (Kramer, 2011).

kako zvuči – kao i da daju razloge za takve tvrdnje. Drugo, između forme i značenja nije odnos derivacije, već je reč o čitavom skupu različitih odnosa – oprimerenja, prisvajanja, konflikta sa pomirenjem ili bez njega, metaforičkog vezivanja ili opuštanja, propitivanja, ironije, sublimacije ili obezvređenja, simboličkog ili imaginarnog predstavljanja, dekonstrukcije, alegorije i kritike. Treće, udeo hermeneutike i analize u jednom tekstu ne mora biti podjednak, što zavisi od okolnosti: analitička složenost može biti hermeneutički jednostavna, i obrnuto: analitička jednostavnost može biti hermeneutički složena. Na kraju, i analiza i hermeneutika imaju semantičku i/ili performativnu vrednost koja se uspostavlja u stalnom kretanju između njih. Tačka u kojoj se iz jedne prelazi u drugu nije determinisana i to Krejmer vidi kao pozitivan uslov pod kojim one paralelno i ravnopravno postoje.

Slično tome, može se reći da je diskontinuitet između onoga što je muzička analiza bila u 'globalnom' (anglo-američkom) kontekstu do 1980-ih godina i onoga što ona podrazumeva u svom savremenom stanju bio pozitivan uslov njene nove i drugačije egzistencije. Načini na koje muzička analiza u nauci o muzici u Srbiji načinje razmak između sopstvene prošlosti i onoga što jeste u procesu postajanja biće predmet trećeg poglavlja disertacije.

### III

## MUZIČKA ANALIZA KAO DISKURZIVNA PRAKSA U NAUCI O MUZICI U SRBIJI

### **Nauka o muzici kao polje moći/znanja – prolegomena za jednu analitiku**

Premda prve naznake delovanja u polju nauke o muzici u Srbiji datiraju iz treće decenije 19. veka, a počeci njenog konstituisanja i institucionalizacije sa samog kraja 19. veka, kada je kao nastavni predmet istorija muzike uvedena u kurikulume Srpske muzičke škole, prelomni koraci u njenom razvoju načinjeni su tek u drugoj polovini 1940-ih godina: krajem školske 1944/45. godine osnovan je Muzikološki institut Muzičke akademije,<sup>140</sup> a 1948. godine je na Muzičkoj akademiji utemeljen Istorijsko-folklorni odsek (1948).<sup>141</sup> Period od tog trenutka od danas može se sagledati iz istorijske razvojne vizure 'stasavanja' jedne nauke, njenih metoda i istraživačkih orijentacija, i njenog prelaska iz svojevrstnog pronaučnog ka 'pravom' naučnom stanju okvirno od osme decenije 20. veka, o čemu postoje retrospektivni pogledi (cf.: Marinković, 1989; Маринковић, 1995; Маринковић, 2008: 56–71).<sup>142</sup> U ovom potpoglavlju ću pažnju usmeriti na sasvim drugačiju problematiku, saglasnu epistemološkoj platformi disertacije, i postaviću koordinate za odgovor na pitanje na koji način su se konstituisali, konfigurisali i profilisali prostori 'unutar' i 'izvan' nauke o muzici u Srbiji kao polja moći/znanja. Tri problema se nameću kao ključna u tom pogledu. Prvo, reč je o 'spoljašnjim' uslovima mogućnosti za utemeljenje organizovanog istraživanja u polju nauke o muzici u Srbiji, tj. o mogućnostima da se u jednoj konstelaciji institucionalne i disciplinarne moći naučno istraživanje muzike nametne, konstituiše i održi kao legitimno i srpskom društvu potrebno polje znanja. Drugo, u pitanju je problem diskurzivne prakse obrazovanja u nauci o umetnosti: problematika zasnivanja i egzistencije učenja nauke o muzici u institucionalnom okviru umetničke akademije ili, Fukoovim rečnikom, proređivanja govornih subjekata u

---

<sup>140</sup> Muzikološki institut Muzičke akademije predstao je sa radom 1948. godine, kada je Muzikološki institut osnovan na Srpskoj akademiji nauka (od 1960. Srpska akademija nauka i umetnosti).

<sup>141</sup> Grupa za muzički folklor je sa radom započela 1961. godine (cf.: [Перичић], 1977: 27).

<sup>142</sup> Prvom istorijom srpske muzike koja je koncipirana na osnovama savremene nauke smatra se knjiga *Историјски развој музичке културе у Србији* Stane Đurić-Klajn iz 1971. godine (cf.: Пејовић, 1994: 77).



takvom posebnom akademskom kontekstu. To su, zapravo, načini na koje se na jednoj visokoškolskoj ustanovi obezbeđuje da se jedno znanje o nauci o muzici i znanje u nauci o muzici upostavi i održi.<sup>143</sup> Treće, to su 'unutrašnja' pitanja konfiguracije i bazičnog profilisanja sastavnih činilaca nauke o muzici.

O organizovanom i institucionalno prepoznatom naučnom radu u polju muzike može se govoriti u poslednjih 70 godina, tj. od utemeljenja Muzikološkog instituta Muzičke akademije. O tome koliko je bio složen i težak put pred kojim se naučno istraživanje muzike u Srbiji tog trenutka našlo mogu posvedočiti dve ocene date sredinom sedme i na samom kraju devete decenije 20. veka. Kada je 1965. godine, povodom publikovanja muzikološkog zbornika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Dragutin Gostuški zapisao da je nedavno rečeno i da će se još govoriti da „[u]druživanje reči istraživanje i muzika mogu izgledati čudni mnogim naučnicima” te da će se „[m]uzikolog, pre svega jugoslovenski” morati „prvenstveno i još uvek boriti da dokaže suprotno” (Gostuški, 1966: 45–46), on je time pružio dijagnozu stanja jedne, u Srbiji (i Jugoslaviji) tada još uvek mlade, nauke koja je – iako je institucionalno bila podržana već gotovo dve decenije – tek trebalo da se izbori za svoje mesto kako u institucijama na kojima je egzistirala, tako i u srpskoj kulturi uopšte. Na samom kraju 1980-ih godina primećeno je da već sama činjenica da se u tom trenutku moglo „govoriti o muzikologiji kao o posebnoj naučnoj disciplini za poznavaoca [...] prilika kazuje mnogo” (Marinković, 1989: 5), što svedoči o putu koji je srpska muzikologija prešla u tokom četiri decenije svog institucionalno utemeljenog i podržanog postojanja.<sup>144</sup>

Smatra se da je institucionalno zasnivanje muzikološkog rada u Srbiji, materijalizovano u osnivanju Muzikološkog instituta Muzičke akademije, bilo pozitivna posledica pragmatizma Petra Konjovića. Kao prvi postavljeni rektor Muzičke akademije posle Drugog svetskog rata on je u pogodnom trenutku druge polovine 1940-ih godina, u doba kada organizovano naučno proučavanje muzike u Srbiji nije postojalo, „umeo [...] da izbegne političku i ideološku ostrašćenost novih vlasti, a da novonastale prilike [...] iskoristi za dobrobit struke kojoj je bio posvećen” (Петровић, 2010: 12).<sup>145</sup> Delatnost Instituta diktirali su 'spoljašnji' uslovi: zbog nedostatka kadrova Institut se uglavnom bavio izdavanjem pedagoške

---

<sup>143</sup> Diskusiju u ovom poglavlju ću uglavnom zasnovati na praksi zastupljenoj na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti, prvoj i – sve do 1993. godine, kada je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu osnovan Odeak za muzikologiju, jedinog – instituciji na kojoj se u Srbiji mogla studirati muzikologija.

<sup>144</sup> Činjenica da se u citiranom napisu Sonje Marinković (Marinković, 1989) govori o razvoju muzikologije u Srbiji „u poslednjih četvrt veka” govori u prilog tome da je tek u periodu od sredine šezdesetih 20. veka došlo do ključnih pomaka u statusu muzikologije i polju znanja koje je ona zahvatila.

<sup>145</sup> Petar Konjović je još od 1938. godine bio član Češke akademije nauka i umetnosti i verovatno je još pre rata uvideo značaj i perspektive muzikologije za jedno društvo (cf.: Петровић, 2010: 12).

literature, a mnogo manje naučnim radom (cf.: [Перичић], 1977: 13). Međutim, iako značajnijih naučnoistraživačkih rezultata Instituta nije bilo, postoje svedočanstva o pokušajima da se u ranom periodu rada Instituta započne naučna delatnost. Okolnost da je naučna delatnost najpre pokrenuta na etnomuzikološkom polju potpuno je razumljiva s obzirom na značaj koji je u prvim posleratnim godinama bio dat harmonizacijama narodnih melodija i posebno s obzirom na imperativ zasnivanja muzičkih dela na folklornoj građi. Svest o tome da je za takav rad potrebno obrazovati kadrove, imala je za posledicu to da je utemeljenje Muzikološkog instituta bilo praćeno takoreći paralelnim osnivanjem Odseka za muzički folklor. O tome je odluka bila doneta na sastanku ministra prosvete sa rektorom i šefovima odseka Muzičke akademije održanom 7. septembra 1945. godine. Tema ovog sastanka je bila organizacija rada u Muzičke akademije i njeno „pravilno funkcionisanje”, a među donetim odlukama bila je i ona kojom se „u vezi sa otvaranjem Muzikološkog instituta uspostavlja Odsek za muzički folklor” (AS, Г-210, f. VII, br. 600/1945).<sup>146</sup> Bilo je planirano da novi odsek ima naučnoistraživački i pedagoško-praktični deo, pri čemu bi prvi deo ušao u okvir Muzikološkog instituta, a drugi deo „kao nastavni predmet u Teorijski odsek Muzičke akademije” (AS, Г-210, f. VII, br. 600/1945).<sup>147</sup> O tome koliko je ovo bio važan događaj svedoči i činjenica da je osnivanje novog odseka potvrđeno već narednog meseca odlukom Ministarstva prosvete od 19. oktobra 1945 (AS, Г-210, fasc. VII, br. 3675/1945).<sup>148</sup> Ipak, folklorni odsek nije počeo sa radom sve do 1961. godine, kako je ranije rečeno. Muzikološki institut je već u narednim mesecima pristupio organizaciji istraživanja muzičkog folklor, o čemu svedoči zahtev upućen Komitetu za kulturu i umetnost FNRJ za odobravanje sredstava za odlazak Marka Tajčevića i Dragutina Čolića na terenski rad u istočnu Srbiju i „eventualno okolinu Niša” (Arhiva Opšte službe FMU – Opšta akta, dopis br. 660, 22. juli 1946).

Iako je delovanje Muzikološkog instituta Muzičke akademije inicijalno bilo blisko vezano za muzički folklor, bilo je planirano da se aktivnost Instituta razgrana. U Petogodišnjem planu koji je na Muzičkoj akademiji formulisan kao deo šire državne strategije razvoja, navodi se pet odeljenja Muzikološkog instituta sa opisom njihove delatnosti (Arhiva

---

<sup>146</sup> U tom trenutku još uvek nije bilo govora o akademskom osamostaljenju istorijske grane muzikoloških proučavanja.

<sup>147</sup> Nije sasvim jasno na šta se u tom trenutku mislilo pod Teorijskim odsekom, budući da odsek sa takvim imenom na Muzičkoj akademiji tada nije postojao, već je – kao prvi odsek – bio zastupljen u Srednjoj muzičkoj školi koja je delovala pri Akademiji. Na osnovu ovog dokumenta se može pretpostaviti da je osnivanje Teorijskog odseka bilo planirano.

<sup>148</sup> Suprotno tome, pregledom sačuvane arhive Muzičke akademije može se doći do zaključka da neke druge odluke o radu Muzičke akademije – poput otvaranja novih radnih mesta, na primer – nisu bile tako hitno donošene.

Opšte službe FMU – Opšta akta, br. 1095, 4. oktobar 1946). Muzički arhiv je bio namenjen čuvanju i izlaganju rukopisa kompozicija i drugih pisanih i štampanih dokumenata, Muzički muzej – prikupljanju „stvari i uspomena” iz života kompozitora i muzičara, Odeljenje za muzički folklor je imalo za cilj kartoniranje i sređivanje sakupljenih i zabeleženih melodija i tekstova i njihovo postupno objavljivanje, Fonografsko odeljenje – snimanje narodnih melodija, a Gramofonsko odeljenje je trebalo da čuva, sređuje i reprodukuje ploče radi ilustracije predavanja. Specifična i jedinstvena delatnost Muzikološkog instituta bila je na poseban način prepoznata i u širem društvenom okviru: Muzikološki institut je bio nadležan za redakcije muzičkih izdanja čije je objavljivanje u Srbiji u tom trenutku bilo u isključivoj nadležnosti Državnog izdavačkog preduzeća Prosveta.

Opisani planovi nisu mogli da budu ostvareni u institucionalnom okviru Muzičke akademije, jer je Muzikološki institut 1948. godine prebačen na Srpsku akademiju nauka. Taj događaj je bio direktna posledica sovjetskog koncepta naučnoistraživačkog rada.<sup>149</sup> Po tom konceptu je modelovan zakon koji je Srpskoj akademiji nauka dao mogućnost da osniva naučne institute (cf.: Петровић, 2010: 11). Tako je Muzikološki institut SAN postao prvo središte organizovane naučnoistraživačke delatnosti na polju muzikologije u Srbiji.

Ta okolnost nije među utemeljivačima Instituta na Muzičkoj akademiji naišla na odobravanje. Napomena Koste Manojlovića da mu je „malo [...] čudno da ovaj Institut, zamišljen da bude pri Muzičkoj akademiji i tako formiran, treba da iziđe [...] iz Muzičke akademije” (Коста Манојловић: *Успомене*; nav. prema: Мосусова, 2010: 153) govori u prilog tome. Međutim, kontinuitet je ipak postojao. Jer, Muzička akademija je, zajedno sa Komitetom za visoke škole, univerzitete i naučne ustanove Ministarstva za nauku i kulturu Srbije, bila među formalnim osnivačima Muzikološkog instituta (cf.: Петровић, 2010: 12). Petar Konjović, prvi direktor Instituta, i dalje je bio zaposlen kao profesor muzičkog folkloru na Istorijsko-folklornom odseku. Stana Đurić-Klajn, kao rukovodilac muzičke arhive Muzičke akademije (od 16. aprila 1945. godine), potom sekretar Muzikološkog instituta Muzičke akademije, zatim honorarni saradnik u zvanju docenta (od školske 1950/51. godine) te najzad i docent za predmet istorija jugoslovenske muzike (od 24. aprila 1954. godine), već od 1949. godine bila je stalna saradnica, a od 1962. do 1974. godine i upravnica Muzikološkog instituta SANU.<sup>150</sup> Osim toga, većina članova Saveta Muzikološkog instituta (Stevan Hristić,

---

<sup>149</sup> Redakcioni odbor Državnog izdavačkog preduzeća Prosveta ostao je vezan za Muzičku akademiju.

<sup>150</sup> Drugi stalni saradnik Instituta bio je upravo Kosta Manojlović, ali je on iste godine preminuo (1949).

Milenko Živković, Mihailo Vukdragović, Predrag Milošević) bili su profesori Muzičke akademije.<sup>151</sup>

Plan rada Muzikološkog instituta SAN u prvoj godini njegovog delovanja „jasno otkriva društvene potrebe” (cf.: Петровић, 2010: 16) i svedoči o polju koje je naučno proučavanje muzike trebalo da zauzme u srpskoj kulturi, tj. o polju znanja na koje je nauka o muzici u tom trenutku pretendovala. Ovaj plan (cf.: Петровић, 2010: 17) se u znatnoj meri poklapa sa prethodno predstavljenim petogodišnjim planom rada Muzikološkog instituta Muzičke akademije. Na prvom mestu u tom planu bila je, čini se sasvim logično s obzirom na neiskustvo prvih saradnika Instituta u poslovima kojima je trebalo da pristupe, organizacija rada u muzikologiji. Ona je podrazumevala uspostavljanje institucionalne i profesionalne mreže koja bi omogućila prikupljanje materijala vezanog za rad Instituta, upoznavanje sa radom srodnih institucija u zemlji i inostranstvu i organizovanje šire društvene rasprave (putem predavanja i diskusija) putem koje bi se profilisali ciljevi i zadaci Instituta. Drugu grupu zadataka činilo je proučavanje muzičkog folklora, što je obuhvatilo: metodološka pitanja („doći do najosnovnijih prečišćenih principa u postupku”), formiranje kartoteke narodnih melodija, izrada bibliografije, dopuna i revizija dosadašnjih radova iz ove oblasti, kao i prikupljanje materijala i organizacija rada na terenu. Treća grupa zadataka obuhvatila je formiranje arhivskog fonda za proučavanje nacionalnog 'umetničkog' muzičkog stvaralaštva: prikupljanje arhiva beogradskih muzičkih društava, prikupljanje biografskih materijala i rad na premeštanju ostavština pojedinih kompozitora u posed Instituta. Institut je za ostvarenje ovog zadatka imao značajnu državnu podršku, o čemu svedoči činjenica da je Ministarstvo prosvete nameravalo da istorijsko-dokumentacioni deo ostavštine Muzičkog društva „Stanković” pokloni Muzikološkom institutu. U tom poklonu ne bi se, ipak, našla i zbirka muzičkih instrumenata, jer je Ministarstvo nameravalo da otvori Muzički muzej (cf.: Петровић, 2010: 15). Četvrto polje obuhvatilo je kritička izdanja: pisanje udžbenika, proučavanje rada muzičkih institucija, opštu muzičku problematiku (kritika, analiza i klasifikacija dela o kojima je stvoren sud) i izdanja reprezentativnih ostvarenja srpske kompozitorske produkcije i kritički sud o njima. Poslednja, peta oblast, odnosila se na leksikografsku i bibliotečku delatnost (izrada terminološkog rečnika, leksikografski rad).

Smatra se da ovako široko i raznovrsno koncipiran rad Muzikološkog instituta otkrivao nedostatak praktičnog iskustva predlagača i da nije bio realan, jer je zahtevao mnogo

---

<sup>151</sup> Osim njih, članovi Saveta Muzikološkog instituta bili su i Kosta Manojlović, Branko Dragutinović i Oskar Danon.

veći broj obučenih istraživača, rukovodilaca timova i vremena kako bi se došlo do prvih konkretnih rezultata (cf.: Петровић, 2010: 16).<sup>152</sup> Potonji razvoj Muzikološkog instituta obeležila je ideja „da je muzikologija mlada nauka i da je ne treba suviše brzo razvijati”, što je dovelo do toga da je 60-godišnjica delovanja Instituta obeležena sa ukupno 15 bivših i aktuelnih istraživača (cf.: Петровић, 2010: 18). Ovo zapažanje svedoči o mogućnost da se društveni kontekst i institucionalni uslovi takvog statusa istraživačkog rada u polju muzike u srpskoj kulturi dodatno istraže.

U godini u kojoj je Muzikološki institut izašao iz okrilja Muzičke akademije (1948), na ovoj visokoškolskoj ustanovi je započelo jedno novo institucionalno prepoznavanje naučnog rada u polju muzike, ovoga puta materijalizovano uspostavljenjem osnovnih studija na Istorijsko-folklornom odseku. Međutim, bile su potrebne gotovo dve decenije da Muzička akademija, te potom sa njom i Umetnička akadeija (osnovana 1957. godine kao zajednica četiri umetničke akademije), prepozna naučni rad kao sastavni činilac sopstvene delatnosti. Načini na koje je sama Muzička akademija definisala profil svog rada govore o sporom i postepenom smeštanju naučnog istraživanja muzike pod okrilje ove institucije, kao i o podjednako sporom i postepenom osvajanju polja znanja na koje je nauka o muzici u tom procesu pretendovala.

Pouzdana podaci o ovom procesu dostupni su od 1958. godine, otkada datira prvi sačuvani statut Muzičke akademije.<sup>153</sup> Njih treba sagledati u svetlu širih društvenih procesa koji su usmerili visoko školstvo u Srbiji i, zapravo, suštinski unapredili status umetničkih visokih škola. Jer, od 1957. godine Muzička akademija je, zajedno sa Akademijom likovnih umetnosti, Akademijom primenjenih umetnosti i Akademijom za pozorišnu umetnost, ušla u sastav Umetničke akademije, koja je 10. juna te godine osnovana kao najviša umetničko-naučno-obrazovna ustanova u republici, što je označilo početak približavanja njenog rada univerzitetskim standardima. O opštem statusu umetnosti u srpskom društvu toga doba svedoči segment prvog izveštaja koji je uprava novoosnovane Umetničke akademije podnela o svom radu. U izveštaju se navodi da su četiri „visoke umetničke škole sa velikim uspehom odgovorile svom osnovnom zadatku – stvaranju visoko kvalifikovanih kadrova stvaralaca i umetnika-izvođača kao i nastavnika za pojedine grane umetnosti”, ali da „pored svega u

---

<sup>152</sup> O tome koliko su ovako definisane oblasti rada Muzikološkog instituta precizno ciljale svoju 'metu' svedoči činjenica da one i danas predstavljaju okosnicu istraživačkih projekata i tema na kojima se radi u Muzikološkom institutu (cf.: Петровић, 2010: 17).

<sup>153</sup> U periodu od osnivanja Istorijsko-folklornog odseka do kraja osme decenije 20. seka sačuvani su statuti usvojeni 3. jula 1958, 24. septembra 1963, 4. maja 1966, 11. juna 1975. i 29. juna 1984. godine (Arhiva FMU).

osnovi pravilnog odnosa narodne vlasti prema njima nisu uspevale da u [...] društvu izbore sebi ono mesto koje im po značaju njihove uloge za [...] kulturu pripada” (Arhiva Opšte službe FMU – Opšta akta, br. 01 1315/1, 1958). Ako je mišljenje rukovodstva Umetničke akademije bila da akademije u njenom sastavu nisu uspele da dostignu mesto koje im pripada u njihovoj primarnoj umetničkoj i pedagoškoj delatnosti, kako je tada percipirano, može se samo pretpostaviti da je status naučnog rada koji se na njima odvijao bio u još nezavidnijem položaju.

Iz prvog sačuvanog statuta Muzičke akademije, iz 1958. godine, saznaje se da je naučna delatnost u tom trenutku bila prepoznata kao činilac rada ove institucije: Muzička akademija u Beogradu, „kao umetnička i najviša nastavna ustanova, sprema visoko kvalifikovane muzičke stručnjake – umetnike: stvaraoce i izvođače, muzičke naučne radnike, pedagoge i podmladak i vaspitava ih kao svesna građane socijalističke zajednice” (član 1), te svojim radom i saradnjom „sa umetničkim, naučnim i ostalim društvenim ustanovama i organizacijama u zemlji i inostranstvu [...] doprinosi unapređenju muzičke umetnosti, nauke i nastave, i pomaže kulturni i društveni razvitak zemlje” (član 2). Unekoliko čudi činjenica da naučni rad nije bio zastupljeniji u Statutu Umetničke akademije iz iste, 1958. godine. Članom 3 ovog dokumenta, u kome su opisane oblasti delovanja Umetničke akademije, nijednom rečju se ne spominje nauka, već se težište stavlja na umetničku i pedagošku aktivnost. U opisu tih oblasti pojavljuje se naučni rad, ali samo na jednom mestu. Umetnička akademija se, kako je navedeno, „stara [...] da lik stručnjaka koje spremaju akademije u njenom sastavu odgovara potrebama razvitka [...] zajednice, kako u stručno-umetničkom, tako i u opštekulturnom i idejnom pogledu”, ona „u okviru svojih nadležnosti vodi odgovarajuću kadrovsku politiku u odnosu na pedagoško-umetničke, naučne i uopšte stručne kadrove akademija u njenom sastavu”, potom „organizuje stručne skupove, diskusije i savetovanja o problemima i pitanjima iz oblasti umetničkog školstva” i „ostvaruje saradnju na pedagoškom i umetničkom polju sa srodnim ustanovama, organizacijama i pojedinim stručnjacima u zemlji i inostranstvu”.

Citirane početne odredbe Statuta Muzičke akademije iz 1958. godine ostale su u osnovi nepromenjene i u narednim aktima istog tipa, ali je u potonjim statutima, za razliku od ovog, zastupljeno bliže definisanje aktivnosti Akademije. Međutim, u Statutu iz 1963. godine ono je obuhvatilo samo umetnički rad (član 102–103). Tek je Statutom iz 1966. godine bliže definisana kategorija naučnoistraživačkog rada Muzičke akademije. Zadaci Akademije na naučnom polju u tom trenutku su obuhvatili: proučavanje problema iz oblasti muzike,

prikupljanje i obrađivanje građe i dokumenata od značaja za muzičku nauku, staranje o podizanju naučnog podmlatka i njegovom daljem usavršavanju i saradnju sa odgovarajućim sličnim ustanovama i zemlji i inostranstvu (član 106). Prethodno nabrojane zadatke Akademija je trebalo da ostvari individualnim radom nastavnika i pomoćnog nastavnog osoblja prvenstveno u oblasti za koju je nastavnik biran, individualnim i zajedničkim radom u okviru odseka, organizovanjem istraživačkog i studijskog rada od interesa za muzičku istoriju, folklor i teoriju, kao i stvaranjem uslova za naučni rad (član 107). Kada je u Statutu iz 1975. godine navedenom skupu aktivnosti Fakulteta muzičke umetnosti<sup>154</sup> dodato da Fakultet vrši i „fundamentalna, primenjena i razvojna naučna istraživanja radi ravijanja teorijske misli i primene rezultat naučnih saznanja u oblasti muzike” (član 2), došlo se do skupa naučnoistraživačkih aktivnosti Fakulteta koje su u osnovi ostale nepromenjene sve do današnjih dana. Uz osnivanje Fonda za umetničko-naučni rad čiji je cilj bio stvaranje materijalne baze za tu vrstu delatnosti, na Fakultetu muzičke umetnosti je na takav način u potpunosti ispunjen „neodložni zahtev da se uporedo sa pedagoškom delatnošću Fakulteta potvrdi, kao ravnopravna i umetničko-naučna delatnost” ([Перичић], 1977: 17).<sup>155</sup> Institucionalno prepoznavanje naučnog rada na Fakultetu muzičke umetnosti zaokruženo je 1993. godine ulaskom Katedre za muzikologiju u projektne cikluse Ministarstva nauke i tehnologije.<sup>156</sup>

U opisanim uslovima u Srbiji je započeto i razvijano učenje nauke o muzici i proizvodnje muzičkih naučnika: osnivanje Istorijsko-folklornog odseka (1948) predstavlja prekretnicu u istoriji srpske muzikologije, jer je njima započeta „[s]istematska priprema kadrova za raznovrsne (ne samo naučne) muzikološke poslove” (Маринковић, 2008: 63).<sup>157</sup> Okolnost da je ovaj odsek osnovan na umetničkoj visokoj školi, a ne na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, kako je uobičajeno u zapadnoevropskim zemljama sama po sebi

---

<sup>154</sup> Godine 1973. Muzička akademija je promenila ime u Fakultet muzičke umetnosti. Više o tome će biti reči u daljem toku ovog potpoglavlja disertacije.

<sup>155</sup> Knjiga *Mesto teorijskog rada u okviru Univerziteta umetnosti* Milana Damjanovića (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1976) svedoči o značaju tog procesa.

<sup>156</sup> Od tada do danas, Katedra je realizovala četiri projekta (*Istorija i estetika srpske muzike /1993–1997/, Razvoj i ostvarenja srpske umetničke muzike /1997–2001/, Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe /2001–2005/ i Svetski hronotopi srpske muzike /2006–2010/*), a trenutno je u toku projekat *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (2011–).

<sup>157</sup> U ovom segmentu disertacije prevashodno ću razmotriti istorijski segment studija muzikologije, jer je istorija muzike kao glavni predmet bila diferencijalna tačka naučnih studija u odnosu na sve druge umetničke (stvaralačke i izvođačke) studije na Muzičkoj akademiji. O njihovom teorijskom delu će biti više reči u narednom potpoglavlju, kada će one biti sagledane u okviru dispozitiva muzičke teorije.

zaslužuje posebnu pažnju.<sup>158</sup> Jer, ona nije bila rezultat imanentnog razvoja discipline, već je bila posledica čitave mreže diskurzivnih uslova mogućnosti da se u jednom polju znanja o muzici i znanja u muzici – kao i znanja o nauci o muzici i znanja u nauci o muzici, uostalom – upravo na muzičkoj akademiji institucionalno utemelji ova naučna disciplina.

Istorijsko-folklorni odsek je, naime, „planiran i orijentisan prema stvarnim mogućnostima kako u pogledu nastavničkog kadra tako i u smeru najbitnijih kulturnih zadataka” (Ђурић-Клајн, 1963: 68). Arhivski materijali o eventualnim pitanjima, dilemama i zaključcima koji su pratili taj proces nisu sačuvani te se samo na temelju posrednih podataka može isplesti mreža mogućih okolnosti koje su doprinele da se o nauci o muzici misli upravo na taj način, okolnosti koje su omogućile i ograničile određeni raspon mišljenja o nauci o muzici kao takvoj. S tim u vezi, najpre treba istaći da je Istorijsko-folklorni odsek nije bio predviđen Uredbom o Muzičkoj akademiji: čak dve godine posle početka rada ovog odseka Ministarstvo za nauku i kulturu je tražilo od Muzičke akademije da formira komisiju koja će, pored izrade ispitnih propisa i nastavnog plana i program za Nastavnički odsek, dati predlog šta će biti sa postojećim Istorijsko-folklornim odsekom (br. 10153 od 8. septembra 1950). Čini se da je prethodno pomenuti pragmatizam Petra Konjovića ovde odigrao ključnu ulogu: ta odluka bila je doneta saglasno sveprisutnom sovjetskom uticaju na jugoslovensko i srpsko društvo neposredno posle Drugog svetskog rata: upravo je sovjetski obrazovni model podrazumevao da se učenje nauke o muzici veže za umetničku visoku školu, a da se istraživanje u polju nauke o muzici – inicijalno zamišljeno kao deo akademskih aktivnosti – izmesti iz takvog institucionalnog okvira, kako sam već objasnila.<sup>159</sup>

Odluka o institucionalnom vezivanju nauke o muzici za umetničku visoku školu svakako je bila i posledica i činjenice da prvi postavljeni profesori istorije muzike i folklor na ovom odseku (Nikola Hercigonja i Petar Konjović, te potom i Stana Đurić-Klajn) ne samo da nisu imali naučno zvanje doktora muzikologije, već ni po formalnom obrazovanju nisu bili

---

<sup>158</sup> Zahvaljujući Miloju Milojeviću istorija muzike je u predratnom periodu (1922–1939) predavana na Filozofskom fakultetu u Beogradu u statusu sporednog predmeta najpre u okviru Seminara za staroklasičnu arheologiju i istoriju umetnosti Vladimira R. Petkovića, potom u Seminaru za uporednu književnost i teoriju književnosti Bogdana Popovića i, najzad, u okviru Srpskog seminara Pavla Popovića. U cilju očuvanja kontinuiteta sa predratnom praksom, tokom školske 1949/50. godine istorija muzike je takođe bila predviđena kao izborni predmet na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filozofskog fakulteta. Za honorarnog predavača ovog predmeta tada je postavljen Nikola Hercigonja (nav. prema: Vasić, 2012: 145).

<sup>159</sup> Sistem sedmogodišnje škole sa integrisanim osnovnim i visokim obrazovanjem predstavlja jednu od manifestacija tog uticaja. Prema sovjetskom konceptu modelovano je celokupno jugoslovensko muzičko školstvo. O tome svedoči i molba koju je uprava Hrvatskog državnog konzervatorijuma 3. avgusta 1945. godine uputila rektoru beogradske Akademije da im dostave pravilnik o ustrojstvu, statutu i nastavnom planu sovjetskih muzičkih škola (AS, Г-210, f. VII).



muzikolozi.<sup>160</sup> To ni u kom slučaju nije sprečilo da se njihovo delovanje naknadno sagleda kao integralni deo razvoja srpske muzikologije,<sup>161</sup> ali u tom trenutku sigurno jeste bilo prepreka da se nauka o muzici, poput istorije umetnosti, utemelji na Filozofskom fakultetu.<sup>162</sup>

Pomenuta odluka je nauci o muzici postavila unekoliko drugačije zahteve nego što bi to bio slučaj da je bila postavljena kao deo nekih društveno-humanističkih naučnih zajednica, jer je podrazumevala da se učenje nauke o muzici dovede u odnos sa učenjem muzike kao umetnosti, a tek potom sa učenjem drugih nauka iz društveno-humanističke oblasti. Prvi korak te postavke, u prve oko dve decenije postojanja Istorijsko-folklornog odseka (od školske 1958/59. godine pod imenom Odsek za istoriju muzike i folklor).<sup>163</sup> bio je sasvim lako razrešen, jer ovaj odsek inicijalno nije ni bio zamišljen kao isključivo naučni odsek, premda je u skorijoj budućnosti to trebalo da postane (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 68). Čini se da mu je upravo ta okolnost, da nije od samog početka imao izrazit naučnoistraživački, već više pedagoški profil, omogućila da se 'udobno' smesti u polju umetnosti i u mirnoj koegzistenciji sa njegovom stvaralačkom, izvođačkom i pedagoškom granom. Iako je ovaj odsek osnovan „radi upotpunjavanja praznine u ranijim nastavnim planovima, u kojima su bile predviđene sve izvođačke, stvaralačke i pedagoške discipline, a nije muzikološka odnosno istorijsko-teoretska grana izučavanja muzike” (Ђурић-Клајн, 1963: 68), on isprva nije bio koncipiran tako da proizvodi primarno muzičke naučnike, već muzičke pisce, istoričare, teoretičare i kritičare (cf.: Ђурић-Клајн, 1958: 17), odnosno nastavnike istorije muzike u muzičkim i opšteobrazovnim školama, muzičke pisce i melografe, istraživače muzičkog folkloru (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 68). Na takav način Istorijsko-folklorni odsek je odgovorio na 'spoljne' potrebe muzičkog života i realizovao 'spoljašnju' težnju da „muzika uđe u mase, odnosno da se one obogate saznanjima o muzičkoj umetnosti” (Ђурић-Клајн, 1963: 68). Njegovo osnivanje je zapravo bilo izazvano „nuždom i težnjom za obrazovanjem novog mladog kadra

---

<sup>160</sup> U tom trenutku prva dva doktora muzikologije u Srbiji, Miloje Milojević i Vojislav Vučković, nisu bili među živima. Oskar Danon je takođe imao doktorat iz muzikologije stečen na Karlovom univerzitetu u Pragu, ali se posle Drugog svetskog rata u potpunosti posvetio dirigovanju. Tek 1969. godine na odseku je zaposlen jedan od diplomaca Istorijsko-folklornog odseka (Marija Koren). Za ovu diskusiju zanimljiva je i činjenica da prijava Stane Đurić-Klajn na konkurs za docenta za klavir raspisan u oktobru 1938. godine, nije bila razmatrana jer je ustanovljeno da ona nema diplomski ispit Muzičke akademije ili njoj ravne škole (AS, Г-210, fascikla I, br. 905, 25. novembar 1938). Ekvivalencija koja je bila potrebna da bi ona stekla univerzitetsko zvanje bila je načinjena tek posle Drugog svetskog rata.

<sup>161</sup> Delatnost Stane Đurić-Klajn je, na primer, označena kao „organski sloj našeg današnjeg kritičkog iskustva sa muzikom i muzikologijom, domaćom i stranom” (Веселиновић-Хофман, 2010: 8).

<sup>162</sup> Katedra za istoriju umetnosti na Univerzitetu u Beogradu formirana je još 1905. godine, 1927. je prerasla u deo posebne studijske grupe sa istorijom umetnosti kao glavnim predmetom, dok je Odeljenje za istoriju umetnosti formirano 1963. godine.

<sup>163</sup> Tada su međusobno diferencirani glavni predmeti i nastavni planovi i programi te dve grupe u osnovi jednog (VII) odseka.

muzičkih pisaca, historičara, teoretičara i kritičara, koji je bio potreban sve razgranatijem posleratnom muzičkom životu, a naročito sve većem broju novih radio stanica i muzičkih škola” (Ђурић-Клајн, 1963: 68).

Uprkos tome što na ovom odseku inicijalno i primarno nisu bili obrazovani muzički naučnici, jedan deo njegovih studenata se ipak posvetio naučnoistraživačkom radu (cf.: Маринковић, 1998: 52). Budući da nastavni planovi i programi na Istorijsko-folklornom odseku nisu sačuvani, ne može se precizno suditi o tome koliko je ono što su prvi studenti tog odseka učili bilo daleko od onoga što je tada podrazumevao naučnoistraživački muzikološki rad koji se, kako sam istakla, primarno obavljao na Muzikološkom institutu SAN. Poznato je da je nastavni program bio saobražen prvenstveno pedagoškom izlaznom profilu studenata te stoga „nije ni obuhvatio [...] poneke naučne discipline koje čine sastavni deo muzikološkog obrazovanja, kao što su muzička paleografija, estetika, sociologija, psihologija muzike ili proučavanje [...] problema akustike i elektronike” (Ђурић-Клајн, 1963: 68). Na osnovu spiskova nastavnika koji su u početnim godinama rada Akademije redovno dostavljani Ministarstvu prosvete može se zaključiti da je jedini predmet tog tipa koji je bio predavan bila istorija umetnosti, ali tek od školske 1950/51. godine: profesor istorije umetnosti se prvi put pojavljuje u jednom takvom spisku u novembru 1950. godine (Arhiva Opšte službe FMU – Opšta akta, br. 1825, 13. novembar 1950). U delimično sačuvanom rasporedu nastave u školskoj 1953/54. godini objavljena je informacija da je istorija umetnosti obavezan predmet za studente prve godine svih odseka osim Nastavničkog, kao i za starije studente koji ovaj predmet ranije nisu položili (AS, Г-210, f. VII) što može uputiti na zaključak da od te školske godine ovaj predmet prestaje da bude ekskluzivan za studente Istorijsko-folklornog odseka, ali o tome se ne može govoriti sa sigurnošću.

Naglašenijem naučnom usmerenju odseka za muzikologiju i institucionalnom zaokruženju muzikoloških studija kao naučnih studija doprinele su kako 'unutrašnje' težnje, prisutne već od njegovog osnivanja, tako i nekolicini 'spoljašnji' faktori, o kojima je do sada već bilo reči. Taj proces iznutra nije tekao bez poteškoća, o čemu svedoči činjenica da je mogućnost da se na Fakultetu muzičke umetnosti brani doktorska disertacija iz muzikoloških disciplina u više navrata bila predmet diskusija (cf.: [Перичић], 1977: 13) te da je realizovana tek 1981. godine.<sup>164</sup> Kao što je na tokom sedme decenije 20. veka naučni rad ravnopravno sa umetničkim bio prepoznat kao neodvojivi segment delatnosti Muzičke akademije, tako je i

---

<sup>164</sup> Prvi doktorat na Fakultetu muzičke umetnosti odbranjen je iz oblasti etnomuzikologije 2. jula 1985. godine. Prvi doktorat iz oblasti muzikologije odbranjen je 15. maja 1986. godine.

eksplicitno naučno profilisanje studija u odnosu na prethodno opisane pedagoške temelje bilo deo istog procesa. Promena koju je podrazumevalo približavanje „sadržaja rada” Muzičke akademije – iako prvenstveno umetničke škole – univerzitetskoj nastavi „naročito [se] na Istorijsko-folklorni odsek, koji je tretiran kao i sve fakultetske grane univerziteta, prvenstveno kao naučno-teorijski” (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 71).

Zaključci o tome kako je u ovom periodu bila koncipirana, ali ne i šta je po svom sadržaju podrazumevala, nastava na Istorijsko-folklornom odseku mogu se izvesti na osnovu nastavnog plana dostupnog u Statutu iz 1958. godine. Studije su trajale četiri godine, a istorija muzike kao glavni predmet se granala na opštu istoriju muzike, izučavanu tokom sve četiri godine, i jugoslovensku istoriju muzike, izučavanu tokom dve godine, sa po dva časa nedeljno. Seminar je postojao iz oba predmeta, ali samo na IV godini i to sa po dva časa, što može uputiti na zaključak da su ti časovi bili u funkciji izrade diplomskog rada. Karakter studija nije bio naglašenije interdisciplinarno osmišljen: jedini obavezni predmet koji je bio ekskluzivan za studente ovog odseka bila je istorija muzike. Fakultativno su se mogli slušati i muzički folklor, upoznavanje horske literature i akustika, predmeti koji su u istom statusu bili ’nuđeni’ i studentima drugih odseka, dok su samo studenti grupe za istoriju imali mogućnost da fakultativno pohađaju i časove Seminara iz muzičke kritike.<sup>165</sup> Nastavni planovi dostupni u statutima iz 1963. i 1966. godine ukazuju na sve širu i ozbiljniju postavku naučnih muzikoloških studija na Muzičkoj akademiji. Već 1963. godine je na grupi za istoriju muzike Odseka za istoriju muzike i folklor povećan broj časova seminara iz opšte istorije (na sve četiri godine, po jedan na prve dve i po dva na poslednje dve godine studija), broj godina učenja jugoslovenske istorije muzike (na tri) kao i časova seminara na ovom predmetu (po jedan čas na poslednje dve godine studija). Akustika i muzički folklor postaju obavezni predmeti, a prvi put se u ovim studijama sreće i muzička estetika (na poslednjoj godini studija). Isti plan je zadržan i u narednom sačuvanom statutu, iz 1966. godine.

Kada je Zakonom o visokom školstvu iz 1973. godine Umetnička akademija prerasla u Univerzitet umetnosti,<sup>166</sup> pojedinačne akademije u njenom sastavu u fakultete, bio je to još jedan odlučan ’spoljašnji’ impuls u procesu naučne profilacije odseka, odnosno u definisanju okvira institucionalne proizvodnje naučnog muzikološkog diskursa. Ta promena nije bila

---

<sup>165</sup> Budući da u Statutu iz 1958. godine plan grupe za muzički folklor nije posebno izrađen, već je samo naznačeno da je „sadržaj programa sličan kao i za Istoriju muzike, s tim što se uvode još neki predmeti kao npr. etnologija i dr.”, o njemu se ne može pouzdano govoriti.

<sup>166</sup> Univerzitet umetnosti je do danas u Srbiji ostao jedina visokoškolska institucija koja objedinjuje isključivo fakultete umetnosti.

samo formalne prirode: „Ime fakulteta obavezivalo je nekadašnje akademije da posvete dodatnu pažnju naučnom radu, da omoguće svojim polaznicima sticanje magistarskih i doktorskih titula” (Језеркић, 1998: 25). Nije iznenađujuće, stoga, što se u pregledima razvoja nauke o muzici u Srbiji smatra da se tek od sedamdesetih godina može pratiti značajniji razvoj Odseka za istoriju muzike, što se iskazuje kako u broju diplomiranih studenata, tako i u nastojanjima Katedre da od samog početka usmerava studente na naučnoistraživački rad (cf.: Marinković, 1989: 6). Napomena iz 1977. godine o „izrazito naučnoistraživačkom profilu”, po kome je ovaj odsek „donekle drugačiji od ostalih odseka Fakulteta”, svedoči o dometima eksplicitne naučne orijentacije ovog odseka (cf.: [Перичић], 1977: 27).

Novi univerzitetski status zajednice umetničkih visokih škola nedvosmisleno je obuhvatio pitanja koja su implicitno bila zastupljena od samog početka delovanja nekadašnjeg Istorijsko-folklornog odseka. Naime, stalna izdvojenost Univerziteta umetnosti iz Univerziteta u Beogradu nametala je potrebu za priznanjem posebnosti fakulteta u njegovom sastavu, što se nesumnjivo ogledalo u stručno-umetničkom radu koji je od samog početka sve do danas dominirao u delatnosti fakulteta u sastavu Univerziteta umetnosti (cf.: Језеркић, 1998: 25). Ali, kako su se na fakultetu umetnosti odvijale naučne studije? Da li je i na koji način izdvojenost nauke o muzici iz društveno-humanističkog polja i njeno institucionalno vezivanje za umetničku instituciju opredelilo načine na koje je ona postavljena kao znanje? Kako je ona obezbeđivala da znanje koje je proizvodila bude muzičko i muzično, s jedne, i naučno, u smislu pripadnosti humanističkom polju, s druge strane? Kako se identifikovala sa jednom ili drugom stranom?

Nastavni plan dostupan u Statutu iz 1975. godine kao i objavljeni nastavni planovi i programi Fakulteta muzičke umetnosti iz 1978. godine (cf.: *Nastavni plan i program...*, 1978) mogu pružiti neke odgovore na ova pitanja, i to ne samo kvantitativne, već i sadržajne prirode.<sup>167</sup> Najpre, obim gradiva je proširen: na po 3 časa opšte istorije i po dva časa jugoslovenske istorije muzike. Značaj koji je na oba glavna predmeta (opštoj i jugoslovenskoj istoriji muzike) dat naučnoistraživačkom radu ogleda se u činjenici da su u okviru oba predmeta – tokom svih pet godina učenja opšte, odnosno tokom sve tri godine učenja jugoslovenske istorije muzike – bili predviđeni posebni časovi seminara. U programima nije preciziran sadržaj časova seminara i zahtevi na seminaru iz opšte istorije muzike. Zahtev

---

<sup>167</sup> Nije moguće precizno utvrditi kada je Odsek za istoriju muzike i folklor preimenovan u Odsek za muzikologiju i Odsek za etnomuzikologiju, jer su podaci protivrečni. U Statutu iz 1975. godine dat je nastavni plan Odseka za muzikologiju, a u spomenici objavljenoj povodom 50 godina rada Fakulteta muzičke umetnosti navodi se da je to bilo tek od školske 1977/78. godine.

formulisan na seminaru iz jugoslovenske istorije muzike – jedan rad bio-bibliografskog, a drugi analitičkog karaktera – jasno govori o usmerenju naučnoistraživačkog rada na samim studijama, kao i o metodološkim osnovama srpske muzikologije u tom periodu. Ovako oštro razdvajanje dve oblasti muzikološkog rada (prikupljanje primarne građe o jugoslovenskim stvaraocima i njihovim delima, s jedne, i analiza tih dela, s druge strane) ipak unekoliko čudi, jer je zasnivanje muzikoloških studija kao interdisciplinarnih studija vidljivo kako u kvantitativnom tako i u sadržajnom smislu. Naime, muzikološke studije su obuhvatale više predmeta nego studije bilo kog drugog odseka na Fakultetu, čak 29 obaveznih predmeta i više od 50 ispita. Tako obiman nastavni plan iziskivao je da se trajanje studija produži na pet godina „kako bi se našlo mesta za sve potrebne prateće discipline i, rasterećenjem poslednje godine studija, omogućilo da se izradi diplomskog rada pristupi pre apsolutorijuma” ([Перичић], 1977: 27). Na takav način, naučne studije su, zajedno sa studijama kompozicije, i po trajanju izdvojene od svih ostalih usmerenja na Fakultetu. U sadržinskom smislu ta razgranatost je realizovana uključivanjem čitavog niza 'sestrinskih' muzikoloških disciplina u osnovne studije. Među predmetima koji su činili tu interdisciplinarnu mrežu bili su oni koji se slušaju na Filozofskom fakultetu. Tako su predmeti sociologija kulture, psihologija, pedagogija i osnovi marksizma bili zajednički svim odsecima na Fakultetu, istorija umetnosti je bila obavezna još samo na etnomuzikološkim studijama, a kao fakultativni predmet bila je moguća još i na Odseku za kompoziciju. Samo jedan predmet je bio ekskluzivan za muzikološke studije: umesto prethodne muzičke estetike, sada je to bila istorija filozofije sa estetikom. Činjenica da je ovaj predmet samo još na dva odseka (za kompoziciju i za etnomuzikologiju) bio ponuđen kao fakultativni, svedoči o svojevrsnoj hijerarhiji, suštinski o uspostavljanju moći, u procesu osvajanja interdisciplinarnih kompetencija pojedinih studijskih profila i profilisanje polja znanja na koja pojedine studije pretenduju. Prema svedočanstvu Vlastimira Peričića, jednog od učesnika tog procesa, predmeta koji doprinose interdisciplinarnom karakteru muzikoloških studija „bi bilo i više” da nisu postojali „problemi oko nedostatka nastavnog kadra za pojedine predmete, oko nastavnih programa nekih drugih predmeta (čiji obim na Filozofskom fakultetu ne odgovara potrebama studenata muzikologije, pa i oko čisto tehničkih, ali u datim uslovima teško rešivih pitanja” ([Перичић], 1977: 27). Oštra distinkcija između bio-bibliografskih radova, s jedne, i analitičkih, s druge strane prevaziđena je u radovima studenata koji su muzikologiju studirali tokom 1980-ih godina, radovima koji su već tada govorili u prilog stanovištu da je u srpskoj muzikologiji „izgrađena svest o potrebi sjedinjavanja analitičke i istorijske metode u prilazu stvaralaštvu nekog autora

ili vremena” (Marinković, 1989: 7). Karakteristično je da su ti radovi uglavnom bili okrenuti problemima savremene srpske (više nego jugoslovenske) muzike. Oni su na takav način, zapravo, doprinosili uspostavljanju institucionalnog diskursa o savremenom muzičkom stvaralaštvu koje je i samo tek od 1960-ih ’uhvatilo priključak’ sa evropskom muzičkom produkcijom. O toj vezi svedoči i pregled delatnosti Katedre za kompoziciju i orkestraciju načinjen 1977. godine: u njemu se, naime, navodi da je pomenuta katedra „u poslednje vreme” ulagala „znatne napore [...] da predavanjima o različitim aktuelnim pitanjima (uz saradnju sa drugim katedrama i istaknutim stručnjacima van Fakulteta) podstakne naučnoistraživački [...] rad” ([Перичић], 1977: 20).

Promenama u sadržajima koji čine studije nauke o muzici pridružile su se i nekolike ’spoljašnje’ manifestacije i materijalni proizvodi naučno zasnovanih studija, odnosno, promene u polju vidljivosti muzikološkog odseka kao naučnog odseka. Pokretanje studentskog časopisa *Muzika i reč* (1971–1979) bilo je prvi korak. Bio je to svojevrsni forum studenata odseka za istoriju muzike i muzički folklor, premda su saradnici mogli biti svi koji su imali afiniteta za takvu vrstu rada. Za status studija istorije muzike i folkloru kao naučnih studija indikativna je napomena sa kojom se čitalac ovog časopisa susreće već u drugoj rečenici uredničkog komentara. Časopis je, naime, proizišao iz potrebe da se navedenim studentima omogući da „štampanjem uspehlih seminarskih radova, eseja, osvrtu, prikažu rezultate svog rada, i time ukažu na činjenicu da je ovaj odsek, živeći veoma intenzivnim radnim životom, aktivno prisutan na [...] Akademiji, i da joj je kao takav i potreban” (V[eselinović], 1971). Potonje štampanje studentskih radova u tematskim zbornicima, nastupi studenata muzikologije na susretima muzičkih akademija Jugoslavije, objavljivanje nekoliko diplomskih radova u saradnji sa Udruženjem kompozitora Srbije te i publikovanje najuspelijih tekstova u časopisu *Zvuk* kao vodećem stručnom časopisu toga doba svedoče u prilog tome. Povrh toga, na Katedri je tokom osamdesetih godina 20. veka bilo u planu osnivanje zvučnog arhiva koji je trebalo da omogući zaštitu i naučnu obradu materijala: rukopisa i prepisa nota jugoslovenskih kompozitora i drugog arhivskog materijala (cf.: [Перичић], 1988: 29).

Okvirno od osme decenije 20. do kraja prve decenije 21. veka, u onom delu koji se tiče istorije muzike i njoj srodnih disciplina, može se pratiti u osnovi jedna koncepcija interdisciplinarno postavljenih studija muzikologije. Uvođenje nacionalne istorije muzike umesto jugoslovenske i metodologije naučnog rada u prvoj polovini 1990-ih godina predstavljaju dve značajnije izmene tog dela nastavnog plana.

U opisanom institucionalnom okviru odvijalo se unutrašnje profilisanje naučnog istraživanja muzike. Razlike i razluke nauke o muzici i muzikologije, koje su karakterisale globalno pozicioniranje ovog odnosa, ispoljile su se i u Srbiji. U doba osnivanja Istorijsko-folklornog odseka muzikologija je bila smatrana ekvivalentom opšte nauke o muzici. Oblast muzičke teorije u takvoj konstelaciji nije imala samostalan status, ali se o njoj može govoriti u svetlu značajnog uticaja koji su na razvoj muzikologije u Srbiji posle Drugog svetskog rata „imali stavovi sovjetske muzikologije o pitanjima definicije i klasifikacije muzičkih disciplina” (Маринковић, 2008: 40).<sup>168</sup> S obzirom na to, bazično određenje muzikološkog rada kao istorijsko-teorijske grane izučavanja muzike (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 68) reflektuje, u sovjetskoj nauci uobičajeno, razlikovanje logičkog (sinhronijskog) i istorijskog (dijahronijskog) metoda kao opštih naučnih metoda istraživanja i, sledstveno tome, podelu na istorijsku i teorijsku oblast proučavanja muzike (cf.: Маринковић, 2008: 40–41).

Stanovište o tome da se „bez obzira na neka suprotna mišljenja” u muzikologiju mora uključiti i „rad na stvaranju ili usavršavanju teorijskih disciplina – harmonije, kontrapunkta, nauke o formi i slično – sve do momenta od koga se manipulacija teorijom ne svede na njen pedagoški oblik, na prostu primenu u praksi” (Гостушки, 1973: 10–11), ukazalo je na složena pitanja konfiguracije muzikologije kao opšte nauke o muzici, pitanja koja su institucionalno (mada ne uvek i u 'realnosti' samog naučnoistraživačkog rada) razrešena tek u prvoj deceniji 21. veka. Okvirno od sedamdesetih godina 20. veka, kada je muzikologija i u institucionalnom smislu postavljena kao eksplicitno naučno interdisciplinarno orijentisano polje, iz perspektive ove discipline formulisan je stav da se osnovnom crtom razvoja muzikologije smatra se okolnost da se ona, „formiranjem stručnjaka u raznim muzikološkim disciplinama, počinje granati, pored usredsređenja na muzički folklor, i u drugim oblastima” (Ђурић-Клајн, 1971: 157). Pored istorije muzike, te druge muzikološke oblasti su početkom osme decenije obuhvatale muzičku estetiku, analizu, teorijske discipline, studije crkvene muzike i muzičku pedagogiju (cf.: Ђурић-Клајн, 1971: 157–158). I iz kompozitorske vizure teorija je shvaćena kao deo nauke o muzici (cf: Radovanović, 1971: 147). U statusu distinktivne oblasti naučnog istraživanja, muzička teorija je u potonjim posve retkim autorefleksivnim pogledima ostala činilac muzikologije kao nauke o muzici (cf: Marinković, 1989: 5). Pored pre svega istorijskih, ali komparativno i interdisciplinarno postavljenih istraživanja opšte i nacionalne istorije muzike (cf.: Marinković, 1989: 7), te i

---

<sup>168</sup> Nasuprot tome, u periodu pre Drugog svetskog rata institucionalno utemeljenje istorije muzike bilo je osmišljeno uglavnom prema zapadnoevropskim iskustvima (više o tome u: Маринковић, 1995).

etnomuzikoloških proučavanja, muzička teorija je tada bila viđena kao treća oblast nauke o muzici, ali njen naučni sadržaj, međutim, protumačen kao sekundarni efekat sistematizujućeg i normativnog jezika prevashodno udžbeničkih publikacija (cf.: Marinković, 1989: 13). O statusu muzičke teorije u nauci o muzici govori i činjenica da se iz teorijskih disciplina na Odseku za muzikologiju nije moglo diplomirati iako su one na ovom odseku „uvek bile ozbiljno postavljene” (Маринковић, 2009: 65), što znači da je naučni rad u polju muzičke teorije bio prepušten drugim profilima studija.

U poslednjih oko petnaest godina dolazi do međusobne diferencijacije pojmova muzikologije i nauke o muzici, te i do diferencijacije polja unutar nauke o muzici, što se odvijalo u dva koraka. Na prelomu 20. i 21. veka pod pojmom muzikologija u Srbiji se mislilo „na relativno jasno profilisano istraživanje istorije muzike” koje zajedno sa etnomuzikologijom definiše oblast muzičke nauke (cf.: Веселиновић-Хофман, 1998: 13; Veselinović-Hofman, 2005: 21). Okolnost da naučna komponenta muzičke teorije u Srbiji u tom trenutku nije bila prepoznata možda ima uzrok u 'unutrašnjoj' nemogućoj umetničko-naučno-pedagoškoj prirodi muzičke teorije koja se tada, kako ću obrazložiti u narednom potpoglavlju, još uvek i sama opirala određenju procedura, metoda i ciljeva muzičko-teorijskog rada kao naučnog rada te stoga nije ni bila institucionalizovana kao naučna disciplina. Sistematsko institucionalno 'proređivanje' subjekata muzičko-teorijskog diskursa kao naučnog diskursa, o čemu će više reći biti u narednom segmentu disertacije, sigurno je uticalo na to na koji način je oblast muzičke teorije bila viđena 'spolja'.

Nedugo zatim, na samom kraju prve decenije 21. veka, nauka o muzici u Srbiji je postavljena tako da obuhvata četiri samostalne oblasti koje su odgovarajućim studijskim programima zastupljene jedino na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti: na muzikologiju, etnomuzikologiju, muzičku pedagogiju i muzičku teoriju. Njeno takvo grananje predstavlja rezultantu jednog polja sila koje su u tom periodu delovale kako 'spolja' u odnosu na nauku o muzici, tako i 'iznutra'. 'Spoljašnje' sile su se manifestovale u reformi visokog obrazovanja u Srbiji u procesu primene Bolonjske deklaracije tokom kojeg je, kako će detaljnije biti objašnjeno u narednom segmentu disertacije, muzička teorija je klasifikovana kao naučna oblast.<sup>169</sup> 'Unutrašnje' sile, o kojima će takođe više reći biti u daljem toku teksta,

---

<sup>169</sup> Tokom ovog procesa nauka o umetnosti se po prvi put pojavljuje u klasifikaciji naučnih oblasti u Srbiji (nav. prema: Marinković, 2012: 28). Ona je klasifikovana kao posebna, četrnaesta u polju društveno-humanističkih nauka, čime su razrešena „dugogodišnja lutanja u opredeljivanju pojedinih disciplina nauka o umetnosti u grupe istorijskih, arheoloških, humanističkih ili drugih naučnih oblasti” (Marinković, 2015: 109). Unutar nauka o



materijalizovale su se putem težnji da se profiliše i utemelji distinktivan teorijski karakter naučno opredeljenog muzičko-teorijskog rada kao i da se muzička teorija kao studijsko polje institucionalno osamostali. Predmet narednog potpoglavlja disertacije stoga će biti diskontinuitet koji je opisanom postavkom nauke o muzici i pozicijom muzičke teorije u njenom okviru načinjen između onoga što je muzička teorija do tog trenutka bila i onoga što je ona u procesu postajanja.

### **Dispozitivi muzičke teorije: hijatusi umetnosti, nauke i pedagogije**

Muzička teorija, kako sam u drugom poglavlju disertacije obrazložila, ima posve jedinstvenu poziciju: profil ove discipline se izgrađuje u njenim višestrukim relacijama sa naukom, umetnošću (kompozicijom) i pedagogijom, kao polje istraživanja ona se konstituiše u preseku istorijske i sistem(at)ske grane nauke o muzici, a u akademskim okvirima se pozicionira kao propedeutika ili kao autonomna disciplina. U istoj generalnoj konstelaciji egzistira i muzička teorija u Srbiji, a njeno dominantno obeležje ispoljava se u jednom specifičnom disonantnom – a u pojedinim periodima čak i paradoksalnom – odnosu između dva elementa: kompetencija u muzičkoj teoriji i prava na nju, s jedne, i kompetencija koje se stiču izučavanjem ove oblasti, s druge strane. Naime, muzička teorija je na Muzičkoj akademiji od samog početka bila postavljena i institucionalizovana kao izrazito praktična disciplina koja je takoreći izjednačena sa umetničkim radom (cf.: Маринковић, 1998: 54).<sup>170</sup> To je rezultiralo okolnošću da su, nezvano od toga šta je obuhvatalo muzičko-teorijsko obrazovanje, kompetencije u muzičkoj teoriji i prava na nju na akademskom nivou sve do sredine 90-ih godina sticani gotovo isključivo kompozitorskim obrazovanjem i kompozitorskim delovanjem.<sup>171</sup> Stav da je „kompozitor [...], bez sumnje, najpozvaniji da se

---

umetnosti diferencirane su nauka o muzici, nauka o likovnim umetnostima, nauka o dramskim umetnostima i nauka o primenjenim umetnostima.

<sup>170</sup> Napomena Milenka Živkovića da se tokom izrade harmonskih zadataka preko stalne primene harmonskih pravila postepeno stiče kompoziciona tehnika govori u prilog takvom stavu (cf.: Живковић, 1947: I). U knjizi *Elementi kompozicije u nastavi muzičko-teorijskih predmeta* Dejana Despića (1983) detaljno su razrađeni nivoi na kojima kompoziciona tehnika prodiere u nastavu predmeta koji čine okosnicu muzičko-teorijskog mišljenja.

<sup>171</sup> Uslovi za izbor nastavnika na Katedri za teorijske predmete su u jednom periodu uključivali i habilitaciju. Njena funkcija bila je da pokaže sposobnost autora za „teorijsko mišljenje, izlaganje i uopštavanje, kao i opšti nivo stručnosti, razumevanja i vladanja problemom koji obrađuje izabrana tema” (iz recenzije Dejana Despića i Berislava Popovića o habilitacionom radu Vladimira Tošića, str. 2 – Arhiva FMU, br. 1442/85, 15. 5. 1985). Kao uslov za izbor u prvo nastavničko zvanje habilitacija se u statutima Muzičke akademije prvi put spominje već u prvom sačuvanom statutu ove institucije, 1958. godine. Izuzetno je zanimljiva činjenica da je statutima iz 1963. i 1966. godine bila predviđena mogućnost habilitiranja na osnovu značajnih umetničkih rezultata, ali samo ukoliko se nastavnik bira za harmoniju ili kontrapunkt, što je svojevrsno svedočanstvo o tadašnjoj percepciji udela

bavi teorijom” (Radovanović, 1971: 148) na najkraći način sumira opisano stanje. Uprkos tome, predmet rada u muzičkoj teoriji uglavnom nije bila aktuelna kompozitorska produkcija. Taj repertoar je po pravilu bio prepušten muzikologiji, dok je muzička teorija bila usmerena na kanonizovan repertoar zapadnoevropske umetničke muzike, kome je u pojedinim instancama pridruživan i fokus na ključna dela ili opuse nacionalne muzičke tradicije.<sup>172</sup> Poput situacije koja je obeležila globalno stanje muzičke teorije početkom 20. veka, to je za posledicu imalo naglašenu distancu između kompozitorske prakse, koja je davala teorijske kompetencije, i muzičko-teorijskih sadržaja koji su, iako smatrani za umetničke, od umetnosti – kao i od nauke – zapravo bili veoma daleko te su stoga najčešće i opisivani kao stručni i imali su naglašen propedeutički karakter. Isto tako, dominantni izlazni proizvod kako rada u muzičkoj teoriji, tako i studija teorijskih disciplina (nezavisno od toga da li su se te studije primarno odvijale u okviru samostalnog muzičko-teorijskog odseka ili uz neke druge studijske profile) nije bila umetnost (niti bilo koja druga vrsta praktičnog bavljenja muzikom), već pedagogija. Drugim rečima, svojevrsni umetnički (kompozitorski) ’ulaz’ muzičke teorije se u nastavnom procesu – čini se neminovno – prevodio u njen stručno-praktični, pedagoški ’izlaz’.<sup>173</sup> A na toj strani, muzička teorija je ulazila u veoma kompleksne odnose sa pedagoškim kompetencijama u polju muzičke nastave u opštem (nižem i srednjem) obrazovanju i u nastavi solfeda. Na to je još 1977. godine ukazao i Vlastimir Peričić napomenom da su „potrebe prakse za različitim profilima nastavnika muzike u različitim periodima, i tendencije da se struktura nastavnog plana i programa prilagodi ovim potrebama” uslovile višestruke promene na VIII odseku (cf.: [Перичић], 1977: 29), na kome su se od samog osnivanja Muzičke akademije sve do 2009. godine, nalazili pedagoški i/ili teorijski profilisani studijski programi. Samo u retkim slučajevima i doskora najčešće iskazan u

---

umetničkog iskustva u radu na ovim predmetima. Habilitacija za druge predmete podrazumevala je naučni ili stručni rad. U Statutu iz 1975. godine opisana razlika između harmonije i kontapunkta, s jedne, i svih ostalih teorijskih predmeta, s druge strane, više nije postojala, već se iz svih predmeta koji su predavani na Katedri za teorijske predmete dozvoljavala habilitacija na osnovu umetničkih dostignuća. Tek je Statutom iz 1984. godine ukinuta mogućnost habilitacije na osnovu umetničkih radova. Međutim, već u Statutu iz 1991. godine habilitacija se više ne spominje.

<sup>172</sup> Okolnost da aktuelno kompozitorsko stvaralaštvo po pravilu nije bilo predmet interesovanja muzičke teorije u Srbiji ne podrazumeva automatski negativne konotacije: „Prednost teorije jeste u tome što može biti aktualna i kad se bavi muzikom koja je u celini samo slušno aktualna. [...] Izvesna nezavisnost teorijske aktualnosti od stvaralačke, pretpostavlja konstantu teorijske relevantnosti” (Radovanović, 1971: 148). Habilitacioni radovi *Tipovi oblika kod savremene muzike* Berislava Popovića (1967) i *Redukcionistički principi konstitucije muzičkog dela* Vladimira Tošića (1985) tretiraju savremeno muzičko stvaralaštvo.

<sup>173</sup> Na beogradskoj Muzičkoj akademiji je od 1958. do 1973. godine delovao Odsek za muzičku teoriju. Međutim, ovaj odsek nije obrazovao muzičke teoretičare, već pedagoge bazičnih muzičko-teorijskih predmeta, čemu je bio saobražen kako sadržaj onoga što se učilo kao muzička teorija, tako i izlazni profil i kompetencije diplomiranih studenata. Više o ovome će biti reči u nastavku disertacije.

publikacijama udžbeničkog karaktera (cf.: Marinković, 1989: 13), u opisanu disonancu je ulazio i distinktivan teorijski naučno opredeljen rad. To je muzičku teoriju automatski dovelo u odnos sa muzikologijom bilo kao ekvivalentom bilo kao činiocem nauke o muzici, i aktiviralo takođe složena pitanja profilisanja predmeta i metodologije kako same muzikologije, tako i muzičke teorije.

Dok se usmerenja muzičke teorije ka kompoziciji i muzikologiji ukazuju kao prirodna i logična, smatra se da „razloge direktnog i neposrednog spoja sa opštom muzičkom pedagogijom nije jednostavno sagledati” te da se takav spoj čak može okarakterisati kao apsurdan (cf.: Sabo, 2005: 295). Ma kakav da je bio karakter tih relacija, one svedoče o tome da se muzička teorija kao studijsko i istraživačko polje konstituisala u jednom polju sila koje su, svaka sa svoje strane, doprinele da ona egzistira u čitavom nizu ambivalencija koje su dalekosežno odredile njen profil i, na izvestan način, odlagale prepoznavanje i konstituisanje specifičnog teorijskog interesa muzičke teorije u međusobnoj korelaciji njenog iskaznog i vidljivog polja.

Akreditacijom muzičke teorije kao naučne studijske oblasti 2008. godine ozvaničen je proces kojim je izrazito stručno-praktično shvaćena 'konzervatorijumska' muzička teorija, počela da ustupa mesto 'univerzitetskoj', naučno profilisanoj muzičkoj teoriji. Drugim rečima, ozvaničen je kraj njene podeljene egzistencije u bliskom (u pojedinim aspektima čak i ekvivalentnom) odnosu sa kompozicionim radom, s jedne, u okviru muzikologije kao nauke o muzici, s druge, i 'fatalnoj' povezanosti sa muzičkom pedagogijom, s treće strane, i početak njenog razvoja kao discipline koja, premda nije prekinula nijednu od svoje naznačene tri konstitutivne veze, u svim tim odnosima pretenduje na sopstveni teorijski interes i na sopstvene kompetencije u distinktivno teorijskom polju znanja, što na raznovrsne načine utemljuje kako u samom muzičko-teorijskom radu, tako i u institucionalnom smislu.<sup>174</sup>

Prethodna konstatacija ne znači da je muzička teorija u Srbiji do tog trenutka bila zamrznuta, statična disciplina. Naprotiv. Dispozitivi su dinamične konstrukcije, kako sam već objasnila. Stalno kretanje kako u polju znanja na koje polažu pravo, tako i u polju znanja u okviru kojeg se konstituišu, predstavlja njihov *modus vivendi*. Međutim, tek je u poslednjih desetak godina došlo do takve vrste promena unutar tih polja i do takve vrste korelacije između njih koje su rezultirale postajanjem novog epistemološkog lika muzičke teorije u Srbiji. Fukoovskim rečnikom, tek u tom periodu je načinjen diskontinuitet između dva tipa znanja *o* muzičkoj teoriji i znanja *u* njoj. Stoga je, uprkos stalnoj dinamici kontinuiteta i

---

<sup>174</sup> Razlika koju postavljam ni u kom slučaju nema vrednosni karakter.

promene u okviru iskaznih (diskurzivnih) i vidljivih (nediskurzivnih) elemenata tog znanja, od početaka muzičke teorije u Srbiji do naznačenog perioda reč o u osnovi jednom dispozitivu muzičke teorije koji prestaje da postoji u samom trenutku u kojem nastaje i ovaj rad. Taj period je, zapravo, fukoovska „razlika vremena” u kojoj se muzička teorija u Srbiji sada nalazi.

Cilj ovog potpoglavlja disertacije će stoga biti dvostruk: (1) analitika muzičko-teorijske, izrazito stručno-praktično shvaćene, ’konzervatorijumske’ prošlosti koja je u procesu transformacije i (2) dijagnoza procesa postajanja ’univerzitetske’ naučno postavljene muzičke teorije, procesa koji je, kako to trenutno izgleda, okrenut ka budućnosti muzičke teorije u Srbiji. U osnovi, u pitanju su analitika i dijagnoza repozicioniranja muzičke teorije u umetničko-naučno-pedagoškim konstelacijama u kojima se ova disciplina kao studijsko polje nalazila i sa kojima se kao stručno-praktična i/ili naučna oblast identifikovala i još uvek se identifikuje. Realizaciji opisanog zadatka pristupiću proučavanjem tri grupe pitanja saglasnih teorijskim problemima koje Fuko smatra konstitutivnim za analizu diskurzivnog znanja,<sup>175</sup> ali na način koji je prilagođen predmetu istraživanja. Transformaciju kroz koju muzička teorija u Srbiji prolazi u poslednjih oko deset godina – drugim rečima konstituisanje muzičke teorije na temelju promena u znanju *o* muzičkoj teoriji i znanju *u* njoj – istražiću u dva koraka.<sup>176</sup> Prvo ću razmotriti funkcije iskazivosti u polju znanja na koje je muzička teorija pretendovala: načine na koje pisana reč u muzičkoj teoriji reflektovala i istovremeno proizvodila njen stručno-praktični i/ili naučni profil. Potom ću razmotriti kanale rasprostiranja muzičko-teorijskog znanja i ukazati na vezu između akademskog institucionalnog pozicioniranja i uobličenja muzičke teorije, s jedne, i stručno-praktičnog i/ili naučnog profila ove discipline, s druge strane. Pitanje prenosa muzičko-teorijskog znanja na ’druge’ domene razmotriću u poslednja dva segmenta ovog poglavlja disertacije, kada ću pažnju usmeriti na diskurse o muzičkoj analizi i diskurse muzičke analize u muzikologiji i muzičkoj teoriji. Tako ću navedene grupe problema propustiti kroz ’rešetku’ Fukoovih analitičkih metoda u smislu koji sam objasnila u prvom poglavlju disertacije, ali na način kojim ću dosledno izbegavati

---

<sup>175</sup> Videti str. 40–41 rada.

<sup>176</sup> Napomena koju sam iskazala i ranije u disertaciji u vezi sa formulisanjem analitičke metodologije i polja znanja na koje se ta metodologija odnosi važi i ovde: dve izdvojene ravni su međusobno zavisne i njihovo razdvajanje imaće isključivo operativni značaj. Mera u kojoj će se u izlaganju one prožimati jeste, zapravo, mera nemogućnosti da se o svakoj od njih pojedinačno govori nezavisno od korelacije u kojoj egzistiraju.

dogmatsku posvećenost unapred konstruisanim metodologijama sve vreme ih – kako je to, uostalom, činio i Fuko – modelujući prema specifičnostima tla koje analiziram.<sup>177</sup>

### *Polje iskaza muzičke teorije*<sup>178</sup>

Muzička teorija u Srbiji ima tradiciju koja je, barem u neformalnom smislu, duga barem onoliko koliko traje i profesionalizacija muzičkog života u Srbiji: takozvane teorijske osnove muzičke umetnosti (ili ono što se naziva bazičnom muzičkom teorijom) predstavljaju neophodan segment muzičkog obrazovanja svih koji se na stvaralački, izvođački ili naučni način bave muzikom. Uprkos svojoj sveprisutnosti u polju muzike, muzička teorija je na jednoj ravni tog polja upadljivo odsutna: kao disciplina ona dosada nije bila predmet nijednog sistemskog istraživanja. Ta činjenica sama po sebi govori nešto o ovoj disciplini: stiče se utisak da je među onima koji su predavali i predaju muzičku teoriju, pisali i pišu o i u njoj, vladao (i vlada) visok stepen sigurnosti u epistemološki status ovog polja, kao i visok stepen saglasnosti u vezi sa tim šta se moglo i šta se može misliti o i u muzičkoj teoriji. Okolnost da se tek u novije vreme javlja potreba da se ta sigurnost stavi pod kritičku lupu (cf.: Sabo, 2008; Sabo, 2012; Božanić, 2014) govori u prilog rađanju jednog novog epistemološkog lika muzičke teorije u Srbiji.

U tom procesu dolazi do promena pre svega na četvrtoj ravni iskazne analize koju je Fuko naznačio kako u svom istraživačkom radu, tako i u metodološkom spisu *Arheologija znanja*: na ravni teorijskih izbora ili strategija u produkciji stručno-praktičnog i/ili naučno profilisanog muzičko-teorijskog diskursa. „Tačke razlamanja” (Фуко, 1998: 71) diskursa koji je u procesu transformacije identifikujem u gotovo isključivo neautorefleksivnom, dominantno neistorijskom (i aistoričnom) i poglavito sistematizujućem pristupu disciplini. Na drugoj strani, „tačke razlamanja” diskursa koji je u procesu postajanja (osvajanja prostora koji je dominantno stručno-praktično zasnovana muzička teorija ostavila) nalazim u

---

<sup>177</sup> Nastavak teksta u ovom potpoglavlju donekle je zasnovan na mojim prethodnim radovima: „The Dispositives of Music Theory in Serbia: an Outline” koji sam izložila na Devetom Godišnjem skupu Katedre za muzičku teoriju *Muzička teorija i analiza* održanom u Beogradu od 13. do 15. maja 2011. godine i „Razvoj srpske muzičke teorije u drugoj polovini 20. veka u svetlu paralelnih tendencija u američkom i zapadnoevropskom kontekstu: statusno-institucionalni okviri i ključna programska usmerenja” koji sam prezentovala na Desetom Godišnjem skupu Katedre za muzičku teoriju održanom u Beogradu 12. maja 2012. godine, kao i na dvema studijama: „The Identities of Music Theory in Serbia: Two 'Historical Accords' on Its Disciplinary Autonomy (1958–1973 and 2009–)” (Ilić, 2012) i „*Thinking Differently*: Remarks on Music Analysis as a Discursive Practice” (Ilić, 2014).

<sup>178</sup> Saglasno epistemološkoj platformi disertacije, ni u ovom segmentu rada istorija muzičke teorije u Srbiji – kao istorija događaja i uticaja u ovom polju – neće biti razmatrana. U fokusu je odgovor na pitanje na koji način je iskazno polje muzičke teorije reflektovalo i konstituisalo dominantno stručno-praktični i/ili naučni institucionalni profil ove discipline.

autorefleksivnom, istorijski (i istorično) i problemski profilisanom karakteru muzičko-teorijskog rada. U pitanju su, zapravo, strategije *situiranja* (cf.: Haraway, 1988) specifično teorijskog znanja *o* i *u* muzičkoj teoriji u procesu njene transformacije u naznačenom pravcu. Tačke od kojih se otiskuje muzička teorija u procesu postajanja u Srbiji sagledaću posredstvom tri para razlika koje proističu iz prethodno utvrđenih „tačaka razlamanja” njenih diskursa: neautorefleksivno-autorefleksivno, neistorijsko-istorijsko i sistematizujuće/problemsko.<sup>179</sup> Konstituisanje ovih parova razlika se može pratiti još od kraja 1960-ih godina, ali tek u poslednjih desetak godina dolazi do njihove korelacije sa prostorom koji im je ’spoljašnji’ (vidljivi plan), što će biti obrađeno u narednom odeljku disertacije.

Tri para razlika razmotriću na ravni pisane reči u muzičkoj teoriji, prvenstveno putem analize publikacija koje pretenduju na izvestan stepen obuhvatnosti: udžbenika, skripti i ’čisto teorijskih’ studija.<sup>180</sup> Analizu ću poglavito vezati za takozvane klasične muzičko-teorijske discipline (harmoniju, kontrapunkt i muzičke oblike) zato što je na njima utemeljena muzičko-teorijska misao u Srbiji.<sup>181</sup> Takođe ću, putem uvida u ono što se prema nastavnim programima u Srbiji podučavalo i podučava kao muzička teorija, ukazati na vezu između pomenute ravni i izlaznih ’iskaznih proizvoda’ učenja muzičke teorije (diplomskih i

---

<sup>179</sup> Budući da ove tačke donekle uslovljavaju jedna drugu, u izlaganju koje sledi neće uvek biti moguće međusobno ih oštro razdvojiti. Pri tom, prva dva para razlika shvatam kao međusobno isključujuće. U okviru trećeg para nisu u pitanju međusobno nesvodive razlike: muzičko teorijski diskurs može biti istovremeno i problemski postavljen i obuhvatiti sistematizaciju.

<sup>180</sup> Između udžbeničkih i ’čisto teorijskih’ publikacija ne uspostavljam ni hijerarhijsku ni vrednosnu relaciju: i jedne i druge pretpostavljaju teorijski rad. Ovde ih razlikujem po tome da li su bile zamišljene tako da u celosti ili jednim svojim delom odgovore na nastavne programe pojedinih predmeta ili su više bile usmerene ka formulaciji i razradi određenog teorijskog sistema. Tu razliku su pravili i oni koji su takve publikacije pisali. Tako, na primer, u predgovoru za studiju *Muzička forma ili smisao u muzici* Berislava Popovića (1998) Vlastimir Peričić navodi da ona „ne predstavlja standardni, deskriptivni udžbenik za ovaj predmet, već nadgradnju osnovnog kursa” (Peričić, 1998: 7). Dejan Despić svoje radove iz oblasti muzičke teorije klasifikuje u dve grupe. Knjige *Teorija tonaliteta* (1971), *Opažanje tonaliteta* (1981) i *Kontrast tonaliteta* (1989) on smatra naučnim publikacijama, dok sve druge označava kao udžbenike (<http://www.dejandespic.com/napisi.html>; pristupljeno 15. 2. 2016). Primeri iz istorije muzičke teorije pokazuju da su teorijski sistemi mogli postati deo nastavnih sadržaja iz oblasti muzičke teorije, kako sam u drugom poglavlju rada istakla (videti napomenu br. 77). To se dogodilo i u Srbiji sa teorijom tonaliteta Dejana Despića i do izvesnog stepena teorijom muzičke forme Berislava Popovića. Sigurno je da u radu nastavnika muzičko-teorijskih predmeta na Fakultetu muzičke umetnosti ima još takvih primera, ali ovde sam navela one čiji je teorijski rad materijalizovan u publikacijama koje – u stepenu u kom je to uopšte moguće – gravitiraju ka određenom stepenu obuhvatnosti.

<sup>181</sup> Horska literatura i Analiza stilova su imali unekoliko drugačiju poziciju. Naime, predmet Horska literatura se tek uz izmene koje su pratile njegova dva preimenovanja (Vokalna literatura /1992/ i Analiza vokalne muzike /2009/) transformisao iz predmeta preglednog istorijskog karaktera u problemski jasno definisanu nastavnu oblast. Analiza stilova sve do 2009. godine nije bila u grupi teorijskih predmeta iz kojih se moglo diplomirati, te je prostor za analizu ove oblasti samim tim sužen. Melodija i ritam kao predmeti muzičko-teorijskog istraživanja u Srbiji su izuzetno retko bili predmet istraživačkog pogleda (cf.: Despić, 1977; Radenković, b.g.). Orkestracija je oduvek bila kompozitorska disciplina.

magistarskih radova)<sup>182</sup> i time osvetliti funkciju koju je pisana reč u muzičkoj teoriji imala u obrazovnom procesu.<sup>183</sup>

Kao dominantno stručno-praktično shvaćena disciplina, muzička teorija ima svoj iskazni korelat u publikacijama primarno udžbeničkog karaktera.<sup>184</sup> Činjenica da je u periodu zasnivanja visokog obrazovanja iz oblasti muzike u Srbiji u muzičkoj teoriji preovladavala udžbenička literatura posve je razumljiva: osnivanje Muzičke akademije je bilo samo prvi (formalni) korak ka obezbeđivanju uslova za sticanje visokog muzičkog obrazovanja. Obezbeđivanje stručne literature, koja u tom trenutku praktično nije ni postojala, bilo je mnogo složeniji i duži proces, o čemu slikovito govori činjenica da za pojedine predmete i dalje ne postoje udžbenici koji bi barem u većem delu 'pokrili' nastavno gradivo. Pisanje udžbenika je, stoga, uistinu bilo logičan prioritet u odnosu na formulisanje teorijskih sistema.

Napisi koji su bili bliži polju 'čiste' teorije bili su vezani za druge iskazne forme. Njihovo najzastupljenije mesto bili su habilitacioni radovi, što nedvosmisleno govori o 'spoljašnjim' podsticajima 'unutrašnjem' razvoju muzičke teorije.<sup>185</sup> Nažalost, ogromna većina ovih radova nije publikovana niti je sačuvana na samom Fakultetu muzičke umetnosti, i stoga nije dostupna široj javnosti.<sup>186</sup> Međutim, realno je pretpostaviti da su teorijski pristupi koji su u njima bili zastupljeni, u situacijama kada su se barem u širem smislu odnosili na gradivo muzičko-teorijskih predmeta i/ili kada potom ulazili u sastav većih teorijskih radova, pronalazili svoje individualne puteve ulaska u nastavni proces. Neki od takvih radova bili su: *Tipovi oblika kod savremene muzike* Berislava Popovića (1967), *Analitička studija muzičkog jezika Josipa Slavenskog* Mirjane Živković (1976), *Priroda i usmerenje folklornih impulsa u novijoj srpskoj a capella horskoj muzici* Miloja Nikolića (1987) ili *Formalne i tetrahordalno-*

---

<sup>182</sup> Na Fakultetu muzičke umetnosti odbranjena je samo jedna disertacija iz oblasti muzičke teorije. To je rad *Diskretne tonske relacije determinisane fenomenom čujnosti u okviru petodimenzionalnog kontinuuma* Mihajla Đorđevića rađen pod mentorstvom Petra Pravice (profesora Elektrotehničkog fakulteta u Beogradu), Miodraga Simonovića (profesora Medicinskog fakulteta u Beogradu) i Dejana Despića, odbranjen 14. juna 1995. godine. U ovom trenutku u proceduri sticanja uslova za odbranu je disertacija Srđana Teparića pod naslovom *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini dvadesetog veka (1917–1945)* rađena pod mentorstvom vanrednog profesora dr Ane Stefanović.

<sup>183</sup> O načinima prenošenja znanja u polju muzičke teorije biće više reči u narednom segmentu.

<sup>184</sup> To ne znači da udžbenička literatura po definiciji isključuje autorefleksiju, problemski postavku i istorijsko mišljenje, već 'samo' znači da su u Srbiji udžbenici iz oblasti koje čine okosnicu muzičke teorije uglavnom bili koncipirani na opisani način.

<sup>185</sup> Videti objašnjenje u napomeni br. 171.

<sup>186</sup> Publikovanje habilitacionih radova Vlastimira Peričića (*Razvoj tonalnog sistema /1968/*), Vladimira Tošića (*Redukcionistički principi konstitucije muzičkog dela /1986/*), Tatjane Ristić (*Прологомена теорију музичке синтаксе /* Београд: Завод за уџбенике, 2009/) predstavlja izuzetak. Bilo je i primera u kojima je postojeća teorijska studija priznata kao habilitacioni rad (Milan Mihajlović /1980/: „Skrjabinov modus”, *Zvuk*, br. 2, 30–49).

*lestvične karakteristike stihire „Gospodi vozvah” u svih osam glasova Mokranjčevog „Osmoglasnika” Svetislava Božića (1988).*

U ređim prilikama problemski profilisana teorijska literatura je bila proizvod manje ili više kontinuiranog teorijskog rada nevezanog za habilitacioni zahtev.<sup>187</sup> Manja zastupljenost takve literature posledica je nekoliko faktora. Tri elementa na koja je 1971. godine ukazao Vladan Radovanović osvetljavaju jednu perspektivu na tu okolnost. Najopštijim razlogom on je smatrao to što je teorijska formalizacija aktuelne muzičke prakse unekoliko bila luksuz i za samog kompozitora koga je, kako sam prethodno istakla, smatrao najpozvanijim da se bavi teorijom (cf.: Radovanović, 1971: 148). Mislio je da je teorijska svest važan, ali ne i neophodan, „preduslov delanja kritičke svesti” u kompozicionom procesu, jer u trenutku u kojem kompozitor shvati način organizovanja zvuka koji usvaja, rezultat teorijskog promišljanja njemu tada više nije potreban. Tako je teorija za njega predstavljala svojevrsni naknadni višak kompozicionog procesa, višak koji je za čin slušanja potom postajao apsolutno nepotreban: „[š]iroj javnosti teorijski rezultati su još manje potrebni. Posrednoj diskurzivnosti teorije muzike slušalac pretpostavlja intuitivnu neposrednost muzike” (Radovanović, 1971: 148).<sup>188</sup> Drugi razlog nepostojanja teorijskih studija Radovanović je video u međusobnoj povezanosti teorijskog mišljenja i kompoziciono-tehničke zrelosti. Njegova ocena da kompozitori u Srbiji ’jedva hvataju dah’ sustižući nivo svetskog muzičkog jezika bila je primerena u trenutku u kom je iskazana. Nedvosmisleni stvaralački prodori koje su kompozitori u Srbiji načinili u sedmoj deceniji 20. veka uistinu svedoče o tome. Međutim, a možda upravo zato, među tim kompozitorima bio je i Berislav Popović, koji se u tom periodu posvetio distinktivno teorijskom radu, o čemu će kasnije biti više reči. Treći razlog Radovanović vidi u obrazovanju kompozitora i sposobnostima muzikologa. Njegov stav da „teorijski izraziti problem zahteva širu kulturu nego što je naš [srpski] kompozitor u proseku poseduje”, te da bi muzikolog „to uspešnije obavio”, ali da on „retko uočava pravi problem”, iako previše uopšten i stoga podložan kritici, ukazuje kako na problematiku ’iskaznih’ kompetencija u muzičkoj teoriji i prava na nju, tako i na ’vidljive’ hijatuse disciplinarnih identifikacija ove discipline. Četiri su koraka koja opcrtavaju tu problematiku:

---

<sup>187</sup> Teorijski rad nastavnika na Katedri za teorijske predmete nije uvek bio nastavljan posle habilitiranja.

<sup>188</sup> Radovanović ovde govori o teorijskim sistemima poniklim u kompozitorskim ’radionicama’ (poput Šenbergovog /Arnold Schönberg/, Hindemitovog, Mesijanovog /Olivier Messiaen/), što jeste bila jedna od trajektorija razvoja muzičke teorije u 20. veku.



1) Kao „sistem saznanja o principima muzike koji se mogu izraziti u kontinuumu istovremenosti-naknadnosti, ponavljanja-neponavljanja i monohromije-polihromije zvuka” (Radovanović, 1971: 147) muzička teorija ulazi u sastav nauke o muzici.

2) Budući da je teorijska svest integralni deo stvaralačkog procesa, muzička teorija je u potpunosti kompozitorski domen.

3) Za teorijsko prepoznavanje pravog problema neophodna je stvaralačka (umetnička) kritička svest, tj. kompozitorsko obrazovanje.

4) Ipak, za teorijsku razradu problema stvaralačko (umetničko) kompozitorsko obrazovanje nije dovoljno: metode i alatke za taj posao leže u kompetencijama nauke.

Manjak problemski koncipiranih teorijskih publikacija u Srbiji može se razumeti i na drugačiji način, s obzirom na kompetencije koje je obrazovanje u polju muzičke teorije trebalo da pruži. Naime, ako je „vidljivi” cilj izučavanja muzičke teorije bio da produkuje nastavnike za bazične muzičko-teorijske predmete (harmonija, kontrapunkt i muzički oblici) bilo na akademskom bilo na srednjoškolskom nivou, onda je „iskazivi” način da se to postigne bio da se obezbedi materijal saobrazan toj svrsi nastavnog procesa.<sup>189</sup> Uzročno-posledični odnosi su se ispoljavali i u suprotnom smeru: budući da same publikacije uglavnom nisu bile naglašeno ili ’čisto teorijskog’ karaktera, ni nastavni proces nije uključivao takve sadržaje, o čemu će još biti reči.

Dominantno neautorefleksivni pristup muzičkoj teoriji i njenim konstitutivnim konceptima najprominentnija je odlika stručno-praktične muzičke teorije u Srbiji. Ona po pravilu nije obuhvatala sopstvenu teoriju i istoriju te ni njeni temeljni koncepti, sledstveno tome, nisu bili tretirani na teorijski, istorijski i istoričan način.<sup>190</sup> Predmet muzičke teorije je veoma retko bila i sama muzička teorija. Stanovište Vladana Radovanovića da je za muzičku teoriju, premda je ona „i sama istorična, [...] relevantan samo istorizam kompoziciono-tehničkih činjenica” (Radovanović, 1971: 147) na najkraći način sumira ovu problematiku.

Načini na koje je u različitim trenucima razvoja pojedinačnih poddisciplina muzičke teorije općrtavano polje znanja na koje one pretenduju svedoče tome da muzička teorija nije

---

<sup>189</sup> Stoga je neobičan podatak da je prva metodika nastave teorijskih predmeta objavljena tek 1979. godine (cf.: Živković, 1979). Statut iz 1958. godine otkriva da je metodika nastave teorijskih predmeta pod imenom Metodika muzičke teorijske nastave postojala u nastavnim planovima Odseka za istoriju muzike i folklor, dok je na Odseku za muzičku teoriju bila udružena sa metodikom školskog pevanja. Statuti iz 1963. i 1966. godine ukazuju na to da se u tom periodu na svim mešovitim odsecima i na teorijskom izučavao predmet Metodika muzičke nastave. Predmet današnjeg imena, Metodika teorijske nastave, pojavljuje se na mešovitim odsecima u planovima iz 1984. godine, a tada se na Odseku za opštu muzičku pedagogiju izučava metodika muzičke nastave i metodika solfeđa.

<sup>190</sup> Svaka od tih publikacija pretpostavlja teorijski rad, ali to ne znači automatski da je teoretična i prema samoj sebi kao teoriji, tj. da svoju teoriju situira u odnosu na relevantne teorijske kontekste.

pretendovala na znanje o sopstvenoj teoriji i istoriji premda je te teorije i istorije bila svesna. Predmet izučavanja nauke o harmoniji, onako kako je opisivan u udžbenicim, tako, tokom vremena se širio, ali nije obuhvatio same harmonske teorije i njihovu istoriju. U prvom posleratnom udžbeniku iz harmonije na srpskom jeziku (*Наука о хармонију* Milenka Živkovića /1947/) harmonija je shvaćena pre svega kao nauka o akordima (cf.: Живковић, 1947: III).<sup>191</sup> Živković u predmet nauke o harmoniji ubraja obrazovanje akorada, njihov međusobni odnos i način njihovog povezivanja (cf.: Живковић, 1947: 3).<sup>192</sup> Nadgradnja i dopuna ovakvog shvatanja harmonije odnosila se na uvođenje harmonske analize u opseg ove discipline (cf.: Despić, 1970; Тајчевић, 1971: 7). U integrisanom teorijskom, stilsko-istorijskom i praktičnom poimanju harmonije u delatnosti Dejana Despića, načelno-teorijski smer bavljenja harmonijom podrazumevao je dobro razumevanje određene harmonske pojave i načina njenog ispoljavanja, ali ne razumevanje teorijskih koncepata putem kojih su one u različitim trenucima svog ispoljavanja objašnjavane (cf.: Despić, 2007: 5).

Polje znanja na koja je pretendovala nauka o kontrapunktu omeđeno je na posredan način. Naime, u dva univerzitetska udžbenika iz kontrapunkta (*Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* Vlastimira Peričića /1987/ i *Vokalni kontrapunkt renesanse* Vladimira Tošića /2014/) se ni na jednom mestu ne govori eksplicitno o tome šta sve obuhvata nauka o kontrapunktu.<sup>193</sup> Međutim, na osnovu ovih publikacija može se zaključiti da izučavanje kontrapunkta kao stručno-praktične discipline obuhvata: praktičnu izradu polifonog stava, sistematizaciju kontrapunktskih tehnika i postupaka, analizu i istoriju kontrapunktskih formi, pri čemu je praktičan rad imao dominantno mesto.<sup>194</sup> Činjenica da ova

---

<sup>191</sup> Živković se u ovom određenju poziva na Hermana Grabnera koji nauku o harmoniji naziva „akordskom naukom”. Ova referenca dobija svoje značenje tek u kontekstu okolnosti da je Grabnerov teorijski rad predstavljao deo procesa svođenja složenog polja koji je nemačka muzička teorija obuhvatala u 19. veku na radikalno aistorijsku koncepciju tonskog sloga (cf.: Holtmeier, 2004).

<sup>192</sup> Ovakvo određenje ciljeva izučavanja harmonije uže je od onoga koje je postavio Miloje Milojević u svojoj *Науци о хармонију* (1934). On je za ciljeve izučavanja harmonije smatrao osposobljavanje za harmonsko mišljenje i praktičan rad, kao i nadgradnju u pravcu ’estetičkog rasuđivanja o muzičkoj harmonici’ (cf.: Милојевић, 1934: III). Činjenica da je Milojević napisao pomenutu knjigu po uzoru na teorijski široko razrađen udžbenik Rudolfa Luja (Rudolf Louis) i Ludviga Tuilea (Ludwig Thuille) iz 1907. godine objašnjava poreklo ovakvih ciljeva. Upravo su Grabnerova gledišta, na koja se poziva Milenko Živković, predstavljala suženje u odnosu na Lujevu i Tuileovu postavku harmonije (cf.: Holtmeier, 2004).

<sup>193</sup> Knjiga *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* je, po autorovim rečima, „koncipirana više kao iscrpni sistematski priručnik, a manje kao udžbenik u najužem smislu reči koji bi vodio studenta od jednog do drugog tehničkog problema oprezno doziranom progresijom” (Peričić, 1987: 3). Njena namena je bila da, uz planirani prvi deo koji je trebalo da obradi oblast vokalnog kontrapunkta, obuhvati „celokupno gradivo kontrapunkta” (Peričić, 1987: 3). Prvi univerzitetski udžbenik iz vokalnog kontrapunkta napisan na srpskom jeziku (*Vokalni kontrapunkt renesanse* Vladimira Tošića) objavljen tek 2014. godine.

<sup>194</sup> Tako je oblast nauke o kontrapunktu bila određena šire nego što je to učinjeno u knjizi *Nauka o kontrapunktu* Otakara Šina (1949) koju je za potrebe nastave na srpski jezik preveo Jovan Bandur. U Šinovom udžbeniku

dva udžbenika razdvaja period od gotovo tri decenije, a da su po načinu na koji pristupaju oblasti koju tretiraju praktično istovetne, znak je kontinuiteta koji među njima postoji u pogledu polja znanja na koje polažu pravo.<sup>195</sup>

U prvom univerzitetskom udžbeniku iz muzičkih oblika na srpskom jeziku (*Nauka o muzičkim oblicima* Vlastimira Peričića i Dušana Skovrana /1961/) u zadatke ove oblasti uvršteni su: analiza, sistematsko klasifikovanje muzičkih dela prema tipovima oblika, proučavanje estetskih zakonitosti u konstrukciji oblika, proučavanje istorijskog razvitka oblika, upoznavanje muzičara-stvaraoca sa tradicionalnim oblicima muzičkog izraza i upućivanje muzičara-izvođača u sklop dela (cf.: Peričić i Skovran, 1961: 10–11).<sup>196</sup> Dvadeset pet godina kasnije, u pretposlednjem (šestom) izdanju Skovranovog i Peričićevog udžbenika, kompetencije nauke o muzičkim oblicima definisane su na isti način, što svedoči o kontinuitetu u polju znanja na koje je ona pretendovala (cf.: Skovran i Peričić, 1991: 11).<sup>197</sup>

Termini putem kojih autori pomenutih udžbenika obrazlažu predmet kojim se bave po pravilu nisu razmatrani u sopstvenoj istoriji, niti su podvrgnuti teorijskoj problematizaciji, što se direktno dovodi u vezu sa funkcijom koju su imali u polju nediskurzivnih praksi: imali su svoje mesto u jasno određenim ciljevima podučavanja muzičke teorije. Premda u izvesnoj meri ove publikacije uistinu operišu „bazičnim tehničkim terminima”, kako je primećeno u vezi sa pojmovnim aparatom knjige *Nauka o muzičkim oblicima* (Стојановић-Новичић, 2008: 175), koncepti koje njihovi autori koriste su u određenim trenucima i iz određenih razloga postali koncepti muzičke teorije, a njihovo značenje i razumevanje se tokom istorije i samo transformisalo. Drugim rečima, oni imaju sopstvenu istoriju u kojoj muzička teorija može pronaći vlastiti teorijski interes, ukoliko taj interes prepoznaje i definiše na takav način i ukoliko smatra da je to nešto što se u podučavanju muzičke teorije može problematizovati.

---

nauka o kontrapunktu je eksplicitno određena kao „zbir pravila prema kojima će učenik sistematski raditi da bi postigao veštinu spajanja glasova u samostalnom komponovanju” (Šin, 1949: 5).

<sup>195</sup> Čini se da se nigde kao u nauci o kontrapunktu nije tako snažno, nedvosmisleno i dalekosežno manifestovao praktični karakter muzičke teorije. Tome u prilog govori činjenica da čak i danas u nastavi kontrapunkta na osnovnim studijama pisanje zadataka ima apsolutni primat nad pisanjem seminarskog rada o određenom kontrapunktskom problemu.

<sup>196</sup> Izuzev funkcije koju nauka o muzičkim oblicima ima za izvođača, taj skup zadataka je zastupljen i u knjizi Karela Bohuslava Jiraka *Nauka o hudebních formáh* (cf.: Jirak, 1948: 3–6. i 9–12) putem koje je nauka o muzičkim oblicima zapravo uvedena u muzičku teoriju u Srbiji. Stručnoj javnosti u Srbiji bilo je dostupno peto – temeljno revidirano, delimično prerađeno i dopunjeno – izdanje Jirakove knjige iz 1946. godine, koje su preveli Mihailo Vukdragović i Predrag Milošević, Jirakovi studenti na Praškom konzervatorijumu. U peto izdanje udžbenika Jirak je uvrstio i poglavlje o muzičkim stilovima, što je materija koja je u muzičkoj teoriji u Srbiji kasnije institucionalizovana kao zasebna oblast.

<sup>197</sup> U sedmom izdanju udžbenika *Nauka o muzičkim oblicima* (1991), koje sam koristila u ovoj disertaciji, nije bilo promena.

Premda teorija i istorija muzičke teorije nisu figurirale u programima njenih pojedinačnih poddisciplina, one nisu bile u potpunosti odsutne iz muzičko-teorijskog diskursa. Tome u prilog najpre govori činjenica da su u spiskovima literature – tamo gde su oni postojali – kako u udžbeničkim, tako i u 'čisto teorijskim' publikacijama bili zastupljeni i poneki primarni teorijski izvori. Zanimljivo je – pa i unekoliko iznenađujuće – da se pregled teorije i istorije jedne discipline baziran na takvim izvorima prvi put pojavio u srednjoškolskom džbeniku iz kontrapunkta Marka Tajčevića (Tajčević, 1958). U nevelikom, ali ipak značajnom uvodnom poglavlju „Kratki pregled razvoja kontrapunkta” (Tajčević, 1958: 5–7) autor na dve problemske ravni razmatra ono što opisuje kao nauku o kontrapunktu. Tajčević pruža kritički pregled razvoja kontrapunktskih teorija i temeljnih pojmova koji su u njima razmatrani, kao i tumačenje metodoloških postupaka u učenju kontrapunkta i razloge njihovog utemeljenja. Iako u odnosu na prikazanu teoriju i istoriju ove oblasti Tajčević ne određuje eksplicitno ni sopstvena shvatanja ni metod kojim pristupa materiji, koncepcija njegovog udžbenika nedvosmisleno govori barem o jednom segmentu druge ravni: Fuksova (Johann Joseph Fux) zamisao kontrapunktskih vrsta poslužila je kao osnova za prezentovanje onog dela materije vokalnog kontrapunkta koja se odnosi na praktičnu izradu zadataka. Kratki istorijski pregledi teorije harmonije i teorije kontrapunkta bili su zastupljeni u publikaciji koja se bavila metodskim pitanjima nastave teorijskih predmeta (cf.: Živković, 1979: 26–32. i 79–86), ali ne i istorijski pregledi razvoja drugih oblasti (muzičkih oblika, istorije muzike, muzičkog folklor).

Izuzev navedenog, teorijski i istorijski okvir samog muzičko-teorijskog rada konkretizovan je uglavnom uz pomoć kratkih (ponekad i sasvim usputnih) referenci kojima su autori naznačavali da široko polje promišljanja o teoriji i istoriji discipline postoji, ali su ga ostavljali izvan domena tadašnjih interesa same discipline. Tako već Milenko Živković za centralno pitanje nauke o harmoniji postavlja pojam konsonance i disonance i ističe da ono „zanimava ovu granu muzičke teorije još od vremena njenog osnivača Đozefa Carlina” (Живковић, 1947: III), u skripti o istorijsko-stilskoj promenljivosti harmonskog jezika zastupljene su reference na istoričnost teorijskih koncepata poput trozvuka (Peričić, 1972b: 5), u nauci o kontrapunktu se može naići na srodne postupke u diskusiji vezanoj za razvoj modalnog sistema (cf.: Peričić, 1972a: 6; Tošić, 2014: 31) ili za methodske postupke izučavanja kontrapunkta (cf.: Peričić, 1972a: 11; Tošić, 2014: 77), a u nauci o muzičkim

oblicima se određenje motiva, na primer, bazira na nekim aspektima Rimanove teorije (Peričić, 1991: 16).<sup>198</sup>

Korak od kratkog istorijskog pregleda harmonskih teorija i teorija renesansnog kontrapunkta ili naznaka da jedna takva istorija i teorija postoji, s jedne, do razrađene rasprave, teoretizacije i nadgradnje muzičko-teorijskih koncepata, s druge strane, bio je veliki. Najpre je ostvaren u oblasti harmonije, u studiji *Razvoj tonalnog sistema* Vlastimira Peričića (1968). Ova knjiga, inače nastala kao Peričićev habilitacioni rad, ima značaj prvog originalnog, u potpunosti naučno dokumentovanog rada iz oblasti harmonije u srpskoj teorijskoj literaturi u muzici (cf.: Стојановић-Новичић, 2008: 174), a može se dodati i iz oblasti muzičke teorije uopšte. Njen uticaj kako na ostale Peričićeve radove, tako i na napise drugih autora smatra se „evidentnim i esencijalnim” i tumači se kao „svojevrsno teorijsko središte celokupnog [...] Peričićevog muzikološkog opusa” do tog trenutka (cf.: Масникоса, 1997: 44). U studiji je istorijskom i teorijskom razmatranju podvrgnuta kako sama muzička praksa tako i teorije tonalnog sistema. Paralelno sa tom centralnom niti autor teoretizuje i istorizuje nekoliko sa njom blisko povezanih problema, među kojima je promenljivost tretmana i shvatanje disonance i odnos dura i mola.<sup>199</sup>

Srodna vrsta odnosa prema teoriji i istoriji nauke o muzičkim oblicima zastupljena je u knjizi *Muzička forma ili smisao u muzici* Berislava Popovića (1998). Naznakom da će pokušati da pruži „specifično viđenje nešto izmenjene i dopunjene teorijske interpretacije o problematici tipova forme, kao sopstveni skromni doprinos širim početnim istraživanjima”, te da se sa okretanjem stranica istorije muzike unatrag paralelno kreću i „tumačenja tipova forme” (cf.: Popović, 1998: 366), autor zapravo kazuje da deluje u gusto naseljenom muzičko-teorijskom prostoru koji je takođe predmet izučavanja muzičke forme. Ta činjenica upućuje na to da je i „razumevanje” forme (Popović, 1998: 19), o kome Popović često govori na stranicama svoje knjige, tesno povezano sa razumevanjem samih koncepata putem kojih je forma objašnjavana i tumačena u različitim periodima svoje istorije.<sup>200</sup>

Koraci u situiranju sopstvenog rada u disciplini u kojoj se deluje beleže se i u novije vreme, kada je teorija forme u Srbiji stavljena u kontekst savremenog čitanja izvornih

---

<sup>198</sup> Ovakvih primera ima još mnogo, ali u radu ih neću sve pojedinačno navoditi jer oni ne utiču na opšti karakter razmatranih publikacija

<sup>199</sup> Knjiga *Razvoj teorija harmonskog mišljenja: od modalnog višeglasja do proširenog dursko-molskog tonaliteta* Dragutina Čolića (1976) predstavlja još jedan napis sličnog tipa.

<sup>200</sup> Popovićeva uvodna diskusija o muzičkoj rečenici/frazi i njenom sastavu na izuzetan način demonstrira ovu tvrdnju (cf.: Popović, 1998: 235–243).

principa' ove discipline (cf.: Sabo, 2008; Sabo, 2012), a tehnika i teorija pokretnog kontrapunkta sagledane u odnosu na sopstvenu istoriju (cf.: Božanić, 2014).

Uprkos tome što je istorijska perspektiva na disciplinu bila retka, ona je u pristupu muzičkoj materiji bila mnogo brže osvojena. Najbliža je bila nauci o muzičkim oblicima. U okviru dve grupe formalnih problema postavljenih u Skovranovom i Peričićevom udžbeniku ona je realizovana prema dva različita kriterijuma, koja su 'osveščena' u šestom izdanju ove knjige. Naime, predstavljanje elemenata oblika (motiv, figura, pasaž, rad s motivom, rečenica, period, nepravilnosti u građi rečenice i perioda, tipovi izlaganja i uloga pojedinih komponenata muzike u obliku) bazirano je na kanonskom repertoaru evropske homofone instrumentalne muzike od sredine 18. do kraja 19. veka, uz napomenu da primenjeni vremenski okvir ne znači da se ti elementi ne mogu sresti i ranije ili kasnije (cf.: Skovran i Peričić, 1991: 13). Izlaganje o tipovima „spoljašnjeg” oblika podeljeno je na instrumentalnu muziku, s jedne, i vokalnu muziku, s druge strane. Formalna tipologija instrumentalne muzike je data u svojevrsnom prožimanju sinhronijske i istorijske perspektive: dominantno sinhronijskoj perspektivi na „pravila” i „izuzetke” u oprimerenju pojedinih formalnih tipova pridodati su pojedinačni istorijski pregledi njihovog razvoja. Vokalna i scenska muzika su, pak, predstavljene iz dominantno istorijske vizure, u rasponu od gregorijanskog korala do muzike 20. veka.<sup>201</sup> Istorijska dimenzija u pristupu muzičkoj formi nije izgubila na značaju ni u trenutku kada je Berislav Popović formulisao teoriju o „konstrukcijskoj univerzalnosti muzičke forme” (Popović, 1998: 367).<sup>202</sup> Popović ukazuje na „izvesnu nemarnost” muzičke teorije prema formalnim tipovima muzike srednjeg veka i renesanse, kao i 20. veka i zalaže se za to da se sa „sistematičnim pretragama i neophodnim klasifikacijama krene što ranije” (Popović, 1998: 367).

Istorijsko-stilističku dimenziju u proučavanju harmonije inicirao je Vlastimir Peričić (cf.: Peričić, 1968. i Peričić, 1972b), a teorijski utemeljio i slojevito razradio Dejan Despić u udžbeniku *Harmonija s harmonskom analizom* (Despić, 2007). Posebno je opsežno realizovana u udžbeniku iz instrumentalnog i vokalno-instrumentalnog kontrapunkta (Peričić, 1987): poglavlja o formiranju baroknog kontrapunktskog stila, o baroknim polifonim oblicima i o polifoniji posle baroka po svojoj kompleksnosti i sintetičnosti predstavljaju takoreći

---

<sup>201</sup> Smatra se da takva koncepcija *Nauke o muzičkim oblicima*, koja je „pored jasnog utemeljenja u muzičkoj teoriji oslonjena i na istorijsko i istorično sagledavanje razvoja muzičkih oblika, svrstava ovu prvenstveno muzičko-teorijsku studiju i u red malobrojnih muzikoloških poduhvata u ovoj oblasti” (Масникова, 1997: 42). Ova ocena svedoči o tome na koji način se u nauci o muzici u Srbiji percipiraju i međusobno diferenciraju domeni muzikologije i muzičke teorije.

<sup>202</sup> O tome će više reći biti u nastavku.

muzikološke istorijske traktate. Udžbenik iz vokalnog kontrapunkta (Tošić, 2014) takođe sadrži istorijski pregled vokalnih kontrapunktskih formi do renesanse.

Poglavito sistematizujući pristup karakterisao je pisanu reč u svim poddisciplinama muzičke teorije i bio je upravljen pre svega ka osposobljavanju studenata praktičan rad: za samostalnu izradu četvoroglasnog homofonog ili za oblikovanje polifonog višeglasnog stava. Taj cilj je istaknut i u samim publikacijama. Tako se napomeni Milenka Živkovića da „ništa nije pogrešnije” u nastavnom procesu od shvatanja harmonije kao teoretskog predmeta u kome „preovladava apstraktan, teoretski način predavanja nad praktičkim” (Живковић, 1947: I) nema šta prigovoriti ako se pod ’apstraktnim teoretskim načinom predavanja’ misli na sadržaje koji se iscrpljuju u učenju suvoparnih pravila za izradu četvoroglasnog homofonog stava. Negovanje i razvijanje umetničkog dara Živković smatra najvažnijim ciljem nastave harmonije (cf.: Живковић, 1947: II): „Praktičan udžbenik će ispuniti svoj cilj ako jasno ukaže i uputi na principe umetničkog stvaranja” (Живковић, 1947: II). Na tom mestu, kako Živković navodi, počinje deoba opšte pedagogije kao uopštenog metodskog postupka od pedagogije umetničkog stvaralaštva koja taj postupak specifikuje do najsitnijih detalja i usredsređuje se na individualne slučajeve (Живковић, 1947: II). U trenutku kada je aistorijska perspektiva nauke o harmoniji zamenjena istorijsko-stilskom, pitanje praktičnog, „stvaralačkog” ovladavanja pojavama i problemima harmonije nije bilo obuhvaćeno samim sadržajem odgovarajućeg udžbenika (cf.: Despić, 2007: 7). Međutim, fina linija između pedagogije muzičke teorije i pedagogije kompozicije u njemu je ipak posebno problematizovana: praktičan rad je, naime, bio predviđen „samo u okvirima tradicionalnih stilova”, jer njegovo vezivanje za harmoniju 20. veka „naravno, predstavlja i podrazumeva već svojevrstne kompozicione zahvate” (cf.: Despić, 2007: 7).

Sistematizujući sloj diskursa u oba udžbenika iz kontrapunkta na srpskom jeziku usmeren je ka dve strane: teorijskom razumevanju kontrapunktskih tehnika i, posebno naglašenom, osposobljavanju studenata za praktičan rad – ’samostalno izrađivanje polifonog stava’ (cf.: Peričić, 1987: 3–5; Tošić, 2014: 5).

Sistematizujući karakter udžbenika iz muzičkih oblika imao je za cilj da postavi smernice analitičkog procesa, budući da je praktična izrada ’tradicionalnih’ formi bila domen nastave stroge kompozicije. Razlika između ’pravilnog’ i ’nepravilnog’, tj. između tipičnih situacija i situacija koje predstavljaju izuzetak ili odstupanje u odnosu na pravilo najistaknutiji je kriterijum klasifikacija datih u Peričićevoj i Skovranovoj knjizi. U njenom prvi izdanju autori su istakli da udžbenik sadrži „pregled svih važnijih tipova muzičkih oblika”, da su pri

tome vodili računa „njihovoj elastičnosti i promenljivosti” te da otuda proističe „znatna pažnja” koja je posvećena „’izuzecima’, koji ustvari čine veliki deo muzičke literature” sa kojom se muzičari svakodnevno susreću (Peričić i Skovran, 1961: 5).<sup>203</sup> U revidiranom izdanju pomenuta dihotomija je ostala podjednako prominentna u postavci muzičke forme, ali su autori pojasnili način na koji ona treba da bude shvaćena. Istakli su da tipovi oblika „predstavljaju – po prirodi stvari – sheme izvedene iz velikog broja postojećih dela uočavanjem izvesnih zajedničkih karakteristika u njihovoj strukturi, ali da to ne znači da će se sve te karakteristike pojaviti u svakom delu odnosne vrste”, da „u živom stvaralaštvu svako delo ima svoju specifičnost” te da ’odstupanja’ ili ’izuzeci’ ne predstavljaju narušavanje ’pravila’ već afirmaciju individualnosti datog dela”, te da govor o „’tipičnim’ i ’izuzetnim’ pojavama [...] treba [...] shvatiti u praktično-metodskom smislu” čija je svrha „lakše orijentisanje u mnoštvu pojedinačnih slučajeva i postavljanje određenih uporišnih tačaka za analizu” (Skovran i Peričić, 1991: 9). Upravo je prvi navedeni cilj nauke o muzičkim oblicima – analiza – dominantna u stručno-praktičnoj koncepciji ove discipline.<sup>204</sup>

Problemski usmerene publikacije su pripadale polju ’čiste teorije’. U knjizi *Teorija tonaliteta* Dejana Despića (1971) prvi put je u muzičkoj teoriji u Srbiji realizovana postavka teorijskog problema i njegova razrada u smislu formulacije i razrade jedne nove teorije. Reč je, stoga, o prvoj publikaciji iz domena ’čiste teorije’ u Srbiji: u njoj je dato originalno i naučno dosledno tumačenje porekla tonalne gravitacije i harmonske funkcionalnosti zasnovano na jednom bazičnom fenomenu: tritonusu kao materijalizaciji dva divergentna kinetička faktora (tonalne stabilnosti i tonalne labilnosti), iz koga je izveden celovit sistem funkcionalnih akorskih odnosa u jedinstvenom, monističkom dursko-molskom sistemu.<sup>205</sup> Naučni karakter ove studije posebno je naglašen u mišljenju stručne komisije koja je preporučila ovo delo za štampanje. U recenziji je navedeno da su teze postavljene u ovoj studiji „razrađene u kompletan sistem, izveden – moglo bi se reći – matematičkom doslednošću iz osnovne postavke” (Peričić i Ozgijan, 1971: 73). Zanimljiva je činjenica da su je recenzenti nazvali „originalnim naučnim radom i značajnim doprinosom našoj [srpskoj] muzikološkoj [kurziv dodala I. I.] literaturi” (Peričić, Ozgijan, 1971: 74). Takva ocena svedoči

---

<sup>203</sup> Jirakova napomena da je naročito vodio računa o „raznim odstupanjima od normalne izgradnje” (Жирак, 1948: 4) svedoči ekvivalenciji dva pristupa.

<sup>204</sup> Jirakov stav da je nauka o muzičkim oblicima „pre svega pomoćno sredstvo za analizu” (Жирак, 1948: 11) na delu je i ovde.

<sup>205</sup> Smata se da je Despić „srpskoj muzičkoj teoriji ostavio postavku tonaliteta i metod harmonske analize koji za ovu sredinu – i sredine susednih zemalja koje koriste Despićeve udžbenike – predstavljaju privilegiju na kojoj bi joj pozavideli vodeći svetski univerziteti na kojima se ove oblasti proučavaju i predaju” (Stefanović, 2012: 4).



o razlici između stručno-praktično orijentisane muzičke teorije i naučno utemeljenog muzikološkog rada.

Druga kapitalna problemski profilisana studija jeste *Muzička forma ili smisao u muzici* Berislava Popovića (1998) u kojoj je postavljena i dosledno dokazana originalna, interdisciplinarno zasnovana, teza o „*konstrukcijskoj univerzalnosti* muzičke forme” (Popović, 1998: 367). Tu tezu treba shvatiti u svetlu odmaka od isključivo sistemskog pristupa muzičkoj teoriji za koji se Popović zalagao još početkom 1980-ih godina. Naime, u napisu „Uloga teoretskog obrazovanja u formiranju interpreta” (1982) Popović je istakao da ’čisto teorijske metode’ u pristupu teorijskim disciplinama koje se primenjuju u podučavanju kompozitora, dirigenta i muzikologa (samostalno harmonsko oblikovanje četvoroglasnog horskog stava, izrada strogog i slobodnog polifonog stava, proučavanje i tipološko razgraničavanje tradicionalnih formalnih obrazaca prateći uglavnom njihov istorijski razvoj) i ’metode analitičkog pristupa’ koje pojedini teoretičari smatraju primerenijim za obrazovanje izvođača i koje su zastupljene u teorijskim radovima i udžbeničkoj literaturi tih savremenih beogradskih teoretičara, dolaze do istih rezultata: „do pedantnog pobrojavanja i opisivanja svih mogućih izdvojenih pojava koje su samim tim naučno izvanredno klasifikovane i obrađene” (Popović, 1982: 32). Stoga se Popović zalaže za reorijentaciju u postavci muzičke teorije: „U najnovije vreme počelo se razmišljati na drugačiji način. Muzički teoretičari se sve manje zanimaju samo spoljašnjim opisom muzičkih komponenata koje čine specifični muzički jezik po prastarim klišeima i opisnom istorijom njegovog razvitka. Oni se počinju okretati više problemima vezanim za pitanje kako muzički jezik funkcioniše u muzičkom delu. Tek ako znamo kako jezik funkcioniše moći ćemo na pravi način da ga istinski opišemo, način često različit od shema i kategorija tradicionalista koje još i danas žive u našoj udžbeničkoj literaturi” (Popović, 1982: 32).

Teoriju o konstrukcijskoj univerzalnosti muzičke forme Popović razvija oko pojma muzičkog toka koji definiše kao „celinu, odnosno sistem čiji se delovi nalaze jedan prema drugoj u različitim odnosima dinamičke zavisnosti” (Popović, 1998: 15). Popović pri tom ne odbacuje i ni na koji način ne osporava važeću klasifikaciju i postojeću terminologiju tradicionalnih tipova forme, već, kako sam kaže, na istosmernom putu otvara novu „trasu” ispitivanja osnovnih oblikotvornih principa muzičkog toka i dejstvovanja simetrije kao vrhunskog oblikotvornog principa koji leži u osnovi svih poznatih formalnih tipova (Popović, 1998: 366–367). Umesto o ’pravilima’ i ’izuzecima’, Popović govori o „procesu standardizacije specifičnih ponašanja elemenata u svim muzičkim slojevima, idući od

kompozicija do kompozicije, od stila do stila, od epohe do epohe” (Popović, 1998: 356). Obrazlažući pojam standardnog modela svojevrstne „morfološke armature” kompozicije on općtava i „polje prisutnosti” (Фyкo, 1998: 62) u kome u tom trenutku deluje: pojam „umetničke geometrije” Dragutina Gostušskog ključan je u tom pogledu (Gostuški, 1968: 234).

Uprkos tome što je svest o teoretičnosti i istoričnosti u pristupu samoj disciplini i njenim konstitutivnim konceptima postojala, muzička teorija se nije podučavala kao disciplina sa sopstvenom istorijom i teorijom. Programi pojedinačnih muzičko-teorijskih predmeta iz 1978. godine, kako njihov predviđeni sadržaj tako i zahtevi koji su bili postavljeni pred studente, govore u prilog toj tvrdnji.<sup>206</sup> Premda je u okviru harmonske analize i donekle muzičkih oblika postojala istorijska diferencijacija repertoara koji je bio predmet analize, same discipline nisu predstavljene sa svešću o sopstvenoj istoriji. Harmonija i Polifonija su podrazumevale repetitorij i produbljivanje srednjoškolskog gradiva, a i predmet Muzički oblici je, osim u početnim časovima posvećenim pojmu i metodu analize muzičkih oblika i analizi nezavisnoj od formalnog obrasca, u osnovi podrazumevao repetitorij formalnih obrazaca i kao takav je bio zastupljen sa podjednakim brojem časova na odsecima za kompoziciju, dirigovanje, muzikologiju i etnomuzikologiju.<sup>207</sup> Zahtevi predviđeni nastavnim programima teorijskih predmeta obuhvatali su praktičnu izradu određene vrste zadataka (na primer, harmonizacije soprana i neobeležanih basova, kao i sviranje karakterističnih akordskih veza, kadenci, modulacionih procesa i generalbasa u okviru harmonije, stilske kopije vokalnih i instrumentalnih polifonih oblika ili njihovih segmenata u okviru polifonije i fuge), a posve retko su podrazumevali i pisanje seminarskih radova. Iz harmonije, harmonske analize, polifonije i fuge ih nije ni bilo, dok su na predmetu Muzički oblici bila predviđena dva seminarska rada na drugoj godini učenja i to iz „šireg područja muzičkih oblika” (*Nastavni plan i program...*, 41). Od opisanog spektra zahteva razlikovao se jedino predmet Analiza stilova koji je, po samoj svojoj prirodi, morao biti istorijski koncipiran i obuhvatao je teorijsku problematizaciju pojma i definicije stila umetničkog dela, ali – da li slučajno ili ne – to je jedini predmet iz grupe teorijskih predmeta za koji nije bila predviđena nikakva literatura, te se ne može znati kakav spektar teorijskih razmatranja je bio zahtevan od studenata.

---

<sup>206</sup> Individualne realizacije nastavnih programa svakako su mogle obuhvatati i autorefleksiju, ali o tome nema pouzdanih podataka. Budući da prvi sačuvani nastavni programi datiraju iz 1978. godine, nije moguće suditi o tome šta je pre te godine obuhvatalo podučavanje muzičke teorije.

<sup>207</sup> U nastavku teksta ovu grupu odseka nazivaću 'mešovitim'.

Reforma nastavnih planova i programa iz 1992. godine bila je put za promene u sadržajima koji su podučavani kao muzička teorija. Aistorijska sistematizujuća koncepcija harmonije zamenjena je stilskom harmonijom kako u analitičkom pogledu, tako i kada je reč o izradi harmonskih zadataka, te su međusobno razdvojeni časovi 'teorije' i analize objedinjeni u jedan predmet – harmoniju s harmonskom analizom, i to na svim odsecima. Isto tako, predmet Muzički oblici je za 'mešovite' odseke produžen na tri godine učenja, čime je postao jedini na kojem je sadržaj predavanja obuhvatio i muziku 20. veka te time, može se pretpostaviti, i najaktuelnije kompozitorsko stvaralaštvo. No čini se da je najveći korak u pravcu osveščivanja svojevrstne teorije same muzičke teorije načinjen na predmetu Analiza stilova koji je od trenutka preimenovan u Analiza muzičkih stilova. S obzirom na „dva momenta koja ulaze u određenje *stila*, a to su: složenost i sintetični karakter pojma *stil* i istoričnost *stila*”, koncepcija predavanja zahtevala je „dvostruki, teorijski i istorijski prilaz” (Arhiva Opšte službe FMU), koji je ugrađen u nastavni program.

Tek posle Bolonjske reforme u kurikulumima muzičko-teorijskih predmeta se po prvi put eksplicitno ispoljava istorijski i autorefleksivni pristup samoj disciplini, u predmetima Uvod u muzičku teoriju i analizu i Pravci i metode muzičke teorije i analize. Njihovo uvođenje u nastavni plan i program Studijskog programa za muzičku teoriju bilo je veoma značajno, jer je međusobnu strogu diferenciranost takozvanih glavnih predmeta i – u odnosu na planove iz 1992. godine i osim za predmet Analiza vokalne muzike – u osnovi nepromenjene sadržaje koje su oni pojedinačno podrazumevali, zasvodilo jednim globalnim pogledom na istoriju i teoriju same discipline. Time je načinjena i razlika u 'vrsti' muzičke teorije koja se predaje studentima ovog studijskog programa, s jedne, i studentima svih drugih studijskih programa, s druge strane.

Izlazni proizvodi podučavanja muzičke teorije nisu mogli biti drugačiji od onoga što je podučavano kao muzička teorija.<sup>208</sup> Uvid u odbranjene diplomske radove otkriva da su oni po pravilu obuhvatali harmonsku ili formalnu analizu određenog dela ili primenjenih kontrapunktskih postupaka, a da su se veoma retko odnosili na određeni teorijski problem ili stanovište. Ovakav zaključak potkrepljuju i svedočanstva istorijskih aktera. Tako, na primer, Dejan Despić u referatu povodom diplomskog rada *Autohtonost harmonskog jezika Aleksandra Skrjabina* Rozalije Horvat odbranjenog 20. oktobra 1976. godine (Analitička harmonija, klasa Berislava Popovića) ističe da ova tema spada u malobrojne u tadašnjoj

---

<sup>208</sup> Zaključke o izlaznim 'iskaznim proizvodima' učenja muzičke teorije izvela sam na osnovu analize reprezentativnih radova, ocenjenih najvišom ocenom.

praksi, jer za objekt analize ne postavlja jedno delo, već nastoji da u preseku sagleda izvestan aspekt celog stvaralaštva jednog autora – u ovom slučaju razvoj i samosvojnost harmonskog jezika (str. 2 izveštaja, Arhiva Studentskog referata FMU). Isto tako, Radomir Petrović u prijavi za izbor u zvanje vanrednog profesora navodi da je na diplomskim radovima iz predmeta Analitička harmonija od svojih studenata zahtevao da radovi sadrže integralnu harmonsku analizu kao i da u njima budu posebno proučene pojedine harmonske pojave poput orgelpunkta, načina promene tonaliteta i drugog (str. 2 prijave, Arhiva Opšte službe FMU). Premda je, dakle, teorijska problematizacija ponekad bila prisutna u naslovu, ona u konkretnoj realizaciji ipak nije podrazumevala teorijsku postavku obrađivane teme. Standardizovani uvodi koji su po principu koncentričnih krugova obuhvatali stilske i žanrovske preglede, biografije i preglede stvaralaštva kompozitora, svedoče u prilog tome. Čak je i uvod navedenog rada o Skrjabinu bio koncipiran na takav način, iako je u naslovu imao problemski postavljenu temu.

Problemski profilisano teorijsko mišljenje je u 'izlaznim proizvodima' učenja muzičke teorije osvajano postepeno i naglašenije tek od prve decenije 21. veka. S obzirom na zahteve koji se pred studente postavljaju u okviru završnih radova na različitim stepenima studija, razumljivo je što su problemski profilisani napisi mnogo češće bili vezani za magistarske radove. No tek će doktorske disertacije oprimeriti način na koji se autorefleksija i svest o istoriji discipline kao i problemska postavka mogu integrisati sa legitimnim sistematizujućim diskursom muzičke teorije i pri tome rezultirati originalnim teorijskim i analitičkim sistemima.

Posebno je u ovom trenutku intrigantno kakav odnos će se uspostaviti između muzikologije i muzičke teorije kakva je danas u procesu nastajanja. Dva su važna pitanja u tom pogledu. Prvo, da li je i u kom stepenu moguće govoriti o distinktivnom muzičko-teorijskom pristupu i interesu kako u istorijskom tako i u sistem(at)skom polju nauke o muzici, pristupu koji bi se razlikovao od muzikološkog? Drugim rečima, da li postoji i u čemu bi se sastojala muzičko-teorijska *differentia specifica* istorijski ili sistem(at)ski orijentisanih istraživanja u polju nauke o muzici?<sup>209</sup> Drugo, koji je opseg i priroda muzičko-teorijskih

---

<sup>209</sup> U Nemačkoj je, na primer, još od sredine 1980-ih naglašavano da istorijski i sistem(at)ski interesi muzičke teorije stoje u komplementarnom odnosu (cf. Cahn et al., 1986, 3). Ovaj odnos je bio tema osnivačkog kongresa nemačkog Društva za muzičku teoriju (cf. Holtmeier, Polth, Diergarten, 2004), kako je već istaknuto u prethodnom poglavlju. U skorašnjim istraživanjima dat je afirmativan odgovor na ovo pitanje (cf. Sprick, 2010). Muzička teorija je deo kapitalnog šestotomnog projekta *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* koji takođe obuhvata priručnike iz muzičke estetike, psihologije, sociologije i akustičkih osnova muzike (cf.: De la

interpretativnih i interdisciplinarnih potencijala i kako oni utiču na uspostavljene disciplinarne granice? Odgovori na ova pitanja moraće da budu odloženi dok se ne stvori 'kritična masa' napisa i na jednoj i na drugoj strani.<sup>210</sup>

### *Polje vidljivosti muzičke teorije*

Proces pomeranja težišta sa stručno-praktičnog ka naučnom profilu muzičke teorije ima i svoju vidljivu stranu koja se može sagledati putem institucionalizacije samog nastavnog procesa u polju muzičke teorije, struktura kadrova koji su učestvovali u procesu prenošenja muzičko-teorijskog znanja kao i okolnosti i svojstva identifikacije (ili korelacije) muzičke teorije sa umetnošću i/ili pedagogijom i/ili naukom u njenim različitim institucionalnim statusima (kao samostalne akademske oblasti ili u određenim vidovima povezane sa drugim studijskim profilima).

Teorijski predmeti su od samog početka delovanja Muzičke akademije na različite načine i u različitom obimu egzistirali na svim odsecima, ali su bili prilagođeni kako različitim potrebama tako i kompetencijama koje su studenti tih odseka dobijali po završetku studija. Na osnovu rasporeda nastave u prve dve školske godine kao i na temelju nastavnog plana u školskoj 1939/40. godini (AS, Γ-210, f. VIII), može se zaključiti da su se već u prvoj godini rada Muzičke akademije profilisala tri obima institucionalne egzistencije muzičke teorije: za studije kompozicije i dirigovanja (kojima su se naknadno priključili i naučno profilisan Odsek za muzikologiju i etnomuzikologiju i studije orgulja), za izvođačke profile i za muzičko-teorijsko i/ili pedagoško studijsko usmerenje. Uz izuzetak jednog kratkog perioda posle Drugog svetskog rata,<sup>211</sup> ta tri obima zastupljenosti muzičke teorije su sve do poslednje reforme sprovedene na Fakultetu muzičke umetnosti – u okviru koje je i došlo do temeljne promene u polju znanja na koje muzička teorija pretenduje – činila osnovu institucionalnog

---

Motte-Haber i Schwab-Felisch, 2005). Za američku perspektivu na ove probleme videti: Agawu, 1992. i McCreless, 2000.

<sup>210</sup> Usporedna analiza diplomskih i magistarskih radova iz oblasti muzikologije i muzičke teorije mogla bi biti važan deo odgovora na ovo pitanje.

<sup>211</sup> Tri obima muzičke teorije međusobno su izjednačena uvođenjem integrisanog obrazovanja (1945–1948). U osnovi tada sprovedenih reformi bio je princip da se svi teorijski predmeti, takozvani „sporedni, predaju [...] u istom obimu studentima svih odseka, jer se stalo na stanovište da student muzike postaje muzičar u punom smislu reči tek solidnim savlađivanjem teorijske osnove muzike” (AS, Γ-210, f. VIII). Plan predavanja teorijskih predmeta bio je: na prvoj godini – Nauka o harmoniji I, Intonacija I, na drugoj godini – Nauka o harmoniji II, Intonacija II, Istorija muzike I, na trećoj godini – Nauka o kontrapunktu I, Nauka o oblicima I (do sonate), Nauka o instrumentima, Istorija muzike II, na četvrtoj godini – Nauka o kontrapunktu II, Nauka o oblicima II, Istorija muzike III (slovenska muzika), Istorija muzičkih stilova I (simfonijska i kamerna muzika), na petoj godini – istorija muzike IV (jugoslovenska muzika i jugoslovenski muzički folklor), Istorija muzičkih stilova (vokalna muzika), na šestoj godini – Istorija muzičkih stilova II (opera i oratorijum), Muzička estetika, Akustika, Metodika glavnog predmeta. Slobodna kompozicija se izučavala tek od pete godine studija.

prisustva muzičke teorije na ovoj instituciji. Na dinamiku disciplinarnih identifikacija muzičke teorije posebno je uticao odnos između kompozicionog studijskog profila, s jedne, i muzičko-teorijskog i/ili pedagoškog studijskog profila, s druge strane, jer su to bila „mesta na kojima se teorijska misao utemeljila kao važan oslonac svih aspekata stručnog rada” (Sabo, 2005: 293).<sup>212</sup>

Posve je logično to što su u prvim godinama rada Muzičke akademije, kada profesionalnih muzičara u Srbiji nije bilo dovoljno, kompetencije u muzičkoj teoriji i pravo na nju bili na strani kompozitora. To je, uostalom, bila i 'globalna' istorija ove discipline u modernom smislu. Na Odseku za kompoziciju i dirigovanje teorijski predmeti (četiri časa nauke o harmoniji na prvoj, po četiri časa kontrapunkta na prvoj i drugoj i dva časa nauke o oblicima na drugoj godini studija) u tom periodu nisu imali status glavnih predmeta.<sup>213</sup> Isti predmeti su bili zastupljeni i na Nastavničkom odseku, ali u unekoliko drugačijem obimu i statusu: muzički oblici su predavani u istom opsegu, nastava harmonije je postojala i na drugoj godini, dok se kontrapunkt izučavao takođe tokom dve godine studija (treće i četvrte), ali sa dva puta manje časova. Pri tom, nauka o harmoniji i kontrapunkt su na nastavničkom odseku imali status glavnih predmeta.<sup>214</sup>

Nema podataka o tome na koji način su predavani teorijski predmeti na ovim odsecima, ali zna se da su studenti kompozicije i dirigovanja nastavu iz teorijskih predmeta dobijali u kompozitorskoj klasi, od profesora glavnog predmeta i njihovih asistenata, takođe kompozitora (cf.: Маринковић, 2009: 67).<sup>215</sup> Na takav način ispoljavalo se jedinstvo teorijskog obrazovanja i „slobodne kompozicije”.<sup>216</sup> Kritika koju je ovakvom vidu shvatanja i

---

<sup>212</sup> Stoga ću u nastavku ovog poglavlja posebno fokusirati tu razmeru. Podučavanje muzičke teorije na odsecima izvođačkog profila ću ostaviti po strani, jer ti profili – osim orguljaša – nikada nisu ni imali kompetencije u polju muzičke teorije. Tako ni Andrija Galun – koji je za asistenta za teorijske predmete bio izabran 1972, a kao orguljaš je delovao u muzičkom životu Srbije još od kraja 1960-ih godina i za profesora orgulja izabran je 1986. godine – nije bio izuzetak u tom smislu, jer je on diplomirao i magistrirao kompoziciju.

<sup>213</sup> Takav status imali su predmeti Slobodna kompozicija i Dirigovanje koji su se izučavali tek od treće godine studija.

<sup>214</sup> Na osnovu Izveštaja Muzičke akademije za školsku 1939/40. godinu Anica Sabo navodi da je na Odseku za kompoziciju bio zastupljen i predmet Istorijski razvoj muzičkih stilova, a da su na izvođačkim odsecima bili zastupljeni samo muzički oblici (cf.: Sabo, 2005: 293).

<sup>215</sup> Ne postoji podatak o tome do koje godine je trajala ova praksa, kao i kada su zaposleni za teorijske predmete na Odeljenju za kompoziciju počeli da predaju i studentima drugih odeljenja. Na osnovu izvora dostupnih u analima i arhivi Fakulteta može se sa znatnim stepenom sigurnosti pretpostaviti da je to bilo sve dok početkom šezdesetih godina prvi asistenti nisu počeli da stižu pravo na izbor u nastavnička zvanja za teorijske predmete. Godina u kojoj ova praksa najverovatnije više nije bila aktuelna jeste 1973, otkada se umetnička i naučnoistraživačka aktivnost na Fakultetu organizuje po katedrama. Ta reorganizacija rada fakulteta dala je poseban impuls disciplinarnim diferencijacijama, ali to je, nažalost, i godina u kojoj je prestao da deluje Odsek za muzičku teoriju.

<sup>216</sup> U vezi sa tim može se postaviti pitanje na koji način su se po sticanju diplome kompetencije kompozitora 'delile' na kompozitorsku i teorijsku granu. Kriterijum nije bio vrednosne prirode. Činjenica da je Ljubica Marić

prenošenja muzičke teorije uputio Karl Dalhaus napomenom da se se muzička teorija „ne iscrpljuje u muzičkom zanatu iako je u raznim fazama svog razvoja bila (i na izvestan način još uvek jeste) tesno povezana sa njim” (Dahlhaus, 1985: 11), važi i ovde. Sa znatnim stepenom izvesnosti se može pretpostaviti da su studenti Nastavničkog odseka, nasuprot tome, imali grupnu nastavu.

O tome u kom institucionalnom obimu i na koji način su teorijski predmeti predavani u kasnijem periodu, posle napuštanja integrisanog sistema obrazovanja, nema sačuvanih podataka, izuzev fragmenta rasporeda iz školske 1953/54. godine (AS, Г-210, f. VIII). Iz njega se može saznati da je na Nastavničkom odseku povećan broj časova kontrapunkta i dodata jedna godina učenja muzičkih oblika, ali da metodika teorijske nastave nije bila deo kurikuluma. Na Odseku za kompoziciju postojao je predmet Analitička harmonija koji nije bio zastupljen na Nastavničkom odseku.<sup>217</sup> Da li je naziv predmeta Analiza muzičkih oblika na Odseku za kompoziciju, nasuprot imenu Muzički oblici na Nastavničkom odseku, značio i razliku u sadržaju, nije moguće reći. Ali nijedna od tih razlika nije uticala na identifikaciju muzičke teorije sa poljem umetničkog rada.

Posebno disonantan – može se kazati i paradoksalan – odnos između kompetencija u muzičkoj teoriji i prava na ovu disciplinu, s jedne, i izlaznih kompetencija u izučavanju muzičke teorije, s druge strane, uspostavlja se od 1958. godine. To je godina iz koje datira prvi sačuvani statut Muzičke akademije i u kojoj je sa radom počeo novoformirani Odsek za muzičku teoriju. Osnivanje ovog odseka je predstavljalo prvi „istorijski sporazum” (Delez, 1998: 90) o institucionalnoj autonomiji muzičke teorije, ali ono nije istovremeno predstavljalo i sporazum o njenim disciplinarnim kompetencijama na samo njoj pripadajuće polje znanja.

Naime, ovaj odsek je nastao preimenovanjem Nastavničkog odseka koji je, uz pauzu u školskoj 1945/46. godini, na beogradskoj Muzičkoj akademiji delovao od njenog osnivanja. Upisivanje prve generacije studenata na novoformiran Odsek za muzičku teoriju bilo je, dakle, u pukom formalnom pogledu, vrlo aktuelan događaj koji je bio takoreći istovremen sa procesom uspostavljanja muzičke teorije kao samostalne discipline u SAD-u, kao prvom procesu takvog usmerenja u zapadnoj nauci o muzici. Po tome se muzička teorija u Srbiji, barem na deklarativnoj ravni, razlikovala od muzičke teorije u mnogim evropskim zemljama

---

od samog početka svog rada na Muzičkoj akademiji predavala teorijske predmete, kao i okolnost da su po osnivanju Katedre za teorijske predmete mnogi profesori kompozicije započinjali svoj rad kao asistenti upravo na ovoj katedri, dovoljna su potpora te tvrdnje.

<sup>217</sup> Na osnovu sačuvanih dosijea studenata kompozicije (Arhiva Studentskog referata FMU) saznaje se da je Analitička harmonija na Odseku za kompoziciju i dirigovanje postojala i tokom četrdesetih godina 20. veka.

u kojima je ova disciplina bila identifikovana sa propedeutikom ili, kao u Nemačkoj ili Holandiji, oštro podeljena između konzervatorijumskog i univerzitetskog shvatanja ove discipline. U suštinskom sadržajnom smislu, pak, taj događaj nije bio toliko aktuelan. Jer, američka muzička teorija se – kao „disciplina bez istorije” (Hinton, 2005), a možda i uprkos tome – profilisala kao nedvosmisleno naučna disciplina, što je nju automatski odvojilo od studija kompozicije, vezanih za muzičke koledže/akademije (Schools of Music), i postavilo u odnos prema muzikologiji koja je već imala mesto na muzičkim departmanima američkih univerziteta. Odsek za muzičku teoriju na beogradskoj Muzičkoj akademiji je bio smatran za nastavak teoretsko-nastavničkog odseka srednjih muzičkih škola i bio je identifikovan sa čisto pedagoškim domenom. Njegov primarni cilj nije bio da obrazuje kadar koji će sprovoditi istraživački rad u polju muzičke teorije, već da edukuje nastavnike teorijskih predmeta u srednjim muzičkim školama. Na takav način, ovaj odsek je praktično suzio izlazne kompetencije prethodnog Nastavničkog odseka, na kome su, pored nastavnika teorijskih predmeta za muzičke škole, obrazovani i pedagozi „opšteg tipa” za opšteobrazovne (osnovne i srednje) i učiteljske škole, kao i „u izvesnoj meri” i nastavnici izvođačkih disciplina, budući da su studenti tog odseka mogli fakultativno da upišu instrument ili solo-pevanje kao drugi glavni predmet (cf.: [Перичић], 1977: 29). Stoga profesionalni muzički teoretičari, osim u veoma retkim slučajevima, nisu imali kompetencije da prenose znanje iz muzičke teorije na nivou na kome su stekli svoje znanje, uprkos tome što je obim teorijske nastave koju su dobijali bio veći nego na svim drugim odsecima na Muzičkoj akademiji. Nastavni programi iz ovog perioda nisu sačuvani, ali iz Statuta donetog 1958. godine saznaje se da su oni imali dvostruko više časova Harmonije I i Kontrapunkta I i II, a muzičke oblike – predmet koji na odsecima za kompoziciju i dirigovanje tada nije ni bio zastupljen, a na istorijsko-folklornom odseku se izučavao na drugoj godini – izučavali su tokom poslednje dve godine studija. Samo je broj časova Analitičke harmonije bio isti na svim pomenutim odsecima. Pri tome, teorijski predmeti su na svim odsecima bili u statusu sporednih predmeta, osim Harmonije i Kontrapunkta na Odseku za muzičku teoriju i oni su se stoga, poput drugih glavnih predmeta polagali pred komisijom.<sup>218</sup> Razlici programa je doprinomio i predmet Poznavanje horske literature, koji je – uz predmet Osnovi vokalne tehnike – nedvosmisleno bio vezan za nastavu hora u opšteobrazovnim i srednjim muzičkim školama.

---

<sup>218</sup> Među teorijskim predmetima jedini izuzetak od ovog pravila predstavljao je komisijski ispit iz Kontrapunkta II (nekada pod imenom Fuga) na Odseku za kompoziciju.



Kada je na Muzičkoj akademiji od školske 1961/62. godine uvedena stepenasta nastava, ta razlika je postala još naglašenija. Statuti iz 1963. i 1966. godine ukazuju na činjenicu da je u tom periodu težište – barem po broju časova iz teorijskih predmeta – nedvosmisleno bilo na Odseku za muzičku teoriju. Čak tri godine učenja harmonije i kontrapunkta te i četiri časa koja su na poslednjoj godini studija bila namenjena izučavanju analitičke harmonije, nasuprot jednogodišnjem kursu homofonog i dvogodišnjem kursu polifonog sloga i jednoj godini učenja analize oblika na Odseku za kompoziciju, jednoj godini učenja harmonije i analitičke harmonije, dvema godinama namenjenim kontrapunktu i jednogodišnjem učenju analize oblika na Odseku za dirigovanje, što je uz dodatak jedne godine učenja analize oblika bio i plan studija istorije muzike i folklora, jasno pokazuju koliko je obim gradiva iz teorijskih predmeta na Odseku za muzičku teoriju bio veći nego na svim drugim odsecima. Može se pretpostaviti da je ponešto od teorijskih tema bilo ugrađeno u sadržaje učenja na glavnom predmetu tih odseka (slobodnoj kompoziciji, dirigovanju, opštoj i jugoslovenskoj istoriji muzike), ali otvoreno je pitanje da li su ti sadržaji bili saobraženi teorijskoj svrsi. Ili je, što je verovatnije, ta svrha upravo bila poistovećena sa umetničkim ili naučnim interesima discipline iz koje je razmatrana. Izuzev navedenog, značajna je i činjenica da su predmeti harmonija, analitička harmonija i kontrapunkt samo na Odseku za muzičku teoriju imali status glavnog predmeta i kao takvi se polagali pred komisijom, što takođe govori o značaju koji je tim predmetima bio dat na ovom odseku. Pitanje zašto uz navedene predmete i analiza oblika nije bila glavni predmet ostaje otvoreno.

Kao studijsko polje, Odsek za muzičku teoriju je, poput svih ostalih odseka, bio zastupljen na dva nivoa akademskih studija koja su tada postojala na Muzičkoj akademiji: osnovnim i magistarskim studijama. Neki statistički podaci mogu baciti zanimljivo svetlo na osposobljenost (a možda i na ambicije) studenata ovog odseka za teorijski naučni rad. Naime, od 279 studenata koji su do kraja školske 1986/87. godine dobili diplomu osnovnih studija na ovom odseku, svega 6 je završilo magistarske studije (2,15%), što je najniži procenat na Fakultetu u prvih 50 godina njegovog razvoja.<sup>219</sup> Na suprotnom, najvišem kraju, jeste broj studenata koji su magistrirali kompoziciju: 26 od 103 (25,24%). Doktorske studije nisu realizovane u periodu samostalnog postojanja Odseka za muzičku teoriju, jer se mogućnost sticanja naučnog doktorata na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti pojavila tek 1981. godine, kako je već rečeno. Činjenica da je do danas odbranjena samo jedna disertacija iz

---

<sup>219</sup> Budući da se dve magistrantkinje iz oblasti muzičke teorije pod imenom pod kojim su magistrirale ne nalaze u spisku diplomiranih studenata, postoji mogućnost da je ovaj procenat i nešto viši.

oblasti muzičke teorije, a da je druga trenutno u procesu sticanja uslova za odbranu, takođe svedoči o kompetencijama izlaznog profila muzičko-teorijskih studija.

Uprkos opisanom obimu muzičke teorije koju su izučavali i mogućnosti da se dodatno usavršavaju u polju muzičke teorije, studenti Odseka za muzičku teoriju po pravilu nisu imali prohodnost ka Katedri za teorijske predmete. Samo jedan diplomac, a potom i magistrant ovog odseka, primljen je na Katedru za teorijske predmete (Miloje Nikolić, 1977. godine) i to u svojstvu katedarskog asistenta, što znači da je asistirao na svim predmetima koje su predavali profesori zaposleni na Katedri. Okolnost da je potom u svoje prvo nastavničko zvanje primljen za predmet koji nije uključivao segment izrade zadataka (Horska literatura, što je bio predmet iz kojeg je i magistrirao) nije bez značaja za razumevanje prava na oblast koja je bila izrazito stručno-praktičnog karaktera, kako je rečeno.<sup>220</sup> Sve navedeno govori u prilog tome da je, iako je oblast muzičke teorije bila institucionalno prepoznata, muzičko-teorijska *differentia specifica* ipak bila viđena u umetničkom (kompozitorskom) radu. Na takav način održavao se i institucionalno iznova proizvodio karakter discipline koja, uprkos tome što je bila u tako bliskoj vezi sa kompozicijom, ipak nije bila 'dovoljno umetnička' da bi 'ugrozila' ekskluzivne umetničke prerogative kompozitorske profesije. Ili, rečeno na sasvim pojednostavljen način: muzička teorija je predstavljala nešto manje od kompozicije što je ipak isključivo kompozitorski domen.

Budući da su na Odseku za muzičku teoriju primarno obrazovani muzički pedagozi za rad u srednjim muzičkim školama, ovaj odsek je imao posve udobnu poziciju u tadašnjoj konstelaciji umetnosti, nauke i pedagogije: sa izlaznim profilom čisto pedagoškog usmerenja i to na srednjoškolskom – dakle, bazičnom – nivou, ovaj odsek nije dolazio u koliziju ni sa jednim od preostala dva činioca disciplinarnе konstelacije u kojoj se muzička teorija po pravilu nalazi – ni sa umetnošću ni sa naukom – premda sa njima jeste imao izvesne dodirne tačke. Na umetničkoj strani je muzička teorija – kao i inače na umetničkim školama – bila postavljena kao propedeutika i sredstvo da budući kompozitor dostigne „visok stupanj tehničke zrelosti” (Васиљевић, 1963: 26). Na naučnoj strani – koja, kako sam obrazložila, isprva nije bila prominentna u koncepciji studija na Istorijsko-folklornom odseku – teorijska pitanja su bila ugrađena u program i ciljeve studija, ali se iz teorijskih predmeta nije moglo diplomirati. Da je istorijsko-folklorni odsek ranije prerastao „u jedan razgranat muzikološki

---

<sup>220</sup> Miloje Nikolić je do kraja svoje akademske karijere ostao vezan za predmet Horska literatura (kasnije Vokalna literatura i Analiza vokalne muzike). Za taj rad kvalifikovali su ga kako teorijski radovi iz oblasti analize vokalne muzike, tako i umetnička karijera

fakultet” (Ђурић-Клајн, 1963: 71), što je bila ambicija njegovih utemeljivača, možda bi to onda bilo moguće. Ali u opisanoj konstelaciji, sve tri strane su imale svoje jasno definisano polje delovanja.

Razlozi zbog kojih je muzička teorija institucionalno prepoznavana u relaciji sa muzičkom pedagogijom bili su u tesnoj uzajamnoj vezi sa vidljivim manifestacijama obrazovne i kulturalne politike u zemlji. Učestale prosvetne reforme, otvaranje sve većeg broja muzičkih škola kao posledica usklađivanja muzičkog školstva sa opštim sistemom školovanja, širenje muzičke kulture i podizanje njenog nivoa među stanovništvom dogodili su se ’van’ muzičke teorije, ali su istovremeno bili i njen uslov i posledica. Tako je do transformacije Nastavničkog odseka u Odsek za muzičku teoriju došlo kada se pojavila potreba da se u njemu, umesto „rasadnika izvesnog ’opšteg tipa’ muzičkih stručnjaka koji nisu izrazito specijalizovani za određenu oblast muzike (premda je život pokazao da su i takvi veoma potrebni)”, sagleda „logični nastavak teoretsko-nastavničkog odseka muzičke škole” (Васиљевић, 1963: 74), što je prirodno mogao biti samo Odsek za muzičku teoriju. Svedoci i potonji hroničari razvoja Fakulteta muzičke umetnosti saglasni su u oceni da je glavni cilj novog odseka bio da obrazuje kadrove za nastavu teorijskih predmeta u srednjim muzičkim školama (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 14; Васиљевић, 1963: 74; [Перичић], 1977: 29), premda su novija mišljenja da su intencije u osnivanju ovog odseka bile da se izučavanje teorijskih disciplina „osmisli na način koji obezbeđuje njihovu samostalnog i nesmetani razvoj” (Sabo, 2005: 294). Stoga su muzičko-teorijski predmeti poput harmonije, kontrapunkta, muzičkih oblika, horske literature i metodike teorijske nastave činili srž kurikuluma i ujedno bili u grupi predmeta iz kojih se mogao pisati diplomski rad (cf.: [Перичић]: 29). U samo jednom izvoru spominje se da je osnovni zadatak ovog „eksperimenta” bio da podigne nivo akademske nastave (cf.: Ђурић-Клајн, 1963: 14) što na diskretan način ukazuje na kvalitativne domete prethodnog nastavničkog odseka, a možda i na posredne uzroke malog procenta studenata koji su bili zainteresovani za poslediplomske studije.

Kao takav, Odsek za muzičku teoriju je bio poslušno telo produktivnih disciplinarnih tehnologija moći ovaploćenih u instituciji univerziteta. Na primer, nastavnici na fakultetu nisu bili grupisani na osnovu akademskih polja koja su predavali, već u okviru odseka na kojima su radili. To je rezultiralo činjenicom da su profesori različitih predmeta – predmeta koji pripadaju jednoj akademskoj oblasti – bili zaposleni u okviru različitih odseka, tj. bili su grupisani na više različitih mesta. Ta okolnost je naglašavala podelu na naučnu, umetničku i pedagošku orijentaciju muzičke teorije i na takav način istovremeno osnaživala ’unutrašnja’

svojstva muzičke teorije i kontrolisala njene 'spoljašnje' moći. Ovakav tip strogog strukturiranja muzičke teorije bio je prenet na prostornu organizaciju nastave: studenti različitih odseka su na muzičko-teorijskoj nastavi bili međusobno razdvojeni. Organizovanje prostora u kome se disciplina (u značenju tehnologije moći) sprovodi može se prepoznati i u okolnosti da se muzička teorija (tj. predmeti za koje se tada smatralo da su za nju bazični) kao pedagogija i kao propedeutika nauke o muzici predavala u okviru grupne nastave, a kao propedeutika stvaralačkoj aktivnosti – individualno, u umetničkoj klasi, kako je već rečeno.

Gašenje Odseka za muzičku teoriju 1973. godine označilo je početak perioda u kome je 'nemoguća' disciplinarna pozicija muzičke teorije bila 'vidljiva' u nemogućnosti njenog institucionalnog utemeljenja kao posebne studijske oblasti. Premda je u unutrašnjoj organizaciji Fakulteta muzičke umetnosti ona bila prisutna zahvaljujući formiranju Katedre za teorijske predmete (dakle, ne za oblast muzičke teorije!), čime su nastavnici muzičko-teorijskih predmeta najzad bili grupisani na jednom mestu, muzička teorija nije postojala kao studijski program, već je egzistirala doslovno između – čak i na marginama – drugih studijskih profila.

Tome su takođe, kao i prilikom osnivanja Odseka za muzičku teoriju, doprineli izvesni 'spoljašnji' faktori. Naime, vremenom je sve veći broj diplomiranih studenata tog odseka nalazio zaposlenje u opšteobrazovnim, a ne u muzičkim školama, te se „nametnula [...] potreba za radikalnom reformom”: cilj Odseka za muzičku pedagogiju, koji je zamenio Odsek za muzičku teoriju, bio je, „pre svega, obrazovanje nastavnika muzičkog vaspitanja u osnovnim školama (i nastavnika solfeđa u muzičkim školama” ([Перичић], 1977: 29).<sup>221</sup> Međutim, suprotno načinu na koji je petnaest godina ranije Odsek za muzičku teoriju 'nasledio' prethodni Nastavnički odsek i nastavio da obrazuje muzičke pedagoge (samo prevashodno za teorijske predmete, kako je rečeno), ovoga puta nije bila reč o pukom preimenovanju. Na delu je bila suštinska promena kojom je prethodnom odseku u potpunosti promenjen smisao: dotadašnji 'klasični' teorijski predmeti (harmonija, analitička harmonija, kontrapunkt, muzički oblici) zamenjeni su predmetima Tonski slog sa aranžiranjem i Analiza muzičkog dela koji su imali sintetičniji i praktičniji karakter, saobražen potrebama buduće nastavničke prakse studenata (cf.: [Перичић], 1977: 29).<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Šta je pri tome starije – da li akademski razvoj teorijskih disciplina koji je otvorio mogućnost obrazovanju kadrova i njihovom društvenom delovanju ili društveni procesi, odluke, zakoni koji su vidljivo 'telo' tog istog razvoja – nije od značaja, jer je rasplitanje njegovog početka potencijalno beskonačan proces.

<sup>222</sup> Iz današnje perspektive posebno je zanimljiva pojava predmeta Tonski slog. Istorija termina „tonski slog” seže do 18. veka i jednim svojim delom je vezana za period nacional-socijalizma, o čemu je – uz inicijalnu

Ipak, i koncepcija 'klasičnih' teorijskih predmeta je i dalje bila izrazito praktičnog karaktera i kao takva je bila prevashodno kompozitorski domen: klasifikacija predmeta na izvođačke, kompoziciono-teorijske i narativne (cf.: *Nastavni plan i program...*, 5) upućuje na zaključak da je njeno primarno mesto bilo na umetničkoj (stvaralačkoj) strani. Poređenjem sadržaja jedina dva teorijska predmeta na Odseku za opštu muzičku pedagogiju sa sadržajem 'klasičnih' teorijskih predmeta na 'mešovitim' odsecima, dolazi se do zaključka da su u pitanju bile iste nastavne jedinice te da je razlika među njima uspostavljena 'samo' u količini i u stepenu složenosti praktičnih zahteva. Tako, uz neophodan udeo prezentovanja 'teorijskog' gradiva, na 'mešovitim' odsecima iz harmonije i kontrapunkta, na primer, nije bilo predviđeno pisanje seminarskih radova, već 'samo' izrada određene vrste zadataka: harmonizacije soprana i neobebeženih basova, kao i sviranje karakterističnih akordskih veza, kadenci, modulacionih procesa i generalbasa u okviru harmonije, stilske kopije vokalnih i instrumentalnih polifonih oblika ili njihovih segmenata u okviru polifonije i fuge. Preostali kompoziciono-teorijski predmeti na ovim odsecima (Muzički oblici i Analiza stilova) su obuhvatali izradu pismenih analiza i seminarskih radova, premda ni na jednom mestu nije detaljnije naznačeno na koji način su se ove kategorije razlikovale. Činjenica da seminarski radovi na Odseku za opštu muzičku pedagogiju nisu bili predviđeni upućuje na zaključak da upravo seminarski radovi podrazumevali 'više teorijsku' ili 'naučniju' postavku. Stoga, iako se na osnovu nastavnih programa ne može reći da su obimi muzičke teorije na mešovitim odsecima, s jedne, odnosno na pedagoškom odseku, s druge strane, podrazumevali i suštinsku razliku u 'vrsti' muzičke teorije, 'kakvoća' zahteva koji su postavljeni pred studente reflektovala je različite kompetencije koje su jedni ili drugi studenti sticali završetkom školovanja.

Deo procesa disciplinovanja muzičke teorije na Fakultetu muzičke umetnosti odigrao se 1973. godine, kada su uvedene vežbe iz svih teorijskih predmeta. Time je, po rečima učesnika tog procesa, naglašen praktični karakter studija (cf.: [Перичић], 1977: 17). Ta

---

napomenu da je reč o „najmračnijem periodu nemačke muzičke teorije” – posebno pisao Ludvig Holtmajer (Holtmeier, 2004a). Premda su politički kontekst i razlozi utemeljenja termina „tonski slog” namesto pojma „muzička teorija” u Nemačkoj jedinstveni, 'čisto stručni' ishod te transformacije uporediv je sa koncepcijom predmeta sa tim imenom na Fakultetu muzičke umetnosti. Jer, u Nemačkoj je bila u pitanju ne samo terminološka, već i konceptualna transformacija discipline koja je lišena svog distinktivno *teorijskog* elementa i svedena na radikalno aistorijsku izrazito praktičnu disciplinu. Činjenica da je godine 1983. godine pod naslovom *Tehnika tonskog sloga* u prevodu Vlastimira Peričića objavljena Hindemitova knjiga *Unterweisung im Tonsatz* takođe je od značaja. Hindemit je, naime, ovaj termin koristio kao sinonim za kompoziciju, što je reflektovalo preokupacije 'objektivističkog' i 'utilitarnog' doba 1920-ih nasuprot „prezrenom devetnaestom veku” (cf.: Holtmeier, 2004a: 245). Naznačena dva razumevanja i dve upotrebe termina „tonski slog” bila su ispoljena i u sadržaju predmeta istog imena.

činjenica bi mogla navesti na zaključak da praktični – a to je u znatnom stepenu značilo i umetnički – aspekt teorijskih predmeta pre tog trenutka nije na svim odsecima bio realizovan u podjednakom stepenu i na podjednak način. Ako i jeste bilo tako, to bi onda i dalje bila razlika ne toliko u 'vrsti' muzičke teorije, koliko u zahtevima koji su postavljeni pred studente tih odseka. Izuzev toga, sama okolnost da su vežbe podrazumevale izradu zadataka i analizu (harmonsku, formalnu, kontrapunktsku) kompozicija ili njihovih odlomaka, a ne diskusiju o literaturi i uvežbavanje tehnike pisanja teorijskog analitičkog teksta, bila je jedan od činilaca koji su doprinicali institucionalnom osnaživanju praktičnog karaktera muzičke teorije i, istovremeno, proizvođenju subjekata koji će u muzičkoj teoriji delovati upravo na takav način.

Razmatrani period 'nemogućnosti' institucionalnog utemeljenja muzičke teorije karakteriše i jedan paradoks: premda su ukidanjem Odseka za muzičku teoriju činom ukinute osnovne studije muzičke teorije, magistarske studije iz ove oblasti su i dalje postojale. Na njih su se uglavnom upisivali studenti prethodnog teorijskog odseka i studenti postojećeg pedagoškog odseka. Međutim, interesovanje za naučnoistraživački rad je bilo izuzetno malo. Činjenica da je od 266 diplomiranih studenata pedagogije samo troje (dakle, jedva nešto više od jednog procenta) steklo zvanje magistra govori u prilog tome.<sup>223</sup> Samo jedan diplomac Odseka za opštu muzičku pedagogiju, i potom magistrant muzičke teorije, primljen je u redove zaposlenih na Katedri za teorijske predmete (Svetislav Božić, od 1980. godine) kao katedarski asistent, a potom kao docent za predmete Analiza muzičkog dela i Tonski slog.<sup>224</sup>

Uprkos tome što je muzička teorija predavana kao prevashodno kompozitorski domen, u ovom periodu je umalo došlo do značajnog iskoraka iz dominantno kompozitorskog prava na ovu disciplinu. Naime, okvirno od početka osamdesetih godina bila su prisutna nastojanja da se oblast muzičke teorije institucionalno utemelji kao treća grupa (VIIc) Odseka za muzikologiju i etnomuzikologiju, dakle, uz naučne odseke. Premda do toga nikada nije došlo, činjenica da je o tome diskutovano svedoči o postepenom širenju kompetencija različitih profila u ovoj disciplini, o naglašenije naučnim pretenzijama ove discipline i o postepenom stvaranju prostora za institucionalnu realizaciju specifično teorijskog interesa u proučavanju muzike.

---

<sup>223</sup> Postoji mogućnost da je ovaj broj nešto viši, jer za dve magistrantkinje iz oblasti muzičke teorije nije moguće ustanoviti na kom odseku su diplomirale (videti napomenu br. 219).

<sup>224</sup> Svetislav Božić od 1993. godine predaje Harmoniju sa harmonskom analizom. Danas je redovni profesor i dopisni član Srpske akademije nauka i umetnosti. Svoju akademsku karijeru ostvario je zahvaljujući kako svom kompozitorskom, tako i teorijskom radu.

Od 1992. godine, nakon što je na Fakultetu muzičke umetnosti izvršena još jedna velika reforma nastavnih planova i programa, najzad dolazi i do prvog koraka u ublažavanju disonance između kompetencija u muzičkoj teoriji i prava na muzičku teoriju, s jedne, i izlaznih kompetencija obrazovanja u polju muzičke teorije, s druge strane. Smatra se da je ta reforma predstavljala „[n]ajznačajniji doprinos ponovnoj afirmaciji teorijskih disciplina” (cf: Sabo, 2005: 294). Pomenutom reformom je na Odseku za opštu muzičku pedagogiju stvoren prostor za poseban – i na Fakultetu jedinstven – status muzičke teorije kao studijske oblasti: kao pandan solfeđu i metodici solfeđa, koji su se u prethodne gotovo dve decenije izborili za svoju vrlo istaknutu poziciju u nastavnim programima ovog odseka, na istom odseku je oformljena grupa teorijskih predmeta koja je trebalo da na jedan nov način utemelji oblast muzičke teorije. Ti predmeti su Statutom iz 1991. godine bili klasifikovani kao užestručni predmeti. Na takav način su oni bili izdvojeni od kompozicije kao stručnoumetničkog, i od istorije muzike kao opštetručnog predmeta, ali su bili poistovećeni sa predmetima kao što su klavirski praktikum, korepeticija, poznavanje literature i čitanje s lista, istorijat orgulja i poznavanje orguljske literature, dakle čisto praktičnim predmetima, što se iz današnje perspektive može smatrati paradoksalnim. Razlike u 'vrsti' muzičke teorije koja je predavana na ovom i na 'mešovitim' odsecima i dalje nije bilo: nastavni programi nedvosmisleno svedoče o tome, kako je obrazloženo u prethodnom poglavlju. Čak ni razlike u obimu nisu bile toliko naglašene kao u prethodnim periodima: tri godine izučavanja harmonije s harmonskom analizom na osmom odseku, nasuprot dvema godinama na mešovitim odsecima, ili tri godine učenja muzičkih oblika nasuprot dvema godinama u korist mešovitih odseka nisu značile i temeljnu razliku u predviđenom pristupu sadržajima, već samo više časova namenjenih određenim nastavnim jedinicama. Predmet Analiza muzičkih stilova bio je predviđen i na jednoj i na drugoj strani: na studijama kompozicije, dirigovanja i opšte muzičke pedagogije na poslednjoj godini studija. Međutim, ova reforma je omogućila da posle gotovo dvadeset godina teorijski predmeti (Harmonija s harmonskom analizom, Kontrapunkt, Muzički oblici, Vokalna literatura) ponovo uđu u skup onih iz kojih je moguće pisati diplomski rad.<sup>225</sup> To je doprinelo povećanju interesovanja za poslediplomske naučne studije iz oblasti muzičke teorije, o čemu svedoči povećanje broja studenata koji su se

---

<sup>225</sup> To jedino nije bilo moguće iz predmeta Analiza muzičkih stilova. Iz predmeta Metodika teorijske nastave se takođe nije moglo diplomirati, ali se iz njega moglo magistrirati. Istovremeno, na istom odseku se moglo diplomirati i magistrirati iz predmeta Metodika solfeđa i Metodika opšteg muzičkog obrazovanja.

opredeljivali za nastavak studija.<sup>226</sup> Tim studijama se ipak pristupalo bez ikakve prethodne pripreme za naučni rad.

Uprkos posebnom statusu koji su muzičko-teorijski predmeti imali na Odseku za opštu muzičku pedagogiju, oni nisu bili zasvođeni metodikom teorijske nastave što je, paradoksalno, diplomcima ovog odseka uskratilo pravo da predaju te predmete u srednjim školama iako su samo oni iz tih predmeta mogli diplomirati. Međutim, to nije značilo da su njihove kompetencije u potpunosti ostale izvan polja muzičke teorije. Jer, posle tačno šezdeset godina tokom kojih su na Fakultetu muzičke umetnosti kompozitori imali neupitnu prohodnost ka predmetima u kojima je praktična izrada zadataka imala dominantno mesto, na pozicije asistenata za te predmete izabrani su diplomci reformisanog Odseka za muzičku pedagogiju (Senka Belić, Srđan Teparić i Marko Aleksić) koji su svoje magistarske studije iz oblasti Muzičke teorije završili kao članovi Katedre za teorijske predmete.<sup>227</sup> Drugi značajan podatak u tom pogledu jeste da su tokom devedesetih godina na Katedru primljeni i prvi muzikolozi (Ana Stefanović, Jelena Mihajlović-Marković i Ivana Vuksanović). Nije bez značaja činjenica da su pomenute muzikološkinje studirale muzikologiju upravo u doba u kojem se beleži intenzivan uspon i naglašeni naučni karakter muzikoloških studija, kao i spoj istorijsko-analitičke perspektive u pristupu predmetu istraživanja, o čemu je već bilo reči.

Premda su od reforme iz 1992. godine u polju muzičke teorije načinjeni evidentni pomaci u njenom institucionalnom pozicioniranju, smatra se da je opisana egzistencija muzičke teorije uz muzičku pedagogiju bila činilac „ograničenja i ometanja daljeg razvoja” ove discipline (Sabo, 2005: 295). Jer, pokazalo se da dvostrano opredeljenje ovog odseka – na kome su solfeđo i metodika solfeđa činili potpuno ravnopravnu 'protivtežu' grupi teorijskih predmeta – zbog svoje glomaznosti i nedefinisanog studijskog profila nije imalo budućnost. Stoga je 2009. godine na Fakultetu muzičke umetnosti došlo do drugog "istorijskog sporazuma" o statusu muzičke teorije i upisana je prva generacija studenata na Studijski program za muzičku teoriju koji i danas deluje. Taj trenutak nije označio puku 'obnovu' institucionalne samostalnosti muzičke teorije, već je predstavljao suštinski prelomni trenutak u razvoju ove discipline u Srbiji: njime je institucionalno podržana transformacija muzičke

---

<sup>226</sup> Ovo zapažanje ne mogu da potvrdim egzaktnim podacima, jer su poslediplomske studije upisivali i kandidati sa drugih fakulteta, a nije moguće ustanoviti koliko je takvih studenata tačno bilo. Procena koju sam izvela na osnovu podataka iz evidencionih knjiga vođenih u Studentskom referatu Fakulteta muzičke umetnosti govori o okvirno sedmostrukom procentualnom povećanju broja zainteresovanih za nastavak studija.

<sup>227</sup> U redove Katedre za rad na predmetima koji nisu obuhvatali izradu zadataka u istom periodu primljeni su i novi muzikolozi (Milena Medić, Ivana Stamatović). Tek 1. 10. 2005. godine, posle tačno devet i po godina od prijema poslednjeg kompozitora, na Katedri za muzičku teoriju zaposlen je kompozitor (Ivan Brkljačić).



teorije od oblasti gotovo isključivo stručno-praktičnog karaktera ka eksplicitnije naučno i autorefleksivno shvaćenom polju, kako je ranije rečeno.<sup>228</sup>

Pokretanje Studijskog programa za muzičku teoriju bilo je posledica ne samo 'unutrašnjih' razvoja muzičke teorije, već i 'spoljašnjih' društvenih (čak i političkih, moglo bi se reći) procesa: osnovan je u procesu reforme visokog obrazovanja u Srbiji u skladu sa Bolonjskom deklaracijom.<sup>229</sup> Stoga je i disciplinarna konstelacija u kojoj se on tog trenutka našao bila potpuno drugačija ne samo od onoga kakva je bila u doba prvog istorijskog sporazuma o institucionalnoj autonomiji muzičke teorije, već i od svih prethodnih disciplinarnih 'traženja' ove discipline. Budući da je utemeljen kao naučno orijentisani program, Studijski program za muzičku teoriju je zajedno sa muzikologijom, etnomuzikologijom i muzičkom pedagogijom postao sastavni činilac nauke o muzici, kako je prethodno već rečeno.

Studijski program za muzičku teoriju je nastao iz pedagoški orijentisanih studija, upravo onih u koje se njegov prethodnih transformisao 1973. godine. Ovoga puta, pak, Odsek za muzičku teoriju se nije pojavio kao nastavak pedagoškog programa, već je Odsek za opštu muzičku pedagogiju podeljen na dva međusobno nezavisna studijska programa: muzičku teoriju i muzičku pedagogiju. Diferencijacija među njima bila je bazirana na različitim grupisanjima njihovih glavnih predmeta: analize muzičkih oblika, kontrapunkta, harmonije sa harmonskom analizom, analize vokalne muzike i analize muzičkog stila, s jedne, i solfeđa i metodike solfeđa, s druge strane.<sup>230</sup>

Odvajanje sadašnjeg Studijskog programa za muzičku teoriju od muzičke pedagogije nije značilo da je pedagogija u potpunosti eliminisana iz oblasti muzičke teorije. Cilj novog odseka formulisan je kao teorijsko-pedagoški: „formiranje nastavnog kadra iz oblasti muzičke teorije prema potrebama obrazovnog procesa u opšteobrazovnim muzičkim školama i osposobljavanje stručnjaka u svim aspektima analize muzičkog dela, koji bi se kreativno i odgovorno bavili teorijsko-pedagoškim radom” (Akreditacioni material FMU, 2010). Pedagoški ishod studija naglašen je i u opisu kompetencija diplomiranih studenata: po broju

---

<sup>228</sup> U tom pogledu, osnivanje Studijskog programa za muzičku teoriju je koincidiralo sa naporima muzičkih teoretičara u pojedinim evropskim zemljama da muzičku teoriju transformišu u samostalnu akademsku disciplinu (cf.: Polth, 2003; Sprick, 2010; Schuijjer, 1999; Toscani, 1998).

<sup>229</sup> Slične obrazovne reforme su uticale na redefinisane muzičke teorije – može se reći da su taj process i omogućile – i u nekim drugim evropskim zemljama, na primer u Holandiji i Italiji (cf.: Schuijjer, 1999: 68; Toscani, 1998: 83–84).

<sup>230</sup> Metodika nastave teorijskih predmeta je deo muzičko-teorijskih programa, ali ne u statusu glavnog predmeta iz koga se može diplomirati. Sama činjenica da govorim o 'predmetu' iz koga se može pisati završni rad, ukazuje na jedan aspekt razumevanja muzičke teorije.

kredita i stepenu opterećenja polaznici Studijskog programa za muzičku teoriju morali bi imati prednost u pravu na prenošenje znanja iz muzičke teorije, ali još uvek je prerano za zaključke.

Tip sadržaja koji se predaju na Studijskom programu za muzičku teoriju u opštem smislu je definisan 'spolja'. Pravnim činionicima bolonjske reforme (Zakonom o visokom obrazovanju 2006, standardima akreditacije visokih umetničkih škola i statutima pojedinačnih fakulteta koji su sa ovim dokumentima usaglašeni) propisan je procentualni udeo određene vrste predmeta u studijskim programima. Tako u okviru sadašnjeg Studijskog programa za muzičku teoriju postoji pet kategorija predmeta: opšti akademsko-obrazovni (oko 15%), naučni, tj. umetničko-stručni (oko 35%), stručno-aplikativni (oko 30%) i teorijsko-metodološki (oko 20%). Svi glavni predmeti na ovom studijskom programu su definisani kao teorijsko-metodološki samo u prvom modulu, dok su u kasnijim modulima nazvani „naučno, odnosno umetničko-stručnim”. Takva kategorizacija tih predmeta ukazuje na okolnost da nastavni proces može biti više naučno ili više umetnički (što zapravo znači praktično) orijentisan. 'Količina' nauke ili umetnosti u nastavi pojedinačnih predmeta – drugim rečima, odnosi moći između njih – promenljiva je i, u krajnjoj liniji, zavisna od različitih koncepcija i pogleda „određenih osoba” (Foucault, 1983: 217) koje učestvuju u nastavi i deluju u okviru opisane disciplinarne konstelacije. Tome doprinosi i činjenica da dva polja u kojima se danas organizuju studije na Fakultetu muzičke umetnosti – umetnost i društveno humanističke nauke – nisu međusobno udaljena, već se tesno prožimaju: studenti 'mešovitih' odseka i dalje zajedno slušaju teorijske predmete koji su im zajednički (Muzički oblici i Kontrapunkt za sve, a Harmonija za sve osim za studente etnomuzikologije, Analiza muzičkog stila za studente kompozicije i dirigovanja). Pri tom se sadašnji naučni profil studija muzičke teorije institucionalno disciplinuje, što znači kako proizvodi tako i kontroliše, na nekoliko načina. Na primer, opšti princip koji leži u osnovi grupisanja studenata koji pohađaju teorijske predmete nije naučni ili umetnički profil samih studija, već mišljenja potrebnoj meri muzičke teorije u okviru različitih muzičkih profesija, ali – posve eksplicitno – i o 'vrsti' muzičke teorije koja im se prezentuje. Naime, srodno studentima kompozicije, dirigovanja, muzikologije, etnomuzikologije i orgulja, s jedne, i studentima muzičke pedagogije, s druge strane, studenti muzičke teorije pohađaju zasebnu grupnu nastavu, pri čemu je maksimalno potenciran individualizovani pristup svakom studentu (Akreditacioni materijal FMU, 2010). Činjenica da je opseg njihovih aktivnosti regulisan najvišim brojem ECTS kredita koje nose muzičko-teorijski predmeti govori u prilog privilegovanom statusu kako ove grupe studenata,

tako i same muzičke teorije kao studijske oblasti. Obavezni predmeti Uvod u muzičku teoriju i analizu i Pravci i metode muzičke teorije i analize svedoče o tome da se od samog početka kod studenata izgrađuje svest o postojanju posebnog teorijskog interesa i znanja o disciplini koju izučavaju.<sup>231</sup> U tom pogledu nije bez značaja činjenica da se samo na ovom odseku menjaju nazivi pojedinih predmeta u pravcu potenciranja analitičkog udela u znanju koje se u okviru njih prenosi (Analiza muzičkih oblika i Analiza vokalne muzike umesto Muzički oblici i Vokalna literatura).

Uporedo sa osamostaljenjem muzičke teorije kao akademske discipline, došlo je i do njene institucionalizacije kao samostalnog polja istraživanja na način koji u Srbiji u toj oblasti dotada nije zabeležen. Prvo, 2003. godine je utemeljena godišnja konferencija Muzička teorija i analiza. Tokom samo pet godina ona se od simpozijuma članova Katedre za teorijske predmete razvila do konferencije internacionalnog karaktera i kao takva opstaje sve do danas, premda se od 2011. godine održava bijenalno. Drugo, već naredne, 2004. godine, pokrenut je redovni zbornik radova izloženih na konferenciji. Treće, Katedra za teorijske predmete je tokom akreditacionog procesa promenila svoje ime u Katedra za muzičku teoriju, što je svedočilo o akademskom prepoznavanju oblasti muzičke teorije. U istom smislu su promenjene i konkursne formulacije za prijem nastavnika i saradnika. Isto tako, zahvaljujući kategoriji izbornih predmeta koji se usvajaju na početku svake školske godine, predmeti koje predaju nastavnici i saradnici Katedre se mogu menjati, ali oblast kojoj oni pripadaju ostaje ista. Četvrto, uspostavljanje sva četiri nivoa studija (osnovne, master, specijalističke i doktorske) otvorilo je put usmeravanju studenata ka naučnoistraživačkom radu, sticanju prvih doktorskih zvanja u ovoj novoj koncepciji muzičke teorije u Srbiji i, sledstveno tome, zapošljavanju prvih doktora muzičke teorije na Katedru za muzičku teoriju. Iako su poslediplomski programi iz muzičke teorije uz izvesna ograničenja otvoreni za sve diplomirane studente Fakulteta muzičke umetnosti i studente drugih institucija visokog obrazovanja u muzici, uglavnom su studenti koji su stekli magistraturu iz pedagogije ili muzičke teorije pre uvođenja bolonjskog procesa dosada pokazivali interesovanje za poslediplomske studije muzičke teorije.

U opisanim promenama na jedan sasvim nov način postalo je vidljivo i znanje *o* i *u* muzičkoj analizi. Sve do samog kraja 2000-ih godina muzička analiza je u nastavnim kurikulumima bila zastupljena isključivo uz bazične muzičko teorijske discipline, kao

---

<sup>231</sup> U novom akreditacionom procesu, koji je još uvek u toku, dvogodišnji predmet Pravci i metode muzičke teorije i analize prerastao je u četvorogodišnji predmet Istorija muzičke teorije, preglednog karaktera.

harmonska, formalna i kontrapunktska analiza. Uvođenjem novog sistema studija i formiranjem programa za muzičku teoriju, muzička analiza je po prvi put u istoriji muzičkog školstva u Srbiji postavljena kao znanje o jednoj disciplini (za razliku od znanja o pojedinačnoj metodi) koja ima svoju istoriju, svoja usmerenja i metode, saglasno njima profilisane objekte i koncepte, te i mogućnosti i ravni 'zahvatanja' u muzičko delo. Ta njena transformacija u vidljivom polju ima svoj korelat i u iskaznom polju, o kome će biti reči u završnim odeljcima disertacije.

### **Muzička analiza kao objekt analize u diskursima muzikologije i muzičke teorije**

U Srbiji je muzička analiza uglavnom podrazumevana oblast koja je izuzetno retko bila predmet refleksije uprkos tome što je reč o aktivnosti (premda ne uvek i o disciplini) koja zahvata veoma širok raspon. Na jednom kraju tog raspona su svojevrсни „analitički momenti” zastupljeni praktično od samih početaka nauke o muzici u Srbiji do današnjih dana u napisima koji nisu primarno analitički po svom karakteru i u istraživanjima koja ciljaju na neke druge kategorije i forme znanja o muzici. Na njegovom drugom kraju jeste visokoprofesionalizovana naučno postavljena disciplina koja se kao takva ciljano izgrađuje okvirno od sedme decenije 20. veka.

I na jednom i na drugom kraju naznačenog raspona muzička analiza egzistira u polju znanja koje, osim manje ili više jasno definisanih diskurzivno konstituisanih objekata, pozicija, pojmova i strategija iskazivanja, podrazumeva i vidljivo polje u kome se znanje o muzičkoj analizi manifestuje i koje se, za uzvrat, artikuliše na samim diskursima muzičke analize. Jedan domen tog *spolja* opertala sam u dosadašnjem toku ovog poglavlja. Jer, pitanje o tome na kojim premisama je muzička analiza zasnovana i koje su joj funkcije u različitim disciplinarnim kontekstima i različitim tipovima istraživanja ne može se posmatrati izolovano od procesa u kojem su se ti disciplinarni konteksti i tipovi istraživanja sami nametnuli kao relevantni, zatim konstituisali na opisane načine, kao takvi se potom održavali i, najzad, menjali se. S tim u vezi se može razumeti činjenica da se tek u poslednjih nešto više od desetak godina muzička analiza u jednom temeljnijem smislu pojavljuje kao objekt analize, iako se još od šezdesetih godina 20. veka može naići na napomene u vezi sa njenom prirodom i/ili relacijom prema muzičkom delu i/ili funkcijom u muzikološkom ili muzičko-teorijskom radu.

Sveukupni opseg onoga što je u srpskoj muzikologiji i muzičkoj teoriji rečeno o muzičkoj analizi nije veliki.<sup>232</sup> U pitanju su uglavnom kratke, često i usputne, napomene iskazane na sporednim linijama radova koji su usmereni ka nekim drugim temama. Stoga se ne može reći da je muzička analiza u muzikološkom ili muzičko-teorijskom diskursu postojala kao objekt sistemske i obuhvatne analize. Ta činjenica ipak ne zatvara u potpunosti polje mogućnosti za – makar i parcijalna, kako će se u nastavku pokazati – arehološka i genealoška čitanja.

Sama činjenica da se o muzičkoj analizi nema šta – ili nema mnogo toga – reći ima svoje fukoovsko značenje. Ako objekti diskursa postoje pod „pozitivnim uslovima jednog složenog spleta odnosa” (Fuko, 1998: 50),<sup>233</sup> onda se i svojevrsno 'odsustvo' muzičke analize kao objekta analize u diskursima muzikologije i muzičke teorije može shvatiti kao posledica jednog podjednako složenog spleta odnosa. Njime se prećutno postavlja kako mesto i uloga muzičke analize u muzikološkom i muzičko-teorijskom radu, tako i shvatanje same muzike i muzičkog dela u njemu. Jer, muzička analiza je i muzikologiji i muzičkoj teoriji u Srbiji okvirno od sedme decenije 20. veka omogućila da reepistemologizuju polje znanja na koje su pretendovale upravo obuhvatajući u svoje okvire i kompetencije muzička dela, tj. *samu muziku*.

Dva su ključna perioda u kojima je muzička analiza u muzikološkom diskursu postala objekt o kome se nešto može i treba reći. Najpre, kada je od kraja 1960-ih/početka 1970-ih godina muzikologija od primarno istorijski orijentisanog proučavanja profila ličnosti stvaralaca proširila svoje delovanje ka konkretnim muzičkim delima, muzička analiza joj je omogućila da se nametne i uspostavi kao *nauka o jednoj umetnosti* o kojoj se mogu steći i zainteresovanom čitaocu preneti objektivna, proveriva i pouzdana znanja. Ona je tako bila svojevrsna dopuna istorijskim istraživanjima. Potom, kada je od devete decenije 20. veka muzikologija eksplicitno istakla svoje interdisciplinarne pretenzije, muzička analiza joj je, premda tada zajedno sa istorijom, omogućila da se uspostavi kao *interpretativna nauka o umetnosti*. Tako je muzička analiza, kao *drugo* od interpretacije, određena kao jedna od tačaka na kojima se interpretativni naučni muzikološki rad razlikuje od „istorijske ili

---

<sup>232</sup> Predmet ovog poglavlja nisu metode muzičke analize (mada je nemoguće ne spomenuti ih!), već funkcije koje je muzička analiza imala u različitim disciplinarnim kontekstima, načini na koje je konceptualizovana, pojmovi putem kojih je opisivana. Iz tog razloga, u ovom segmentu disertacije nisu spomenuti složeni analitički sistemi i metode koji su u muzičkoj teoriji u Srbiji u poslednjih dvadesetak godina razvijani u okviru kontrapunktske analize i analize muzičkog stila.

<sup>233</sup> Videti str. 35 disertacije.

analitičke deskripcije, ili nekog sasvim slobodno vanmuzički opredeljenog diskursa” (Веселиновић-Хофман, 2007: 49).

Tokom sedme i osme decenije, dakle, napomene o muzičkoj analizi se javljaju u kontekstu širenja polja znanja na koje su pretendovala istorijski usmerena proučavanja muzike. Muzička analiza je bila označena kao ključan element iskoraka od proučavanja profila ličnosti stvaralaca u kontinuitetu istorijskog razvoja (što je u tadašnjem dominantno istorijski orijentisanom proučavanju bilo viđeno kao zadatak istorije muzike) ka „prikazu dela” koji dopunjuje istorijski orijentisana proučavanja (cf.: Peričić, [1969]: 5). Tako je muzička analiza kao objekt diskursa u muzikološkom proučavanju dovedena u „područje srodnosti” sa istorijskim bio-bibliografski usmerenim istorijskim proučavanjima, ali kao razlikotvorni element i kao takva je bila institucionalizovana u obrazovnom procesu, o čemu je u prethodnom poglavlju bilo više reči.

Muzička analiza je za tadašnju muzikologiju pre svega predstavljala način da se jedno muzičko delo upozna i da se potom to znanje, kao znanje same muzike, prenese zainteresovanom čitaocu. O takvoj funkciji muzičke analize u pomenutom iskoraku svedoči jedna kratka napomena data u predgovoru Peričićeve monografije o Josifu Marinkoviću: budući da veliki deo opusa ovog autora nije putem štampanih izdanja u tom trenutku bio dostupan javnosti, autor monografije je „smatrao za umesno da analize kompozicija budu opširnije i praćene što većim brojem notnih primera” (cf.: Перичић, 1967: 1). Koncept „opširnije” analize je kvantitativnog karaktera: muzička analiza, prema ovom shvatanju, može pružiti više različitih opsega poznavanja jednog muzičkog dela.

Čitalac kome su muzičke analize bile upućene nije mogao biti bilo ko, već samo onaj ko ima određene muzičke kompetencije. Na to ukazuje i obrazloženje pruženo u uvodu knjige *Muzički stvaraoci* Vlastimira Peričića ([1969]): budući da je ova knjiga, zamišljena kao koncertni vodič, imala za cilj da „pruži informacije” kako ljubitelju muzike, tako i profesionalnim muzičarima, komentar predstavljenih dela je dat „negde na sredini između popularnog prikaza i stručno-tehničke analize”, pri čemu „[n]ije bilo moguće izbeći upotrebu stručnih termina” (Peričić, [1969]: 6).<sup>234</sup> To govori o zasnivanju muzičke analize kao visoko profesionalizovane discipline razumljive relativno uskom krugu poznavalaca.

---

<sup>234</sup> Zanimljivo je da muzikološki sudovi o ovoj publikaciji umnogome prevazilaze njenu intendiranu 'analitičku vrednost'. Stana Đurić-Klajn je knjigu *Muzički stvaraoci* nazvala analitičkom studijom (cf.: Ђурић-Клајн, 1971: 158), dok Marija Masnikosa smatra da je ova publikacija „skromno i nepretenciozno” nazvana koncertnim vodičem (cf.: Масникоса, 1997: 37).

Naznaka mogućnosti da znanje do kojeg se dolazi analitičkim procesom zavisi i od načina slušanja muzičkog dela te da muzička analiza može da ukaže i na načine slušanja dela i da utiče na to kako će čitalac analize potom čuti isto delo, data je u jednom, takoreći usputnom, komentaru u knjizi *Stvaralački put Sanojla Rajičića* Vlastimira Peričića (1971). Peričić, naime, diferencira dva tipa muzičke analize: analizu baziranu na tome kako se određeni muzički segment čuje i „teorijsku analizu” koja se odnosi na ’čisto teorijska’ rešenja za određeni fragment (cf.: Peričić, 1971: 114). Zaključke proistekle iz dve naznačene vrste analize Peričić ne postavlja u hijerarhijski odnos i ne razrađuje teorijski diferencijaciju koju postavlja. Ali ona je veoma važna, jer su različiti načini slušanja, opažanja i doživljavanja čak i ’čisto strukturnih’ karakteristika zvučnog supstrata muzike u smislu u kom ih je obrazložio Karl Dalhaus (cf.: Dahlhaus, 1991: 6) ugrađeni u analitički proces.<sup>235</sup> To je, kako će nešto kasnije biti više reči, bio i predmet jednog opsežnog istraživanja poniklog u okviru harmonske teorije. Premda u Peričićevom radu nisu razrađeni, koncepti „teorijske analize” i analize onoga kako se neko muzičko delo ili neki njegov segment čuje veoma su važni, jer upućuju na jednu od neminovnih i neintencionalnih ’tačaka ulaska’ interpretacije u analitički postupak, o čemu je već bilo reči.

Odnos između muzičke analize i interpretacije biće preokupacija naredne generacije muzikologa u Srbiji. I upravo, u procesu zasnivanja modela interdisciplinarnе interpretacije i kompetencije muzikologije (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 49) pitanja o muzičkoj analizi su u muzikološkom kontekstu postavljena ciljano i na temeljniji način. Činjenica da je muzička analiza bila posebno apostrofirana upravo u tom procesu ne treba da čudi, jer se i ’globalna’ muzikološka istorija poslednjih decenija 20. i početka 21. veka u znatnoj meri prelamala i ponovno izgrađivala upravo na pitanjima epistemoloških i metodoloških pretpostavki muzičke analize. Međutim, ako u ’globalnoj’ perspektivi u intelektualnom, ali ni u kom slučaju ne i u institucionalnom smislu, i nije bilo toliko bitno da li je muzikologija apsorbovala analizu ili je analiza apsorbovala muzikologiju (cf.: Cook i Everist, 2001: xii), u nauci o muzici u Srbiji je taj odnos veoma jasno i oštro diferenciran, i to u korist muzikologije.

U okviru današnjeg modela interdisciplinarnе interpretacije i kompetencije muzikologije, muzička analiza je postavljena na način koji donekle korespondira sa

---

<sup>235</sup> Moglo bi se, čak, reći da su različiti načini slušanja muzičkog dela prisutni u muzičkoj analizi čak i ako se ta analiza radi isključivo na osnovu partiture, bez zvučnog snimka. Jer, ’ozvučavanje’ partiture u unutrašnjem sluhu analitičara je, čini se, neizbežni element ’čitanja’ same partiture.

postavkom kojom je tokom šezdesetih godina 20. veka utemeljena analitička orijentacija u srpskoj muzikologiji, ali se od nje u mnogo čemu suštinski razlikuje. Ona se posmatra kao „izvor konkretnog činjeničnog, dokaznog materijala, kao pokazatelja toga da se predmet o kojem se raspravlja poznaje, da se na osnovu analize prepoznaje, te da se ne može pomešati sa nekim drugim predmetom”; odnosno, razume se kao aktivnost i disciplina koja u svom „osnovnom” vidu „ne računa sa tim da do elementarnog činjeničnog materijala treba da dođe putevima interpretacije”, jer je interpretacija u kompetencijama muzikološkog rada (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 37).<sup>236</sup> Razlikovanje svojevrsne „strukturalne ’apstrakcije’” muzičkog dela od njegovog „predstavljачkog sloja [...] od onog što se upravo u tom predstavljачkom neposredno prepoznaje kao sadržina, ’radnja’ ili ’priča’ dela, a što – kao ishodište mogućih problemskih i značenjskih momenata – omogućuje i podstiče razmatranje iz ugla različitih disciplina” (Веселиновић-Хофман, 2009: 69), u metodološkom smislu se transponuje na distinkciju između „’čiste’ muzičke analize” i interdisciplinarnog pristupa, koji je „umnogome srodan pojmu interpretacije” (Веселиновић-Хофман, 2009: 74, 69). Jasno žanrovsko diferenciranje „stručne muzičke analize od muzikološke interpretacije” (Веселиновић-Хофман, 2007: 32) smatra se uslovom egzistencije kako muzičke analize, tako i same muzikologije.<sup>237</sup>

Posledično, u modelu interdisciplinarne interpretacije i kompetencije muzička analiza je kao objekt analize stavljena u „područje srodnosti” prema čitavom skupu objekata, ali je priroda relacija koje ona sa tim objektima uspostavlja raznolika. Primarno mesto u tom skupu ima muzičko delo, shvaćeno u ’objektnom’ smislu, u svojoj materijalnoj opipljivosti kao *delo u partituri* (cf.: Веселиновић-Хофман, 2007: 8). Muzička analiza se prema muzičkom delu postavlja u bliski odnos, kao svojevrsna transpozicija te materijalnosti u pisani medij. Prema istoriji se muzička analiza nalazi u odnosu ekvivalencije, što predstavlja korenitu promenu u odnosu na prethodno opisanu razliku za koju se smatralo da je muzička analiza unela u istorijski orijentisana istraživanja. Muzička analiza i istorija podrazumevaju faktografski

---

<sup>236</sup> Srodna opšta shema analitičkog dokaza i muzikološke interpretacije bila je osnova za jednu konkretizaciju datu u: Masnikosa, 2011.

<sup>237</sup> U studiji *Divlja analiza: formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike* (Novak, 2004), inače proistekloj iz diplomskog rada rađenog na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, relacija između analize i interpretacije je postavljena na srodan način, ali je funkcionalizovana u odnosu na pitanja o identitetu dela i identitetu samog analitičkog postupka u uporednom ispitivanju formalističkih, strukturalističkih i poststrukturalističkih razmatranja muzike. Stoga se u ovoj knjizi dosledno izbegava termin „muzička analiza”, već se govori o formalističkoj, strukturalističkoj i poststrukturalističkoj analizi muzičkog dela.



pristup muzičkom delu te dihotomiju analitičko – istorijsko zamenjuje dihotomija analitičko/istorijsko – muzičko-teorijsko/muzikološko, odnosno činjenično – interpretativno.

U skladu sa prethodno rečenim, skup koncepata putem kojih se opisuje muzička analiza nije kvantitativnog, kako je to u prethodno diskutovanom diskursu o njoj bio slučaj, već pre svega funkcionalnog karaktera. Oni se jedan iz drugog izvode putem kritički razrađene mreže koja je sačinjena od dva podskupa međusobnih suprotnosti: činjenica, *blisko čitanje*, dokazni materijal, osnova, elementarna analitička obrada, tehnička analiza, s jedne, tj. interpretacija, kontekstualizacija, interpretativna nadgradnja, interdisciplinarno tumačenje, s druge strane.

Opisani odnosi između objekata i pojmova jasno ukazuju na „tačke razlamanja” diskutovanog diskursa (cf.: Фуко, 1998: 71) kao manifestacije teorijskih strategija putem kojih je u njemu opisan objekt „muzička analiza”: na tačke nespojivosti između tih objekata i pojmova, kao i na polje njihovog međusobnog preklapanja, što za posledicu ima postavljanje teorijskog sistema za žanrovsko razlikovanje muzičke analize i muzikološkog rada (cf.: Веселиовић-Хофман, 2007: 32–41). Ti odnosi upućuju i na svojevrsnu „ekonomiju diskurzivne konstelacije” (Фуко, 1998: 71–72) kojoj ovaj diskurs pripada: model interdisciplinarne interpretacije i kompetencije muzikologije nameće se kao formalni sistem u odnosu na koji se svi ostali diskursi nauke o muzici u Srbiji mogu klasifikovati i opisati.

U jednom konkretnom oprimerenju interdisciplinarnosti muzikologije u susretu sa kognitivističkim, kulturološkim i prihološkim pristupima muzici i umetnosti, muzička analiza je postavljena „ne kao naučno oruđe”, već kao pragmatična, ’eklektična’ selekcija sredstava i metoda koje analitičaru „omogućavaju da istakne specifične elemente dela”. U „svojevrsnom opovrgavanju ’apsolutne i bezuslovne muzičke teorije’, zapravo svake teorije koja bi da se nametne kao dogma”, analizi je ovde data funkcija da „podupire i podržava individualan muzikološki rad”. Takva muzička analiza „se ’stvara’ zajedno sa muzikom na koju se odnosi” te ona „samim tim, i sama jeste, ili postaje, određeni vid muzičkog mišljenja” (Popović Mladenović, 2009: 137).

Muzička analiza, tako, postaje pluralan objekt: posmatra se kao skup sredstava koji u muzikološkom istraživanju može biti zastupljen svojim različitim elementima, a da se pri tom ne dovede u pitanje njena funkcija potpore i podrške tom istraživanju. Stoga, premda nije eksplicitno naveden, prethodno diskutovani pojmovni aparat funkcionalnog karaktera i ovde ima svoje važenje. To znači da između postavljenog teorijskog sistema i diskutovanog konkretnog oprimerenja postoji, makar i sasvim kratkotrajno, „područje pamćenja” (Фуко,

1998: 63): ono što se više ne mora raspravljati jeste odnos između pojmova koji ulaze u opseg muzičko-analitičke činjenice, s jedne, i muzikološke interpretacije, s druge strane. Tom skupu se pridružuje još jedna pojmovna dimenzija koja bi se mogla nazvati kritičkom. Jer „selekcija sredstava” o kojoj se ovde govori podrazumeva refleksiju o kriterijumu selekcije i svrsi načinjenog izbora u odnosu na samo istraživanje. Različiti elementi dela ne mogu biti dostupni svakom analitičkom metodu, a različite analitičke metode ne moraju biti podjednako relevantne čak i onda ako pretenduju na iste elemente dela. Kao takva, muzička analiza i u ovakvoj postavci u jednom posebno bliskom, čak i poistovećenom, odnosu ulazi u „područje srodnosti” sa samim muzičkim mišljenjem kao objektom muzikološkog diskursa. Stoga koncept „analitičke strogosti” ima svoje „područje važenja” (Фyкo, 1998: 64) samo u meri u kojoj se sa „konkretnom muzikom neprestano uodnošava, iz nje proizlazi i sa njom se saobražava i vaja” (Popović-Mladenović, 2009: 448).

Diskursi o muzičkoj analizi iz vizure muzičke teorije pojavljuju se okvirno u isto vreme kada se u muzička analiza u muzikologiji pojavila kao objekt o kome se može i treba nešto reći. U najopštijem smislu, može se reći da je analiza muzičkoj teoriji okvirno od sedme decenije 20. veka omogućila da svoje stručno-praktične sadržaje i ciljeve distancira od apstraktnih teorijskih uopštavanja i približi ih umetničkom idealu. Drugim rečima, i njoj je, kao i muzikologiji, omogućila da svoje polje delovanja veže za muzičko delo, tj. da se nametne kao *teorija jedne umetnosti*, teorija koja – budući da može da progovori o 'stvarnoj' kompozitorskoj praksi – za tu praksu i za celokupnu muzičku struku jeste višestruko relevantna. Okvirno od sredine prve decenije 20. veka, muzička teorija uz pomoć analize (ali i istorije, kako je u prethodnom segmentu disertacije objašnjeno) iz domena struke, u kome svako ko se bavi muzikom ima svoje potrebe i ciljeve, profilise sopstveni *teorijski* interes i naučno ga utemeljuje. Mesto analize u tom procesu još uvek nije eksplicitno diskutovano, ali ona jeste njegov integralni činilac.

Ne može se reći da je muzička analiza bila objekt systemske analize u polju muzičke teorije, kako je već rečeno. Saglasno neautorefleksivnom karakteru muzičke teorije, i sama muzička analiza je bila podrazumevana aktivnost. Zapažanja o prirodi, funkciji i statusu muzičke analize u muzičko-teorijskom radu po pravilu su se pojavljivala u distinktivnim trenucima utemeljenja ili transformacije pojedinačnih disciplina ili transformacije objekata na koje su one pretendovale. Analizi je posebna pažnja bila posvećena u okviru nauke o formi i nauke o harmoniji.

Okolnost da se o analizi može i treba nešto reći bila je vezana za tri karakteristična određenja same muzičke forme kao njenog objekta. U udžbeniku *Nauka o muzičkim oblicima* Vlastimira Peričića i Dušana Skovrana (1961) oblikom muzičkog dela nazvan je „unutrašnji sklop” dela, „spoj njegovih delova u jedinstvenu celinu”, tj. „vid i način na koji umetnik-stvaralac iznosi i razrađuje određenu ideju” (Peričić i Skovran, 1961: 7). Saglasno tome, analiza je opisana kao „rašćlanjavanje oblika na sastavne delove”, pri čemu se vodi računa o „sadržaju tih delova, kao i o njihovim odnosima međusobno i prema celini” (Peričić i Skovran, 1961: 10). Premda je postavljena teza o tome da se oblik muzičkog dela slušaocu „ukazuje [...] u vidu razvojnog p r o c e s a koji vodi sintezi raznorodnih elemenata” (Peričić i Skovran, 1961: 10), ona ni u teorijskom, ni u analitičkom delu udžbenika nije razrađena.

U meri u kojoj je transpozicija metodoloških i sazajnih osnova klasične filologije odredila predmet nauke o muzici u 19. veku, u toj istoj meri je odredila i objekt analize u ovom slučaju, kao i „polje sudelovanja” (Фyко, 1998: 63) u kome je sama formalna analiza sagledana: muzička dela su upoređena sa književnim delima te su i „elementarni sastavni delovi oblika” izjednačeni sa elementima sintakse i poetske metrike, a „veći formalni tipovi” sa analitičkim objektima teorije književnosti (cf.: Peričić i Skovran, 1961: 10). Tako je formalna analiza razložena na dva objekta, jedan koji se tiče elemenata muzičke forme, i drugi koji se odnosi na tipove muzičke forme, čime je stavljena u „polje srodnosti” sa objektom jedne sasvim druge discipline. Saglasno tome, formalna analiza je opisana putem dva različita smera u kojima se može odvijati: od opšteg ka pojedinačnom, i obrnuto. Ta dva smera formalne analize odgovaraju dvema različitim situacijama u kojima se sprovodi formalna analiza: iz notnog teksta, s jedne, odnosno tokom slušanja muzičkog dela, s druge strane. Već sama mogućnost da se muzičko delo analizira iz dve situacije – ili, kako će to u jednom poznijem napisu biti formulisano, iz dve „stajne tačke” (Popović, 1998: 62) – ukazuje na muzičko-analitičko znanje kao diskurzivno znanje, jer počiva na različitim načinima ’ophođenja’ prema muzičkom delu i na različite načine postavlja subjekt analize: u prvom slučaju njegovo prisustvo je minimizovano, dok mu je u drugom data aktivna uloga. Ipak, o pitanju da li su načini slušanja univerzalni ili partikularni te na koji način se oni ’probijaju’ kroz analitički postupak u tom trenutku nije bilo moguće misliti. To, drugim rečima, nije bilo „u istini” (Fuko, 2007: 26) muzičko-analitičkog diskursa.

Funkcija formalne analize nije posebno diskutovana, ali o njoj se može suditi na osnovu načina na koji je određen opseg nauke o muzičkim oblicima. Kao „rašćlanjavanje oblika na sastavne delove” formalna analiza se može iscrpsti ’u samoj sebi’. Ali ona se može

staviti u funkciju čitavog niza – u prethodnom segmentu disertacije već naznačenih – drugih zadataka nauke o muzičkim oblicima: klasifikacije muzičkih dela prema tipovima oblika, proučavanja estetskih zakonitosti u konstrukciji oblika kao i uloge koju u tome imaju različite komponente, izučavanja istorijskog razvitka oblika, obezbeđivanja primera i uzora za sticanje kompozicione tehnike te i pomoći izvođačima u „ostvarivanju muzikalne i stilski korektno interpretacije” (Skovran i Peričić, 1991: 11).

U potonjim izdanjima pomenutog udžbenika opis formalne analize se nije menjao. Transformisalo se, međutim, određenje njenog objekta, što je uslovalo i širenje pojmovne aparature kojom je muzička analiza opisivana. Naime, u šestom izdanju iste knjige (1986)<sup>238</sup> autori su diskusiju o muzičkoj formi utemeljili u pristupu muzici kao procesu koji se odvija u vremenu (cf.: Skovran i Peričić, 1991: 7). Saglasno tome, definicija muzičkog oblika kao 'sklopa delova muzičkog dela u jedinstvenu celinu' je odbačena i zamenjena određenjem muzičkog oblika kao vremenske strukture muzičkog dela u kojoj učestvuju „tesno međusobno povezane i uzajamno isprepletene, različite komponente muzičkog izraza” kao što su ritam, melodija, harmonija, dinamika, agogika, tonski kolorit i druge (Skovran i Peričić, 1991: 7). Muzički oblik kao vremenska struktura se ne gradi 'sklapanjem delova' već međusobnim uodnošavanjem sukcesivnih faza (odseka) muzičkog toka, koje se „u isti mah [...] dovode u međusobni odnos i povezuju u celinu” (Skovran i Peričić, 1991: 7). Zamisao o procesualnom karakteru muzike i koncept „vremenske strukture muzičkog dela” Skovran i Peričić su kao „utemeljeno rasuđivanje” (Фыко, 1998: 62) preuzeli iz estetike muzike Zofije Lise (Zofia Lissa) i koncepta muzičke forme kao procesa, razrađenog u teorijskoj misli Borisa Asafjeva ukazaviši pri tom na „polje prisutnosti” i „područje pamćenja” (Фыко, 1998: 62, 63 )u kome su u tom trenutku delovali.<sup>239</sup>

Na samom kraju 20. veka Berislav Popović u knjizi *Muzička forma ili smisao u muzici* navodi da se „može reći [kurziv dodala I. I.] da je forma organizacija muzičkog dela” (Popović, 1998: 18). Zanimljivo je uočiti promenu u načinu obrazovanja pojma „muzička forma”. Popović izbegava preskripciju i definiciju, već formu kao objekt analize predstavlja opisno, izvodeći njene odlike iz teze o „elementima stalnosti (konstantama)” koji muzičkim delima obezbeđuju razgovetnost i koji „upravo, [...] jesu muzička forma u najdubljem i

---

<sup>238</sup> Autori su o promenama koje su želeli da izvrše u sadržaju udžbenika diskutovali još sredinom sedamdesetih godina, pred sam kraj života Dušana Skovrana (1923–1975). Ipak, njihova namera je realizovana tek u šestom izdanju publikacije. U disertaciji sam koristila sedmo, nepromenjeno izdanje udžbenika *Nauka o muzičkim oblicima* iz 1991. godine.

<sup>239</sup> Upravo se studije Zofije Lise (Zofia Lissa) i Borisa Asafjeva nalaze u proširenom spisku literature u šestom izdanju knjige *Nauka o muzičkim oblicima* (1986).

sveobuhvatnom značenju njenog pojma” (Popović, 1998: 18). Naznačene razlike u određenju forme kao objekta formalne analize nisu bez značaja, jer one jasno ukazuju na to da taj objekt i pojmovi putem kojih se on može opisati ne postoje negde izvan, nezavisno od diskursa čiji je on sastavni deo, već da se objekt „muzička forma” upravo stvara u samom diskursu putem određenih tipova iskaza i načina njihovog uodnošavanja.

Popović ne odbacuje zadatke vezane za klasifikaciju tipova forme i njihov istorijski razvoj (cf.: Popović, 1998: 364–468), ali za prvenstveni zadatak postavlja „razumevanje” forme, kako je već rečeno. Stoga analiza predstavlja prvi korak u tom procesu, jer ona omogućuje izdvajanje formalnih elemenata određenog nivoa. Za njom sledi istraživanje koje se odnosi na njihovo povezivanje (cf.: Popović, 1998: 19). Ali ta dva koraka se međusobno „skladno dopunjuju” jer, prema Popoviću, „temeljni princip izgradnje muzičke forme glasi: ono što se na jednom nivou javlja kao konstrukcija, na sledećem višem nivou funkcioniše kao jedinica” (Popović, 1998: 231).

Dva smera analize formalnih značenja, donekle ekvivalentna Skovranovoj i Peričićevoj postavci, dobijaju status metodološkog principa. Analiza po fazama (ili kumulativna analiza), s jedne, i uobičajena, standardna ili, „još tačnije” školska analiza koja se kreće suprotnim putem i podrazumeva raščlanjavanje celina na veće odseke, a tek zatim na manje i najmanje, s druge strane, odgovaraju dvema pozicijama („stajnim tačkama”) analitičara: analitičaru kao slušaocu i analitičaru kao posmatraču (cf.: Popović, 1998: 56–64). Jedno delo se može analizirati bilo iz jedne, bilo iz druge pozicije, ali se i jedan i drugi analitički proces odvijaju u imaginarnim dimenzijama posebnog vremena i posebnog prostora u kome delo egzistira. Autorov stav da „[t]ek jedinstveno prostor-vreme predstavlja realnu kategoriju” (Popović, 1998: 63) govori o tome da se tek u tačkama susreta dve vrste analize formalnih značenja može sagledati dinamička zavisnost (cf.: Popović, 1998: 15) u kojoj se nalaze delovi jednog muzičkog toka. Taj susret, zapravo, naznačava ulazak analitičara u hermeneutički krug, čime sama muzička analiza postaje i jedna vrsta hermeneutike.

Nastanak elektronske publikacije *Muzička analiza I* (Zatkalik, Medić, Vlajić: 2003), prve i jedine u srpskoj nauci o muzici koja je za svoj predmet postavila muzičku analizu, bio je motivisan prazninom koja je u tom trenutku postojala u muzičko-teorijskoj oblasti u Srbiji, kada takve literature nije bilo „dovoljno ni u tradicionalnoj štampanoj formi”.<sup>240</sup> Premda je u naslovu te publikacije obećana muzička analiza, ona je zapravo koncipirana kao prolegomena

---

<sup>240</sup> Ta okolnost je odredila udžbenički karakter ovog izdanja te tako i preskriptivan opis alatki koje analitičar koristi i cilja koji analitički proces podrazumeva.

za formalnu analizu, a tek u minimalnom stepenu kao odgovor na pitanje šta 'sama analiza' jeste (Zatkalik, Medić, Vlajić: 2003). U uvodu izdanja autori su već u prvoj rečenici sami 'raščarali' ekskluzivitet svog projekta i skrenuli čitaočevu pažnju „na jednu okolnost, možda i razočaravajuću” da ono što sledi „još nije prava muzička analiza”. U uverenju da bi muzička analiza – kao „najjednostavnije rečeno, [...] rastavljanje celine [...] na sastavne delove” uvek morala „imati u vidu celu kompoziciju” i sveobuhvatno sagledati integralna dela, autori su definisali sadržaj kompakt diska kao „šta moramo prethodno znati, odnosno koja to znanja, koje analitičke alatke moramo posedovati pre nego što pristupimo analizi jednog muzičkog dela”. Iako su navedeni opisi znatnim delom određeni pre svega instruktivnom namenom ovog izdanja, o njima bi se moglo diskutovati i pitanje je da li bi ih i sami autori na taj način formulisali i danas. Ali, iz vizure ovog istraživanja, važna je jedna jednostavna činjenica: ova publikacija ipak jeste rekla – sigurno ne sve ali svakako dosta toga – o tome šta je muzička analiza u tom trenutku podrazumevala u nauci o muzici u Srbiji i, preciznije, kako je nastala pod okriljem *Formenlehre*, što jeste i njena 'globalna' istorija.

Kao što se u muzikologiji muzička analiza pojavila kao objekt o kome se nešto može i treba reći u jednom specifičnom periodu širenja polja znanja istorijski usmerenih proučavanja, tako je i harmonska analiza u fokus nauke o harmoniji ušla na samom prelomu šeste i sedme decenije u periodu u kome se fokus nauke o harmoniji polako premeštao sa apstraktnih pravila o izgradnji akorada na izučavanje istorijsko-stilskih aspekata harmonskog jezika, kako je u prethodnom odeljku objašnjeno. Cilj harmonske analize isprva je bio viđen u tome „da se uoče i objasne harmonske pojave i zbivanja, kako sami za sebe, tako još više – sa gledišta njihove aktivne prisutnosti i različite uloge u umetničkoj celini muzičkog dela” (Despić, 1970: 2). Kao takva, harmonska analiza je bila u bliskoj vezi sa izučavanjem građe i estetike muzičkog oblika, kao i sa stilskom analizom kako individualnog stila stvaraoca tako i stila epohe.<sup>241</sup>

Harmonska analiza je u Despićevom udžbeniku istog imena (1970) postavljena kao svojevrsna dopuna i nadgradnja „školske” nauke o harmoniji (cf.: Despić, 1970: VII). O tome koliko je ona na samom početku sedamdesetih godina 20. veka bila nova oblast govori i način

---

<sup>241</sup> Ovakvo određenje harmonske analize bilo je šire od analize „harmonskih pojava i problema u majstorskim delima muzičke literature”, kako je ona definisana u Tajčevićevom udžbeniku iz harmonije (cf.: Tajčević, 1971: 7). Prema Tajčeviću, funkcija harmonske analize bila je da istraži „ulogu akorada u izgradnji kompozicionih oblika” (cf.: Tajčević, 1971: 7). Vlastimir Peričić ne navodi eksplicitno da je harmonska analiza integralni deo nauke o harmoniji, ali i on ističe ulogu akorada u muzičkom delu i tu ulogu vezuje ne samo za pojedinačne kompozicije već, poput Despića, takođe i za granice stilskih razdoblja i stvaralaštvo pojedinačnih kompozitora (cf.: Peričić, 1972c: 3).

na koji je Dejan Despić opisao sadržaj svog udžbenika: istakao je da su u njemu postavljene teorijske osnove za analitički pristup harmoniji koji se „nužno donekle razlikuje od onog aktivnog, 'stvaralačkog', kakvim se bave *normalni* [kurziv dodala I. I.] udžbenici harmonije (Despić, 1970: V). Analitički pristup harmoniji je u ovom periodu stoga bio određen kao prvenstveno posmatračkog karaktera: tehnika analize podrazumeva *posmatranje „već datog notnog teksta, a ne samostalno građenje novog”* (cf.: Despić, 1970: VI). Ako se ima u vidu da je ovaj opis dat u okviru discipline u kojoj je fokus tada bio na izradi harmonskih zadataka, ne čudi to što je kao suprotnost analizi postavljeno stvaranje. Istovremeno, ma koliko izbor reči *posmatranje* bio neobičan za opis aktivnosti kakva je analiza, on sasvim jasno upućuje na objektivnost samog analitičkog postupka nasuprot subjektivnosti stvaralačkog čina.

Na to nedvosmisleno upućuje način na koji se u nauci o harmoniji govori o odnosu između „teorijske analize” i onoga što se čuje. Dejan Despić navodi da „predstave slušaoca o tonalitetu, zahvaljujući upravo dejstvu psiholoških činilaca – pretpostavki i asocijacija razne vrste – u pojedinim okolnostima mogu da budu i drugačije od *realnog* [kurziv dodala I. I.] stanja, a naročito da prethode objektivnom ispoljavanju tonaliteta, bilo da se potom u njemu potvrde ili pokažu kao zablude”. Ipak, sumnja u smislenost i opravdanost same te distinkcije postoji, jer „psihološki aspekt tonaliteta i dolazi do izražaja tek u stalnom upoređivanju toga što određeni tok muzike realno pokazuje i onoga što se prilikom njegovog slušanja – u tonalnom smislu – opaža i doživljava” (Despić, 1981: 6). Dok bi analiza onoga kako se neki muzički odlomak čuje i doživljava imala prvenstvo „po značaju”, „teorijska analiza” ima primat „po redosledu stvari”. Međutim, i to što se kao „objektivno ispoljavanje tonaliteta” realno pokazuje, postoji, prema Despiću, „u sticaju činilaca kojima se on [tonalitet], prema prikazanoj teoriji toga sistema, iskazuje, nezavisno od prisustva slušaoca i njegovih opažanja” (Despić, 1981: 6). Ovom napomenom Despić zapravo upućuje na interpretativni karakter i same „teorijske analize”: ona je interpretativna ne zato što neke analitičke činjenice naknadno interpretira iz određenih naknadno uspostavljenih tačaka gledišta, već zato što operiše u određenom teorijskom sistemu iz koga crpi sopstveni pojmovni aparat i način gledanja na objekt analize.

U potonjem trostrukom modelu izučavanja harmonije, koji je obuhvatio njen teorijski, stilsko-istorijski i praktični aspekt, harmonska analiza nije postavljena kao opozicija stvaralačkom pristupu, već kao njemu komplementaran činilac praktičnog ovladavanja pojavama i problemima harmonije (cf.: Despić, 2007: 5–7). U ovom modelu harmonska analiza je dobila i jednu funkciju koja, premda prikazana kao da ne predstavlja dominantnu

liniju samog analitičkog postupka, zapravo postaje veoma prominentna i dalekosežno značajna. U pitanju je svojevrsna „dvostruka hermeneutika” harmonske analize koja se posebno provokativno manifestuje u Despićevom diskursu: „pristup harmoniji kao tumačenju verbalnog teksta u vokalnoj muzici i autorovo shvatanje harmonske analize kao hermeneutike (harmonskog) jezika razmatranih kompozicija” (Stefanović, 2012: 2; videti i: Pavličić, 2012). U toj tački – okupiranosti pitanjem kako funkcioniše muzički jezik u muzičkom delu i shvatanja analize kao sredstva da se to funkcionisanje razume – susrele su se koncepcije formalne i harmonske analize.

U odnosu na opisana shvatanja i postavke muzičke analize, u okviru diskutovanih dispozitiva muzičke teorije i nauke o muzici u Srbiji kao polja moći/znanja, u poslednjem odeljku disertacije pažnju ću usmeriti na iskazno polje samih muzičko-analitičkih diskursa.

### **Muzička analiza u diskursima muzikologije i muzičke teorije**

Postaviti pitanje o načinima na koje je muzička analiza praktikovana u nauci o muzici u Srbiji znači, kako sam ranije već istakla, stupiti u jedan takoreći potpuno otvoren, obiman i složen prostor. Iz tog obilja oprimerenja i primena muzičke analize u ovom segmentu disertacije ću putem nekoliko karakterističnih studija slučaja postaviti okvir za razumevanje diskontinuiteta između onoga što čini savremenost muzičke analize u nauci o muzici u Srbiji, s jedne, i prošlosti od koje se ona razlikuje, s druge strane; drugim rečima, za razumevanje načina na koje je muzička analiza bila (i jeste) deo procesa o kojima sam pisala u prethodnim segmentima ovog poglavlja disertacije.<sup>242</sup>

U analizi ću stoga pokazati kako se, saglasno prethodno opisanom koraku od neautorefleksivnog, neistorijskog i sistemskog diskursa muzičke teorije ka autorefleksivnom, istorijski osvešćenom i problemski profilisanom tipu iskaza, srodna promena uočava i u polju muzičke analize: svojevrsna arhitektura muzičko-analitičkog teksta i pojmovna aparatura su ključni nosioci te promene. U pitanju je korak od muzičke analize kao aktivnosti koja se

---

<sup>242</sup> Izborom tekstova za analizu rukovodila je, gde god je to bilo izvodljivo, mogućnost komparativnog pristupa analizama jednog muzičkog dela ili jednog autorskog opusa, dakle, analizama koje su nastale u različitim periodima konstituisanja nauke o muzici kao polja moći/znanja i u različitim periodima konstituisanja dispozitiva muzičke teorije. Takav kriterijum naizgled protivureči temeljnim premisama diskurzivne analize, jer počiva na kategorijama dela i autorskog lika, dakle, upravo na kategorijama koje je Fuko kontinuirano morao da suspenduje da bi pokazao kako diskurzivne prakse funkcionišu. Međutim, ove kategorije reaktiviram na operativnoj ravni: budući da „određene osobe zaista učestvuju u odnosima moći”, nemoguće je izbeći vlastita imena. Ja ih, ipak, ne tretiram na individualizovan način, već ih posmatram kao reprezentante diskurzivno konstituisanih pozicija s kojih je u određenom istorijskom trenutku *o* i *u* muzičkoj analizi bilo moguće nešto reći upravo na način na koji su to oni učinili.



podrazumeva, za koju se 'zna' šta obuhvata kako bi ispunila svoje funkcije u različitim disciplinarnim kontekstima, ka analizi koja se sprovodi sa svešću o njenim sopstvenim mogućnostima i ograničenjima kako prema delu koje je objekt analize, tako i s obzirom na teorijski sistem iz kojeg proističe. U tom koraku čini se da je neminovno barem implicitno postaviti pitanja šta konkretan analitički postupak može da učini, koji aspekt ili sloj dela može da sagleda, na koji konkretan problem može da odgovori, kao i zašto je taj problem relevantan za kompoziciju (ili grupu kompozicija, opus, žanr) o kojoj je reč. A ta pitanja, čini se, isto tako neminovno upućuju na problematiku analitičke interpretacije i otvaraju put ka izgrađivanju kritičke uloge muzičke analize.

Za tačku oko koje je izgrađivano ono što je podrazumevala prošlost muzičke analize u diskursima muzikologije i muzičke teorije postaviću napise Vlastimira Peričića, jer on ima status „začetnika diskurzivnosti” u muzičkoj analizi u Srbiji. U Peričićevom radu – kako u njegovom muzikološkom, tako i u muzičko-teorijskom registru – utemeljen je jedan tip muzičko-analitičkog diskursa, jedan sistem obrazovanja iskaza, opcertano je polje razlika u kojem se muzička analiza kao takva konstituiše i stvoreni su uslovi za čitav skup potonjih analitičkih diskursa koji se razlikuju od njegovog, ali istovremeno i pripadaju onome što je on utemeljio (cf.: Foucault, 2000d: 217).<sup>243</sup> Za paradigmatički primer novog epistemološkog lika savremene muzičke analize u Srbiji – tj. primer drugačijeg tipa diskursa, sistema obrazovanja analitičkih iskaza i njihovih sukcesija – postaviću diskurs Dejana Despića.

U srpskoj muzikologiji postoji saglasnost o značaju Vlastimira Peričića za utemeljenje muzičke analize kao integralnog dela svakog istraživanja. Kao pisac koji se „opredeljuje za promišljanja i objašnjenja, ne za tumačenja”, Peričić se smatra začetnikom analitičkog pravca u srpskoj muzikologiji (Масникова, 1997: 45) i najzaslužnijim za ovladavanje „novim metodološkim pristupom istoriografiji”, pristupom koji podrazumeva „ravnopravno (ali ne i dominirajuće) uključenje muzičke analize kao osnovne i nezaobilazne pretpostavke svakog istoriografskog rada” (Маринковић, 2008: 66).

Peričićeve muzičke analize nisu bile detaljnije razmatrane, ali u svim zapažanjima o tome šta ih karakteriše ističe se lucidnost (passim: Марић i dr., 2000: 5; Деспић, 2008: 51; Масникова, 1997: 38). Ova odlika Peričićevog analitičkog diskursa, može se sagledati u svetlu karakterističnog spoja dve bitne karakteristike njegovih napisa u celini: naglašene

---

<sup>243</sup> Pri tom, analiza neće biti 'totalna', tj. neće u svim odabranim analitičkim napisima biti podjednako istaknute sve ravni iskazne analize muzičko-analitičkog znanja kao diskurzivnog znanja, jer nije nužno da se njihove transformacije na svima njima ispolje u podjednakom stepenu. Iskaznu analizu na takav način nije sprovodio ni sam Fuko.

objektivnosti izlaganja, s jedne, i nemogućnosti potpunog distanciranja od predmeta istraživanja, s druge strane.<sup>244</sup> Peričićev diskurs se, naime, smatra paradigmom objektivnog depersonalizovanog naučnog govora koji je izvor pouzdanih imanentnih znanja o muzičkom delu. Tako je primećeno da u „gotovo svim njegovim tekstovima preovlađuje objektivni ton izlaganja” (Масникоса, 1997: 46), da su oni „pisani visokoprofesionalno, a ponekad i naglašeno pozitivistički objektivno” i da je „epitet objektivno s pravom korišćen kada se tumačila njegova naučna misao” (Стојановић-Новичић, 2008: 174, 177). Ističe se da Peričićeve napise odlikuje „precizna misao, [...] sistematičan i jasan iskaz, sažet na najbitnije čak i onda kada pruža iscrpne i uvek sigurne podatke” (Марић i dr., 2000: 5), te da je način njegovog „mišljenja i stručnog izlaganja – uvek daleko od svake nepotrebne sofistike, mudrovanja i teoretisanja koja su sama sebi svrha, profesionalnog egzibicionizma, pukih spekulacija koje lako gube vezu s muzičkom realnošću” (Деспић, 2008: 52). Uočen je Peričićev postupak „’skrivanja’ sopstvene ličnosti, izbegavanja subjektivnosti” koji je protumačen kao njegova namera da čitaocu omogući da se „slobodno i lično” odredi prema fenomenu o kome je reč (Масникоса, 1997: 46).

Uprkos naglašenoj objektivnosti Peričićevog diskursa i njegovoj svojevrsnoj distanciranosti od objekta analize, što su osobine koje se u komentarima njegovih napisa smatraju kvalitetom po sebi, dodatna vrednost se u razmatranjima Peričićevih napisa pridaje onim segmentima njegovih tekstova u kojima se upravo te osobine prevazilaze ili, rečeno na drugačiji način, u kojima se očituje nemogućnost samog objektivistički koncipiranog diskursa. Tako je primećeno da u Peričićevim tekstovima „ponekad [...] blesne neka sasvim lična, poetska iskra [...] koja se potom brzo izgubi u lavirintu naučnog teksta, ali je čitalac zadugo pamti”, te da „postupak „’skrivanja’ sopstvene ličnosti, izbegavanja subjektivnosti [...] Peričiću najmanje polazi za rukom u tekstovima o novim delima, u kojima je, zahvaljujući *al fresco* tehnici kojom su pisani, sačuvana ona autentična emocija sa kojom je pisac čuo, shvatio i ocenio delo” (Масникоса, 1997: 46).

Nemogućnost istrajavanja na objektivnoj distanci je u komentarima Peričićevih tekstova interpretirana kao svojevrsna refleksija njegovog stvaralačkog prosedeja, u smislu da

---

<sup>244</sup> Uočeno je i da se u Peričićevim tekstovima manje ili više jasno očituje i vrednosna komponenta, u smislu da njegovi napisi „uvek otkrivaju i trag njegovog odnosa prema obrađenoj materiji” (cf.: Стојановић-Новичић, 2008: 174), da je „[s]amim izborom ličnosti o kojima će pisati Peričić [...] najčešće sugerisao da se one nalaze pri vrhu (ili baš na samom vrhu) njegove vrednosne lestvice”, da je „baš onda kada je pisao o stvaralocima koje je smatrao kvalitetnim i vrednim posebne pažnje Peričić [...] ispisivao najpoetskije muzikološke analize” kao i da po „jezičkoj lepoti neki segmenti ovih tekstova kao da su izmešteni iz beletristike” (cf.: Стојановић-Новичић, 2008: 175, 176).

ona u sebi krije „istu onu vrstu 'novoromantične' emocionalnosti" koja se čuje i u Peričićevim kompozicijama (Масникоса, 1997: 39). Та – по ugledu na Hindemitovo (Paul Hindemith) delovanje ostvarena – sinteza „teorijski detaljno objašnjelog raščlanjenog sistema, ali i intuitivnih muzičkih otkrića" shvaćena je kao ideal Peričićevog rada (cf.: Стојановић-Новичић, 2008: 177–178). О тој синтези у stvaralačkom процесу писао је и сам Властимир Перичић: „I zar je, najzad, zaista nepremostiv jaz između toka naučne i umetničke misli? Nije li postavljanje nove naučne hipoteze isto toliko stvar intuicije koliko i racionalnog umovanja i nema li onaj momenat kada se hipoteza, potvrđena eksperimentom ili posmatranjem, pretvara u teoriju i prirodni zakon, nešto od doživljaja velike umetničke inspiracije?" (Peričić, 1984: 13).

Kao aktivnost koja je počivala na empirijskom impulsu da se muzičko delo upozna po onome što ono 'stvarno' jeste, muzička analiza je u Peričićevom diskursu nedvosmisleno pripadala racionalnoj sferi. Opseg repertoara koji je bio objekt analize u Peričićevim radovima bio je veoma širok i obuhvatao je raspon od rane do savremene muzike. U ovom trenutku fokusiraću se na njegovim analizama dela iz nacionalne muzičke tradicije. Jer, veza između uspona muzičke analize u nauci o muzici u Srbiji, s jedne, i konstituisanja svojevrsnog kanona srpske muzičke istorije, s druge strane, veoma je tesna, upravo kakav je bila i dok je muzička analiza u 'globalnom' kontekstu sudelovala u izgradnji zapadnoevropskog muzičkog kanona.

Razlika između analitičkog i neanalitičkog diskursa konstituisala se u relaciji muzičke analize prema dva druga tipa diskursa. Na jednoj strani bio je bio-bibliografski diskurs kome je muzička analiza u muzikološkom istraživanju služila kao dopuna i kao takva bila institucionalizovana odgovarajućim studijskim zahtevima (ali ne i posebnim nastavnim kurikulumom), kako je već rečeno. Na drugoj strani, kao stručno-tehnička analiza ona je bila postavljena kao najudaljenija tačka u odnosu na „popularni prikaz" (Peričić, [1969]: 6), ali ovaj odnos nije bio potpuno jasno određen. Sam Peričić u uvodu knjige *Muzički stvaraoci u Srbiji* najpre govori o tome da svako njeno poglavlje počinje biografskom skicom za kojom slede *analize* najznačajnijih dela (cf.: Peričić, [1969]: 5), dok potom naglašava da su *komentari* o delima „svesno dati negde na sredini između popularnog prilaza i stručno-tehničke analize" (Peričić, [1969]: 6). Da li je analiza dela isto što i stručno-tehnička analiza ili u nju spada i poetizovan metaforički opis načina na koje se muzičko delo čuje i doživljava? Ovde nije reč o pukoj jezičkoj preciznosti, već o suštinskom pitanju načina na koje je muzička analiza razumevana i praktikovana tokom 1960-ih godina, kada su ova određenja formulisana. Jer, u monografiji o Josifu Marinkoviću Peričić ističe da su *analize* kompozicija date u

opširnijem vidu, ali u toj knjizi tekstovi o pojedinačnim kompozicijama sadrže iste elemente kao i komentari u dve godine poznijoj publikaciji *Muzički stvaraoци u Srbiji*, pri čemu sami segmenti koji su označeni kao analitički počivaju na istovetnom tipu diskurzivnosti.

Naime, i u jednoj i u drugoj publikaciji tekstovi o pojedinačnim kompozicijama poseduju trodelnu strukturu koja sadrži: (1) 'biografske' informacije o delu i njegovom mestu u opusu kompozitora, (2) identifikaciju formalnog obrasca u kom je kompozicija napisana i (3) analizu kompozicije od jednog do drugog odseka utvrđene forme. U drugom elementu su tehnički karakter muzičke analize i njena svojevrsna 'samodovoljnost' najizraženiji, dok je u trećem stručna terminologija prožeta iskazima koji upućuju na načine slušanja i doživljavanja kompozicije i koji su postali integralni deo same analize.

Poređenje dve Peričićeve analize kompozicije *Zadovoljna reka*, za mešoviti hor, soliste i klavir (1881) Josifa Marinkovića potkrepiće prethodno mišljenje. Istovremeno će biti pokazano na koji način je muzička analiza mogla da ostvari svoju funkciju upoznavanja muzičkog dela u manje ili više opširnom vidu. Analiza ovog ostvarenja pojavila se najpre u monografiji o Josifu Marinkoviću (Перичић, 1967: 160–164), a potom i u knjizi *Muzički stvaraoци u Srbiji* (Peričić, [1969]: 273). Analiza je „u opširnijem vidu” bila izložena u prvoj navedenoj publikaciji, u sklopu namere da se Marinkovićeva dela, koja nisu bila poznata široj javnosti, približe čitaocu, kako je ranije rečeno. U drugoj je analiza, budući da je bila integralni deo koncertnog vodiča, bila data uz elemente „popularnog prikaza”.

Iako je nastala dve godine posle monografije o Josifu Marinkoviću, poznija publikacija može poslužiti kao reper za određenje toga šta je podrazumevala „analitička informacija” namenjena profesionalnom čitaocu i šta je u odnosu na tu tačku obuhvatala „opširnija analiza”. Uporedni tabelarni prepis međusobno korespondentnih delova dve analize može pružiti uvid u razmeru i sadržaj te razlike:

Peričić: [1969], 273.

Перичић: 1967, 160–161.

<p>„Izdigavši se svojom invencijom iznad idilično-sladunjavih stihova Jovana Grčića Milenka, Marinković je uspeo da izgradi muzički oblik šireg raspona [...].”</p> <p>„To je zapravo mala scena za hor, gde ličnosti iz pesme – momak i devojka koji se susreću na reci – govore kroz ariozne replike solo tenora i soprana.”</p>	<p>„[...] <i>Zadovoljna reka</i> svedoči o kompozitorovim pretenzijama da ostvari veću, razvijeniju formu i da plastično interpretira poetski sadržaj. To ga je navelo da mešovitom horu, koji čini osnov kompozicije i ima funkciju opisivača i pripovedača, priključi sopran i tenor solo – u ulozi protagonista ovog bukoličkog prizora susreta dvoje mladih u idiličnom pejzažu pokraj reke. Time je nepretenciozna, prostodušno naivna, ali prijatna lirika Jovana Grčića-Milenka dobila okvir horske sene koja živo budi vizuelne asocijacije, i u kojoj je naročita pažnja posvećena psihološki ubedljivom senčenju dijaloga ličnosti”</p>
<p>„[...] muzički oblik šireg raspona nalik na rondo”.</p>	<p>„Prokomponovani oblik pokazuje crte ronda, ali u isti</p>

	mah i izvesnog mozaičkog nizanja, i to zbog jasne – čak i suviše jasne i pravilne – periodizacije sprovedene skoro u svim odsecima. [...] Jedna karakteristična – i vrlo logična – osobina ronda je jasno izražena, naime to da svaka sledeća epizoda ima veće dimenzije i bogatiji sadržaj od prethodne, kako bi se slušalac zaželeo povratka osnovne teme; samo što epizodama – zbog već spomenute pravilne periodičnosti – nedostaje onaj pečat razvojnog toka koji bi uneo i strukturalni kontrast u odnosu na temu.”
„Relativno skromno obrađen klavirski part pretežno ima karakter podrške horu, ali ipak doprinosi pastoralnoj atmosferi.”	„Iako još po mnogim crtama (homofoni horski slog bez veće individualnosti deonica, instrumentalna faktura koja više podseća na klavirski izvod, – a i tamo gde su primenjene arpeđirane figuracije, to je učinjeno na najjednostavniji, stereotipni način, odaje da je prvenac u ovom žanru, Zadovoljna reka već svedoči [...]”.

Ako se upotreba „stručnih termina” uzme kao kriterijum za identifikaciju onog dela ovih tekstova koji pripada „stručno-tehničkoj analizi”, onda se može reći da je muzička analiza bila takoreći izjednačena sa formalnom analizom sprovedenom u saglasnosti sa tadašnjim sistemskim karakterom muzičko-teorijskog diskursa i same nauke o muzičkim oblicima, iz kojih su i proistekle Peričićeve analitičke alatke. Dakle, „polje prisutnosti” (Фyкo, 1998: 62) u kojem Peričić piše postoji, ali je ono podrazumevano. Profesionalni čitalac poznije analize može saznati to da je Marinković „uspeo da izgradi muzički oblik šireg raspona, nalik na rondo”. Time je ovo delo putem analize klasifikovano prema svojoj pripadnosti određenom formalnom tipu, ali sama ta informacija nije omogućila nikakvo *posebno* znanje o ovom delu: u formi koja pokazuje naznake ronda komponovane su, prema Peričiću, i druge Marinkovićeve kompozicije (horovi *Molitva* i *Potočara*, na primer). Sama napomena da je reč o obliku „šireg raspona” do kojeg je Marinković došao nadgradivši poetski predložak, predstavlja vrednosni sud. Na profesionalno znanje upućuju i zapažanja o „arioznim replikama” solističkih deonica kao i o „relativno skromnom klavirskom partu” koji ima funkciju „podrške” horskom ansamblu: iza njih stoji analiza melodijsko-ritimičkih karakteristika pojedinačnih deonica i analiza fature, ali ona kao takva ovde nije izložena.

Svi ovi elementi zastupljeni su i u ranijem tekstu o istoj kompoziciji u monografiji o Josifu Marinkoviću, ali je svaki od njih manje ili više opsežno razrađen i argumentovan. Saglasno prvom zadatku nauke o muzičkim oblicima, i u ovoj knjizi razmatrano delo je raščlanjeno na sastavne delove i klasifikovano kao prokomponovan oblik. Time je, dakle, pisac analizirao delo u smeru od opšteg ka pojedinačnom te je „opširnija analiza”, za razliku od prethodno opisane, obuhvatila i argumentaciju za identifikaciju formalnog obrasca. Tako je

„vođenje računa” o sadržaju tih delova, kao i o njihovim odnosima međusobno i prema celini rezultiralo sučeljavanjem argumenata za tumačenje oblika koji „pokazuje crte ronda, ali u istom mah i izvesnog mozaičnog nizanja” (Перичић, 1967: 161). Peričićev ’dokazni postupak’ više je usmeren ka argumentovanju forme ronda i oslanja se na već postojeće definicije i opise iz udžbenika *Nauka o muzičkim oblicima*: mozaična forma dokazana je „pravilnom” periodizacijom sprovedenom u gotovo svim odsecima, što zapravo predstavlja preuzimanje već postavljene i dokazane teze o mozaičnosti izraženoj u nizanju rečenica i perioda u formi Kuprenovog ronda (cf.: Skovran i Peričić, 1961: 140). Prisustvo ronda potkrepljeno je jednom njegovom jasno izraženom ’karakterističnom i vrlo logičnom osobinom’ – činjenicom da je svaka epizoda sve složenija od prethodne, što je takođe utemeljeno u diskusiji o genezi ronda sa više tema iz istog udžbenika (cf.: Skovran i Peričić, 1961: 144).

U preostalom delu teksta o ovom ostvarenju Peričić postavlja model analitičkog teksta koji, prateći redosled izdvojenih segmenata, sadrži još i: opis partiture, opis fature, identifikaciju pojedinih sintaksičkih jedinica i/ili komponenti tonalnog plana s obzirom na njihovu konstruktivnu ili ekspresivnu ulogu u delu, ponekad i naznake formalnih funkcija i poetizovan, metaforički komentar opšteg slušnog doživljaja:

„**Klavirska predigra nad ostinatnom figurom basa** [→ opis partiture + opis fature + formalna funkcija] **najavljuje temu** [→ formalna funkcija] **koju će zatim prihvatiti muški hor** [→ opis partiture] **pod ležećim tonom dominante u sopranima i altima** [→ opis partiture + opis fature + harmonska analiza]. **To je ljupka, pastelnim bojama data sličica pastoralnog ambijenta** [→ poetizovan metaforički opis doživljaja slušanja]: [...] **Prva, kratka epizoda, predstavlja period** [...] **koji iz d-molla preko G-dura skreće u C-dur, da bi ovaj odmah bio shvaćen kao F: V i time uveo drugi nastup glavne teme** [→ formalna analiza: identifikacija elemenata strukturnog plana + funkcije izlaganja + harmonska analiza] [...]. **Sledeća epizoda je već razgranatija: najpre period sa dve dvotaktne potvrdne kadence – prvi put u horu, drugi put u klaviru, a zatim još jedan period, u kome C-dur biva zamenjen c-mollom** [→ formalna analiza: identifikacija elemenata strukturnog plana + harmonska analiza + opis partiture]. **Sad se situacija menja, jer dolazi nov moment u razvoju događaja koje tekst opisuje: ’Mlado momče crna oka ka obalici stupa...’, – i Marinković daje sasvim novu muzičku misao u vidu perioda u As-duru, koja igra ulogu kontrastne teme ronda** [...] [→ formalna analiza: identifikacija odseka forme + harmonska analiza + naznaka formalne i harmonske analize kao hermeneutike poetskog teksta]” (Перичић, 1967: 161–162).

Muzička analiza je, kako se iz navedenog odlomka može zaključiti, stavljena u funkciju još jednog nivoa produbljivanja argumentacije rondo forme. Tako se u oblicima sukcesije muzičko-analitičkih iskaza nastavlja poredak postavljen na samom početku: teza o rondo formi i dokazni postupak koji se realizuje putem sukcesivnog, sve specifikovanijeg skupa pojmova (vezanih, pre svega, za elemente strukturnog plana) koji se postavljaju u poredak međusobne zavisnosti. Identifikacija i broj periodičnih konstrukcija, zajedno sa identifikacijom tonalnog plana, postala je analitički dokaz gradacije između epizoda ovog ronda. Formalna analiza (uz harmonsku) je u trećoj epizodi stavljena u službu tumačenja poetskog teksta: Peričić formu epizode, koja „deluje kao deo široko postavljene trodelne pesme – ne samo po svom obimu, već pre svega po načinu obrade”, postavlja kao formalnu transpoziciju „male scene” u kojoj ličnosti „govore svaka u svoje ime, u arioznim replikama solista” (Перичић, 1967: 163).

Opisani muzičko-analitički diskurs je bio neautorefleksivan, jer su bili podrazumevani izbor objekata za analizu i njihov udeo u ostvarenju cilja upoznavanja i prikaza muzičkog dela zainteresovanom čitaocu, kao i teorijski sistem iz kog je analiza sprovedena, pojmovna aparatura i polje prisutnosti u kojem se govori. 'Muzikološka' muzička analiza putem koje se muzičko delo moglo upoznati predstavljala je, može se zaključiti, *slobodno* shvaćen skup analitičkih opservacija i zaključaka pre svega vezanih za formalni obrazac, te potom i za tonalni i tematski plan kompozicije kao i za pojedinačne muzičke komponente. U nekom smislu ona jeste bila 'integralna', premda na takav način nije bila imenovana.

Međutim i kao takva, samim tim što je objekt analize raščlanjivala na više elemenata, ona je bila manje nego što bi iznosio hipotetički 'zbir' pojedinačnih 'teorijskih' analiza svakog navedenog plana ili neke od njegovih komponenti. Poređenje opisane 'muzikološke' formalne analize sa 'teorijskom' formalnom analizom – na primer onako kako je izložena u udžbeniku *Nauka o muzičkim oblicima* – nedvosmisleno govori u prilog tome. Jer, 'muzikološka' formalna analiza je metod formalne analize koristila u sopstvene svrhe, podrazumevajući teorijski sistem iz kojeg je ona ponikla i podrazumevajući njen udeo u realizaciji svog cilja da se jedno muzičko delo upozna.

A sama 'teorijska' muzička analiza tog perioda bila je takoreći isključivo poistovećena sa metodama razvijenim u okviru bazičnih muzičko-teorijskih disciplina, što je odgovaralo strogoj parcelisanosti na *predmete* prema kojima je, sve do samog kraja prve decenije 21. veka, razumevana i sama oblast muzičke teorije. 'Teorijska' analiza je bila ili formalna, ili harmonska, ili kontrapunktska i bila je više usmerena ka potvrdi podrazumevanog teorijskog

sistema ili klasifikacije, nego ka isticanju posebnosti konkretnog dela, što je uslovalo i dominaciju tehničkog nad opisno-metaforičkim diskursom. Analize koje je Vlastimir Peričić pružio u svojim udžbenicima *Nauka o muzičkim oblicima* i *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* nedvosmisleno govore u prilog tome. Zanimljivo je – ali i u skladu sa tumačenjem o, u osnovi, jednom dispozitivu muzičke teorije koji je bio na delu od ustanovljenja muzičko-teorijske nastave na beogradskom Fakultetu muzičke umetnosti sve do poslednjih desetak godina – da se formalne analize date u udžbeniku iz muzičkih oblika po analitičkoj aparaturi i tipu iskazivanja nisu menjale u različitim izdanjima ove knjige, uprkos tome što je ona objavljena u sedam izdanja u rasponu od čak trideset godina. One su, kao i u muzikološkom kontekstu, podrazumevale identifikaciju formalnog tipa i potonju klasifikaciju elemenata muzičkog oblika ili primenjene kontrapunktske tehnike od odseka do odseka forme.

Ako je jedno muzičko delo trebalo upoznati i znanje o njemu potom preneti, onda je u muzikološkom diskursu postojao model ili tip obrazovanja iskaza – koji sam u prethodnom izlaganju analizirala – putem kojeg se to moglo učiniti. Ovakav model muzičko-analitičkog govora omogućio je čitav skup analognih diskursa koji se po nekim karakteristikama razlikuju od njegovog, ali ipak – po pojmovima koje koriste i tipu odnosa koje među njima uspostavljaju kao i prema polju prisutnosti koje aktiviraju – pripadaju onome što je Peričić utemeljio. Uporedna analiza Peričićevog teksta o *Drugoj simfoniji* Vasilija Mokranjca (1965) objavljenog u časopisu *Zvuk* (Peričić, 1966: 505–512) i teksta Marije Kovač o istom delu u studiji *Simfonijska muzika Vasilija Mokranjca* (Kovač, 1984: 33–42) pokazaće kako se ta pripadnost realizovala.

Prvi napis nije eksplicitno označen kao analitički, ali sadrži sve elemente o kojima sam prethodno govorila. Studija Marije Kovač zapravo predstavlja objavljen njen diplomski rad iz predmeta Istorija jugoslovenske muzike koji je rađen pod mentorstvom Vlastimira Peričića i stoga manifestuje na koji način je određeno shvatanje objekta muzičke analize i 'ophođenje' prema njemu proisticalo iz diskurzivne prakse obrazovanja u nauci o muzici u Srbiji, zasnovane na znanju *o* i *u* muzičkoj analizi. U njoj je, pak, putem napomene da je radi „jasnije analitičke orijentacije” opus Vasilija Mokranjca podeljen na tri stvaralačka perioda, jasno istaknuto da je u pitanju prvenstveno analitička studija (cf.: Kovač, 1984: 5).<sup>245</sup> Početne segmente ove dve analize citiraću u komparativnoj tabeli:

---

<sup>245</sup> Marija Kovač u uvodu svoje studije navodi da se opredelila za *prikaz* oblasti simfonijske muzike u opusu Vasilija Mokranjca (cf.: Kovač, 1984: 4), što je termin koji je i Peričić upotrebio u predgovoru knjige *Muzički*



<p>„Za Vasilija Mokranjca simfonija pre svega i iznad svega predstavlja tonsku dramu. Ni ležerna vedrina, ni idilična lirika, ni koncertantni brio ne čine mu se dostojnim da budu osnovni emocionalni tonus simfonijskog ciklusa, od koga on zahteva da snažnim glasom progovori o ozbiljnim, krupnim, sudbonosnim, pa i tragičnim stvarima” (str. 505).</p> <p>„Iz težnje ka postizanju maksimuma dramskog potencijala rezultiraju dalje dve karakteristike. Jedna je konciznost oblika, vernog tradicionalnoj četvorostavačnoj shemi, ali datoj u kondenzovanom vidu [...]. Druga karakteristična osobina obeju Mokranjčevih simfonija jeste briga da se čvrsta formalna struktura još više stegne putem tematske međuzavisnosti stavova. Lisztovsko-franckovski monotematizam i ciklični princip dosledno su sprovedeni” (str. 506).</p> <p>„[...] uloga osnovne tematske i harmonske ćelije pripala je [...] jednom pregnantnom motivu od četiri odnosno pet tonova (kako gde), koji uvek iznova prepoznajemo u tematskim idejama svih stavova [...]. Nazovimo ga zato 'pramotivom'" (str. 507).</p>	<p>„Shvatanje simfonijskog ciklusa kao jedinstvene tonske drame biće još izrazitije potcrtano u ovoj simfoniji” (str. 33).</p> <p>„U njena četiri stava, sažeta i povezana istim tonskim jezgrom, odigraće se borba čija tragičnost ne može a da nas ne navede na razmišljanje o pitanju opstanka čovečanstva” (str. 33).</p>
analiza 'od odseka do odseka' forme	
<p>„Drugu simfoniju in F otvara uvodni <i>Adagio ma non troppo</i> čudnim, tihim, svetlim zvucima disonantnih sekunda i septima u visokom registru. Boje drvenih duvačkih instrumenata pooštrene su zvukom udaraljki – čeleste, vibrafona, ksilofona i klavira” (str. 507).</p> <p>„Dva puta ovim svetlim akordima odgovaraju u dubini limeni i gudački instrumenti kratkim, snažnim akcentima; time je stvorena atmosfera napregnutog očekivanja i pripremljen teren za dramska zbivanja sonatnog <i>Allegra</i> [...]”.</p>	<p>„Simfonija započinje uvodom u čudnoj, svetloj boji širokih akorada drvenih duvačkih instrumenata podržanih čelestom, vibrafonom i klavirom” [...] (str. 33).</p> <p>„Tu prozračnu i kao vanzemaljsku atmosferu grubo će preseći udarci zbijenih sazvučja sekundi koja su u prvi mah skoncentrisana na horne, a zatim osvajaju čitavu grupu limenih duvačkih instrumenata i uz njih violine” (str. 33).</p>
<p>„Nervozno isprekidana glavna sonatna tema započinje pritajeno i zloslutno u dubokom basovskom registru; njen drugi takt donosi spomenuti 'pramotiv', koji i dalje – u mnogostrukim varijantama i amplifikacijama – služi kao baza razvoja teme” (str. 507).</p> <p>„Tema postepeno raste uvis, obuzimajući ceo orkestar, sve uzbuđenija i napetija, o čemu govori česta oznaka 'ff, feroce'. 'Pramotiv' poprima i ovakav oblik, kakav će još često biti iskorišćen u toku simfonije. Skokovi velikih septima prekidaju gradaciju i uvode u kratku, jedva naznačenu epizodu sporedne teme” (str. 507).</p>	<p>„Iza pritajene, umirene atmosfere sa kraja uvoda, nastupa ekspozicija. Nekoliko nestabilnih, rastrzanih tonova u dubokim gudačima praćenih brzim udarcima timpana, predstavljaju I temu [...] koja će nametnuti atmosferu velike uznemirenosti” (str. 34).</p> <p>„Kako se tema širi kroz orkestar, napetost raste, da bi kulminirala u trenutku kada nastupa preteći motiv marševskog karaktera – zapravo augmentirana I tema sa novim, karakterističnim akcentima i u novoj orkestraciji. To je trenutak prve dramske kulminacije, jer iskazuje pretnju i njen konkretizovan lik: vojnički marš. Uznemireno vibriranje šesnaestina u gudačima a zatim nekoliko taktova ispunjenih upornim ponavljanjem skokova velikih septima, u dekrešendu pripremaju nastup II teme” (str. 34).</p>

*stvaraoci u Srbiji* kada je obrazlagao koju razliku ova publikacija, time što „polaze težište manje na profile ličnosti, a više na prikaz dela”, unosi u diskurs istorije muzike (cf.: Peričić, [1969]: 5).

I u jednoj i u drugoj analizi pojmovna aparatura i način kombinovanja pojmova i objekata analize odgovara prethodno opisanom modelu analitičkog diskursa:<sup>246</sup>

„**Drugu simfoniju in F otvara uvodni Adagio ma non troppo** [→ identifikacija odseka forme i njegova formalna funkcija\*] **čudnim, tihim, svetlim zvucima** [→ metaforički opis doživljaja slušanja + opis partiture] **disonantnih sekunda i septima** [→ analiza harmonske vertikale] **u visokom registru** [→ metaforički opis aktiviranja registarske komponente]. **Boje drvenih duvačkih instrumenata** [→ opis partiture] **\*pooštrene su** [→ način slušanja + \*analiza aktivnost muzičkih komponenti] **zvukom udaraljki – čeleste, vibrafona, ksilofona i klavira** [→ opis partiture]”. **Tu je već nagovešten 'pramotiv'** [→ formalna funkcija] **čije će se niti protkivati kroz čitavu simfoniju** [→ identifikacija faktora integracije muzičkog dela na tematskom planu\*]”. **Dva puta ovim svetlim akordima** [→ opis partiture + metaforički opis doživljaja slušanja] **\*odgovaraju u dubini limeni i gudački instrumenti** [→ opis partiture + metafora + \*naznaka aktivnosti muzičkih komponenti] **kratkim, snažnim akcentima** [→ opis partiture + opis doživljaja slušanja]; **time je stvorena atmosfera napregnutog očekivanja** [→ konstrukcija granice u muzičkom toku + doživljaj slušanja] **i pripremljen teren** [→ formalna funkcija] **za dramska zbivanja sonatnog Allegra** [→ identifikacija formalnog obrasca] [...]” [Peričić, 1966: 507].

„**Simfonija započinje uvodom** [→ identifikacija odseka forme] **u čudnoj, svetloj boji širokih akorada drvenih duvačkih instrumenata** [→ metaforički opis doživljaja slušanja + opis partiture + opis fakture] **\*podržanih čelestom, vibrafonom i klavirom** [→ način slušanja + opis partiture + \*naznaka aktivnosti muzičkih komponenti]. **Tu prozračnu i kao vanzemaljsku atmosferu** [→ metaforički opis doživljaja slušanja] **grubo će \*preseći udarci zbijenih sazvučja sekundi koja su u prvi mah skoncentrisana na horne, a zatim osvajaju čitavu grupu limenih duvačkih instrumenata i uz njih violine** [→ metaforički opis doživljaja slušanja + opis partiture + \*naznaka aktivnosti muzičkih komponenti]. **Iz ova dva kontrastna elementa uvoda razviće se čitav tematski materijal simfonije** [→ način slušanja + analiza tematskog plana]. [...] **Iza pritajene, umirene atmosfere sa kraja uvoda** [→ način slušanja + identifikacija granica], **nastupa ekspozicija** [→ identifikacija odseka forme]” [Kovač, 1984: 33].

Iz prethodno citiranih i prema pojmovnoj aparaturi razloženih analiza može se zaključiti da između pojmova vezanih za strogo shvaćenu stručno-tehničku analizu, s jedne, i

<sup>246</sup> Za primer navodim analizu uvoda u oba razmatrana teksta.

za načine slušanja i doživljavanja dela, s druge strane, uspostavlja svojevrsni paralelizam, ali ne i međusobna zavisnost i korelacija. S jedne strane, ako bismo u upravo citiranim segmentima razdvojili striktno stručno-tehničke termine i segmente kojima autori predočavaju rezultate muzičke analize kao visoko profesionalizovane procedure, s jedne, od svih ostalih opisnih i metaforičkih pojmova, s druge strane, videli bismo da njih, zapravo, nema mnogo. Pridev „uvodni” (ili imenica „uvod”) budući da se odnosi na odsek forme, mogao bi se tumačiti na takav način. Nedvosmisleno stručno-tehnički karakter ima napomena o „disonantnim sekundama i septimama” u prvoj, kao i o zastupljenosti „akorada” u drugoj analizi, premda se u potonjoj ne analizira struktura vertikale. Isti status ima i termin „sonatni *Allegro*”. Pojam ’pramotiv’ ima dvostruk karakter, i metaforički i stručno-tehnički, a zapažanje o njegovom „nagoveštaju” te i o tome da će se njegove „niti protkivati kroz čitavu simfoniju” u Peričićevoj analizi svedoči o sprovedenoj motivskoj analizi ove kompozicije, ali ne predočava stručno-tehničku analizu načina na koje se taj nagoveštaj i protkivanje odvijaju. U analizi Marije Kovač, pak, pojedini od tih načina jesu konkretizovani (cf.: Kovač, 1984: 34).

Čini se stoga, da se specifično znanje o tom konkretnom individualnom delu, u predočenim analizama ne krije toliko u njihovim najstrože shvaćenim „stručno-tehničkim” aspektima, već u onome što je u ovim tekstovima pripalo – ma koliko metaforičkom ili opisnom – pojmovnom spektru vezanom za načine slušanja i doživljavanja dela. U tom pogledu, krajnje su zanimljiva – i lucidna, moglo bi se reći – dva opisa.<sup>247</sup> Prvo, Peričić, s jedne strane, govori o tome da su „boje drvenih duvačkih instrumenta pooštrene [...] zvukom udaraljki”, a Kovač da je ’boja širokih akorada drvenih duvačkih instrumenata podržana čelestom, vibrafonom i klavirom’. Ovo su dve iste analitičke *informacije*, ali dve različite analitičke *interpretacije*. Ako neka grupa instrumenata pooštrava zvuk druge grupe instrumenata, onda ona određenom i usmerenom aktivacijom muzičkih komponenti unosi dodatnu tenziju, dinamizira muzički tok i daje mu impuls (ili generiše energiju) za dalje. Ali ako ona taj zvuk podržava, onda je energetska potencijal koji iz te podrške sledi mnogo manji.

Drugo, ako, prema Peričićevoj analizi „svetlim akordima odgovaraju u dubini limeni i gudački instrumenti”, a prema analizi Kovačeve ’prozračnu i kao vanzemaljsku atmosferu grubo presecaju udarci zbijenih sazvučja sekundi’, onda je tu takođe reč o dvema različitim analitičkim interpretacijama koje se odvijaju istovremeno sa opisom činjeničnog stanja. Jer, ako jedna instrumentalna grupa odgovara drugoj, onda to podrazumeva granicu naponskog

---

<sup>247</sup> Karakteristične reči su u citiranim odlomcima podvučene.

karaktera između elemenata koje one izlažu. Ali ako, nasuprot tome, jedna instrumentalna grupa drugu grubo preseca, onda je tu reč o granici beznaponskog karaktera.<sup>248</sup> Ipak, analitički pojmovi koje iz današnje perspektive možemo naknadno pridružiti diskutovanim opisima u tom trenutku nisu bili deo pojmovnog aparata formalne analize ili, nisu bili „u istini” (Fuko, 2007: 26) muzičko-analitičkog diskursa, jer je sam taj diskurs imao na drugačiji način konstituisan objekt „muzički oblik” i jednu sasvim drugačiju pojmovnu aparaturu, kako je ranije objašnjeno.

Paralelno sa poljem pripadnosti onome što je utemeljio Peričić, razvijalo se i polje razlika u odnosu na opisani diskurs. U okviru pokazanog paralelizma između stručno-tehničkih termina i poetizovanih komentara moglo je doći do širenja pojmovnog aparata prve grupe. Tako, na primer, u analizi *Druge simfonije* Milana Ristića u studiji *Delo kompozitora Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije* Marije Bergamo (Bergamo, 1977: 89–99)<sup>249</sup> može se uočiti isti tip diskurzivnosti. Neka kao dokaz za to posluže prve rečenice Peričićeve analize istog dela i analize Marije Bergamo iz navedene knjige:

**„Neuobičajeno kratak prvi stav čitav je u pokretu bez predaha, kao ’moto perpetuo’** [→ način slušanja + naznaka o dramaturgiji ciklusa], **no ipak sadrži – u minijaturi – sve elemente sonatne forme** [→ identifikacija formalnog tipa]. **Sporodna tema unosi jednu lirsku notu, ali je i ona nošena motoričnim pulsom glavne teme [...]** [→ način slušanja, + identifikacija tematskog plana] (Peričić, [1969]: 456).

**„Prvi stav je sonatni oblik** [→ identifikacija formalnog obrasca] sa jasnim tematskim materijalom [→ način slušanja]. **Kratkoj, razigranoj prvoj temi (B-dur), u pulsirajućem ritmu osmina, sa prkosnim akcentima, eksponiranoj u gudačima suprotstavlja se jednostavna, lepo izvajana linija druge teme (F-dur)** [→ poetizovan komentar načina slušanja + opis fature + analiza tonalnog plana]; **objektivizirana, nalik na temu fuge, pogodna za polifono razrađivanje, građena je iz dve komplementarne fraze motivski jedinstvene [...]** [→ način slušanja + naznaka procesualnosti muzičkog toka + analiza muzičke sintakse]. **Zanimljivo je da se istovremeno sa njenim eksponiranjem u kontrapunktu gudača imitativno pojavljuje glava prve teme**” [→ identifikacija tematskog plana + opis fature] (Bergamo, 1977: 90–91).

---

<sup>248</sup> Koncepte graničnih elemenata jakog i slabog intenziteta (tj. ’naponskog’ ili ’beznaponskog’ karaktera) postavio je i razradio Berislav Popović u: Popović, 1998: 166–229.

<sup>249</sup> Izbor kompozicije nije slučajna, jer ona predstavlja jednu od prekretnica u srpskoj muzici druge polovine 20. veka, jedno od onih dela prema kojima se određuju „koordinate postojanja i pravac kretanja” (Bergamo, 1977: 79).

Pojam formalnog tipa, u smislu identifikacije formalnog obrasca i njegovih delova, postoji, ali samu formu kao objekt analitičkog pogleda autorka ne tretira samo kao sinhronijsku šematizovanu strukturu, već joj pristupa i kao dinamičkom procesu. To je bilo „u istini” diskursa o formalnoj analizi, što se očitovalo putem objašnjene transformacije samog pojma muzičkog oblika od „unutrašnjeg sklopa” ka obliku kao „vremenskoj strukturi”. Bergamo naznačava procesualnost muzičkog oblika time što sagledavanju odnosa zavisnosti među delovima oblika daje prominentniju ulogu. Zapažanje da „[c]eo simfonijski tok teži prema finalu”, budući da „delo tek u finalu razrađuje i sažima sadržajne i konstruktivne elemente” govori u prilog tome. Ipak, osim konstatacije da „finale učvršćuje osnovnu atmosferu vedrine” time što „ne poznaje monumentalnost i svečanost, kitnjastu opširnost” svojstvenu baroknom obliku fuge, nema analitičke razrade prethodne napomene. Srodno tome, sažetost razvojnog dela, izostanak ’burnijeg razvijanja materijala u smislu sukoba antagonističkih elemenata i suprotstavljanja tematskih polova’ (str. 91) vidi se kao uslovljena samim konciznim profilom tema, s jedne, te osnovnom atmosferom uvodnog stava, s druge strane.

Suprotno opisanom modelu ’muzikološke’ i ’teorijske’ arhitekture analitičkog teksta i tipa analitičkog diskursa, savremena muzička analiza u nauci o muzici u Srbiji izgrađuje se u pravcu autorefleksivnog, teorijski specifikovanog analitičkog pristupa. Peričićev model ’muzikološke’ muzičke analize kao analize skupa različitih objekata je u toj transformaciji opstao, ali je kritički ’osvešćen’ s obzirom na udeo i značaj tih objekata kako u postavljenom cilju analitičkog postupka, tako i u njihovim međusobnim odnosima. Model ’teorijske’ muzičke analize kao primene određenog metoda harmonske, kontrapunktske ili formalne analize je takođe zadržan, ali je temeljno preosmišljen u pravcu kritičkog odnosa prema objektima same analize. I u jednom i u drugom disciplinarnom registru polje znanja na koje muzička analiza pretenduje se promenilo: cilj muzičko-analitičkog postupka prestaje da bude znanje o podrazumevanim shemama i strukturama, već postaje odgovor na pitanje koji su elementi u konkretnom muzičkom delu relevantni i koje je njihovo značenje u posmatranom muzičkom jeziku.

Paradigmatski primer opisane transformacije jeste studija „Harmonski jezik i horska faktura u Mokranjčevim delima” Dejana Despića (Деспић, 1999). Analiza koju Despić sprovodi u ovom tekstu uistinu jeste zasnovana na ’uočavanju i objašnjavanju harmonske komponente i harmonskih zbivanja kako samih za sebe tako i u pogledu njihove aktivne prisutnosti i različite uloge u celini muzičkog dela’ i kao takva je u njegovom tekstu dovedena

u vezu sa Mokranjčevim individualnim stilom, upravo onako kako su u ranije, u periodu utemeljenja harmonske analize kao discipline, i bili postavljeni njeni zadaci (cf.: Despić, 1970: 2). Takva analiza donekle uistinu jeste rezultat *posmatranja* već datog notnog teksta (cf.: Despić, 1970: VI). Međutim, ono što se u tom tekstu posmatra nije podrazumevano, već predstavlja rezultat *izbora* koji je načinjen iz mnoštva harmonskih pojava koje bi se u Mokranjčevom opusu potencijalno mogle analizirati, izbora koji je kao takav predstavljen i potom argumentovan s obzirom na cilj samog napisa: da dokaže da je Mokranjčevo stvaralaštvo unelo kvalitativnu razliku u odnosu na njegove prethodnike u istorijskom razvoju srpske muzike. Analitički diskurs u ovom napisu obuhvata ne samo analizu notnog teksta, već i *analizu objekata analize*: razloga koji motivišu izdvajanje određenih analitičkih problema, pozicioniranje autora prema skupu prethodnih iskaza o njima, distancu koju on u odnosu na njih čini i, najzad, formulaciju sopstvene tačke gledišta iz koje se sprovodi analiza notnog teksta. Naime, Despić u svoj fokus stavlja odnos između „isključivog harmonizovanja” i „obrade” narodnih melodija, s jedne, i umetnički relevantnog kompozicionog postupka, s druge strane. Objekte same harmonske analize on u složenom poretku sukcesivnih implikacija izvodi iz dva temelja: i istorijsko-stilskih uslova Mokranjčevog harmonskog jezika, s jedne, i osobenosti samog folklornog materijala, s druge strane. Na jednoj strani on uspostavlja sistem od pet elemenata: *premise* o zakasnelom početku razvoja srpske umetničke muzike, *kritike tvrdnje* o umetničkim ograničenjima Mokranjčeve ličnosti, *potvrde teze* o uzročno-posledičnoj vezi između okolnosti, mogućnosti i potreba tadašnjeg muzičkog života, s jedne, i samog Mokranjčevog delovanja, s druge strane, *postavke i proveru teze* o ograničenjima koje nameće sam izvođački medij i *opisa* mogućih neposrednih uzora koje je Mokranjac mogao imati. Naime, u pitanju su kako različiti tipovi iskaza (premissa, tvrdnja, teza, opis), tako i različiti odnosi koje oni uspostavljaju u polju prisutnosti u kojem operišu (kritika, potvrda, postavka i provera). Na drugoj strani on ulazi u višeslojnu raspravu o dva problema: (1) međusobnoj uslovljenosti tipa lestvične osnove narodnih melodija i njihove harmonizacije i (2) pojmu latentne harmonije. Putem postupka srodnog onom koji je primenio u komentarisanoj istorijsko-stilskom pregledu, pisac za svaku tvrdnju jasno opertava polje prisutnosti u kome govori, prema kojem uspostavlja kritički odnos i formuliše analitičku platformu. Kao primer navodim deo teksta u kojem Despić kritikuje i odbacuje pojam latentne harmonije u analizi Mokranjčevog harmonskog jezika:

---

„Mnogi su autori, pišući o Mokranjcu, rado isticali kao njegovu posebnu vrlinu to što je umeo da

pronikne u *latentnu* (dakle – skrivenu) harmoniju naših narodnih melodija, te da je u svojim obradama primeni.<sup>33</sup> Ovaj – pomalo maglovit – pojam se obično i tumači maglovito, dobijajući epitete 'čudnog', 'tajanstvenog' (kao u upravo datoj napomeni) i slične.<sup>34</sup> Pošto se o latentnoj harmoniji često govori baš u vezi sa Mokranjcem ovde je prilika – a i potreba – da se to pitanje malo bliže razmotri, tim pre što je donekle sporno. Ne može se, naime, reći da *objektivno* postoji nekakva 'skrivena' harmonija u podlozi bilo kakvog melodijskog pokreta! Čak i kada se u tom pokretu javi razložen akord (što je u melodici klasičara vrlo čest slučaj), i on samo neposrednije *asocira* odgovarajuću višeglasnu strukturu, ali se može harmonijski shvatiti, pa dakle i odgovarajuće harmonizovati, na različite načine, jer svaki od njegovih tonova pojedinačno to dopušta. To onda pogotovu važi za druge vrste melodijskog kretanja (u folklornoj melodici naših krajeva su, uostalom, razloženi akordi – kao na početku Devete rukoveti – dosta retka pojava). Sami kompozitori najbolje pokazuju tu subjektivnost harmonskog tumačenja melodije tako što sopstvene teme, ne retko, u više navrata harmonizuju različito,<sup>35</sup> pa to potvrđuju i izričitim, načelnim stavovima – da navedemo samo Kornelija i Mokranjca. U svome predgovoru zapisima pravoslavnog crkvenog pojanja (1862) Kornelije ističe da je 'harmonija sa svim posao subjektivan po formi' i da se 'jednoj istoj melodiji može pridenuti razna harmonija'. A Mokranjac, u predgovoru melodijama iz Levča, kaže i sledeće: 'Ove su popevke većinom tako skrojene, da se mogu shvatiti i pravilno uskladbiti (tj. harmonizovati – D. D.) na više raznih načina. Potpisani, ne stavljajući pre(d)znake za tonski rod (tj. za tonalitet – D. D.), uzdržao se da s ovog mesta utiče na način harmonizacije'. Šta, onda, dakle, znači, 'latentna' harmonija – makar i u smislu 'ona prava', jer je i ocena o tome vrlo subjektivna? Može se, po nama, govoriti samo o *dobro izabranoj* harmoniji (jer je komponovanje, uopšte, uvek *biranje* između raznih mogućih rešenja, pa i harmonijskih!); o harmoniji izabranoj s ukusom i maštom, znalacki i sa osećanjem stila – a to je Mokranjac upravo umeo i uspevao. Ili, kako to – s punim opravdanjem – kaže Petar Bingulac: 'Mokranjac u načinima svoje, naglasimo tu reč, *umetničke*, visoko umetničke obrade zaslužuje najveće divljenje po svom tananom ukusu i punom majstorstvu, i u divno pogođenim, svežim, neslućeno divnim harmonijama...'. Dovoljno!" (Деспић, 1999: 155–156).

<sup>33</sup> O tome, na primer, govori Milojević [...], a Kosta Manojlović [...] govoreći o Desetoj rukoveti, ističe da je ona 'harmonijski i psihološki produbljena i prožeta onim čudnim i tajanstvenim *latentnim* harmonijama, dotada neostvarenim u srpskoj muzici...'. Manojlović čak govori [...] i o onom 'skrivenom i pravom tonalitetu, koji mnogi drugi nisu osećali, a koji je tako jasno tražio svetlost Božjeg dana, da izmami drhtaje, i suze, i čežnje, i snove...' (!), te – na istom mestu, pomalo nebulozno – o 'psihološkom tretiranju melodijskog tonaliteta (?)', a ne u ropskoj pokornosti njemu', ili, čak, skraćeno, o 'psihološkom tonalitetu'!

<sup>34</sup> Kod starijih autora, u počecima naše muzičko-teorijske literature, često se nailazi na slično 'objašnjavanje' pojedinih fenomena. Tako, na primer, Milojević u svojoj *Nauci o harmoniji* [...] definiše tonalitet kao 'tajnu, skrivenu zvučnu silu koja drži u logičnom odnosu svo melodijsko i harmonsko nizanje tonova'!

<sup>35</sup> Jedan od mnogih, a veoma poznatih primera te vrste nalazi se na samom početku Pete simfonije Čajkovskog [...] (Деспић, 1999: 155–156).

Iz citiranog odlomka nedvosmisleno je kako je jedan pojam, koji je u određenom periodu razvoja pisane reči o muzici u Srbiji bio postavljen – ali ne i analiziran – kao označitelj originalnosti i umetničke vrednosti Mokranjčevih harmonijskih rešenja, u opisanom tipu autorefleksivnog analitičkog diskursa kritikovan, raspravljen i, na kraju, odbačen. Svoju argumentaciju Despić izvodi na dve ravni. Na jednoj on pukom analitičkom proverom (kao u kakvom naučnom eksperimentu) pobija logičku valjanost ovog pojma, u čemu se jasno manifestuje empirijski impuls koji svaki muzičko-analitički postupak podrazumeva. Na drugoj ravni Despić prihvata Stankovićeve i Mokranjčeve stavove kao primere sudova proisteklih iz kompozitorske prakse i samog teorijskog rada.

Kada se ova studija usmeri ka analizi samog notnog teksta, postavljena analitička platforma dobija svoje konkretno oprimerenje. U Despićev diskurs ulazi rigorozna stručno-

tehnička pojmovna aparatura, a njegova distanca u odnosu na analizirane kompozicije postaje veoma naglašena, što nije uvek bio slučaj u prethodno komentarisanim analizama objekata same harmonske analize. Ta naglašena objektivnost analitičkog govora nesumnjivo korespondira „činjenicama muzičke stvarnosti”<sup>250</sup> koje Despić uočava i predočava zainteresovanom čitaocu. Međutim, ona korespondira i analitičkoj platformi koja je u prethodnom toku studije postavljena i koja, sa svoje strane, jasno pokazuje da objekti ove analize nisu njoj unapred dati, već da su njom samom oblikovani. Upravo zato ova analiza, iako teži naučnoj objektivnosti, neutralnosti i rigoroznosti, ne može a da ne bude situirana, a to takode, barem u nekom registru značenja ovog pojma, znači i interpretativna.

Opisanom razmaku između onoga što je muzička analiza u nauci o muzici u Srbiji bila i onoga što ona jeste (a može se reći i: što još uvek postaje) na sebi svojstven način pripada i sadašnji trenutak. Premda će, kako sam u uvodu disertacije istakla, tek jedan naknadni pogled na taj razmak moći da identifikuje momenat radikalnog preloma sa prošlošću, čini se da se već sada može reći da će „obrub vremena” u kojem nastaje i ova disertacija biti negde u blizini preloma koji je i bio predmet istraživanja.

---

<sup>250</sup> Sintagmu „činjenice muzičke stvarnosti” upotrebio je sam Dejan Despić u uvodnoj reči na prvom skupu Katedre za teorijske predmete FMU Muzička teorija i analiza (12. april 2003. godine) kako bi imenovao sve ono što se, prema njegovom mišljenju, u tadašnjoj srpskoj „(pa i svetskoj) muzičkoj nauci” gubi u razmatranjima koja, kako je tada istakao, često zastranjuju u „čisto spekulativne konstrukcije, apstraktno teoretisanje i estetiziranje koji postaju sami sebi svrha” (Despić, 2004: 1).



## ZAKLJUČAK

Muzička analiza predstavlja heterogenu, složenu i dinamičnu oblast koja je posebno od devete decenije 20. veka postala predmet naučne refleksije. U disertaciji *Epistemologija savremene muzičke analize* ta oblast je sagledana iz jedne specifične vizure koja dosad nije bila sistemski zastupljena ni u jednom istraživanju koje u celini ili jednim svojim delom za predmet ima ovu aktivnost i disciplinu: posmatrana je kao diskurzivna praksa u Fukoovom smislu. Činjenica da sam za predmet proučavanja postavila samu muzičku analizu i znanje na koje ona pretenduje i cilja znači da je istraživanje koje sam sprovela teorijskog karaktera. Njegov primarni cilj nije bio odgovor na pitanje „kojim sve metodama danas možemo analizirati muziku”, već zašto u „razlici vremena” u kojoj postojimo *o* i *u* muzičkoj analizi mislimo upravo tako kako mislimo.

Vizura iz koje sam pristupila muzičkoj analizi nije nametnuta 'spolja', već se ona, naprotiv, iskristalisala 'iznutra' kao logična platforma za iznalaženje odgovora na tri pitanja koja su inicirala samo bavljenje navedenom problematikom: (1) zašto se muzičko-analitičko znanje kao tehničko, činjenično ili interpretativno znanje, kao znanje muzike ili znanje o muzici, konstituiše upravo na neki od ovih načina, (2) kako dolazi do promena u polju znanja na koje muzička analiza kao takva pretenduje, i (3) kako se te promene institucionalno osnažuju i/ili usmeravaju? Drugim rečima, kako ono što smatramo da muzička analiza jeste utiče na to kako se ophodimo prema muzici koju analiziramo, kako se 'ponašamo' tokom samog analitičkog postupka, u kojim uslovima i s kojim ciljevima analiziramo i kako formulišemo/predstavljamo/činimo vidljivim rezultate tog postupka, i obrnuto: kako sve ono što radimo kada analiziramo muziku i sve ono što te naše postupke omogućuje i uslovljava utiče na ono što mislimo o muzičkoj analizi i u njoj.

Okolnost da sam u odgovoru na postavljeno pitanje muzičku analizu posmatrala kao diskurzivnu praksu omogućila mi je da znanje *o* i *u* muzičkoj analizi sagledam ne samo kao disciplinarno znanje, već kao diskurzivno shvaćeno moć/znanje koje se ispoljava i ima svoje efekte u polju mnogo širem od okvira jedne akademske discipline. To znači da istraživanje nisam sprovela s namerom da razmotrim istorijski razvoj metoda ove discipline ili da raspletem mrežu uticaja koji su na nju izvršeni na tom putu, što zasigurno može biti tema jednog posebnog proučavanja. Moj cilj je bio da sagledam polje znanja u kojem se ova

disciplina formira i da ispitam na koje načine znanje *o* i *u* muzičkoj analizi determiniše vidove i mesta produkovanja, prenošenja i 'održavanja' muzičko-analitičkog diskursa, kao i na koje načine vidovi i mesta produkovanja, prenošenja i 'održavanja' tog diskursa uslovljavaju muzičko-analitičko znanje.

Realizacija tog cilja je u metodološkom smislu bila utemeljena u pojmovnoj i analitičkoj aparaturi koju je u svom radu razvijao Mišel Fuko, ali je podrazumevala i diskusiju sa velikim brojem različitih shvatanja i interpretacija muzičke analize u svetlu Fukoovih postavki. Taj proces je podrazumevao trostruki izazov. Prvo, bilo je potrebno razmotriti delotvornost postavljene epistemološke platforme za proučavanje savremenog trenutka, odnosno postaviti pitanje relevantnosti alatki čija je formulacija proistekla iz proučavanja diskursa prošlosti za analizu jedne savremene prakse. Ovaj izazov je obuhvatio reinterpetaciju Fukoovog postupka arheološkog izolovanja distinktivnih, po jedinstvenom skupu diskurzivnih kriterijuma prepoznatih, vremenskih i geografskih slojeva ili planova posmatranja. I jednu i drugu koordinatu postavila sam dvojako. Pojam savremenosti sam definisala putem međusobnog prožimanja dva vida razumevanja ovog pojma, pri čemu su oba shvatanja utemeljena u Fukoovom radu. Prvi je diskurzivni i odnosi se na determinaciju specifičnog elementa u sadašnjosti prema kojem se pozicioniraju pojedinačni diskursi, dok je drugi 'čisto vremenski' i ukazuje se kao „obrub vremena” u kome se manifestuje razlika između onoga što jedna praksa više nije ili prestaje da bude i onoga što ona postaje u samom trenutku u kome se o njoj govori. Dva geografska konteksta muzičke analize obuhvatila su 'globalni' – anglo-američki i pojedinačni – nacionalni. Pitanje koje ih je međusobno vezivalo bilo je: ako je muzička analiza u 'globalnom' prostoru doživela programski, a na evropskom kontinentu i institucionalni zamah kome u takvom sadejstvu u savremenom svetu nema pandana, zašto zamajac naznačenog sadejstva i svojevrsno ozračje svakovrsnih promišljanja kojima je muzička analiza bila podvrgnuta nisu sve do poslednjih desetak godina imali dodira sa muzičko-analitičkom praksom u Srbiji?

Ukrštanjem opisana dva shvatanja savremenosti sa naznačenim geografskim kontekstima, dobila sam dva distinktivna, ali ipak povezana plana posmatranja. U 'globalnom' kontekstu diskontinuitet između diskurzivnih praksi muzičke analize identifikovala sam kao deo procesa koji je u okviru „interpretativnog obrta” u društveno-humanističkim naukama iniciran okvirno od 1980-ih godina. U okviru nauke o muzici u Srbiji taj diskontinuitet posmatrala sam kao deo procesa transformacije stručno-praktične muzičke teorije i analize ka njihovom naučnom statusu u poslednjih desetak godina.

Drugo, bilo je neophodno da se Fukoovo „konstantno oprobavanje menjanja samoga sebe u igri istine” (Fuko, 1988: 12), unekoliko i protivno pravilima same te igre, ’disciplinuje’ za potrebe nauke o muzici. Ovom cilju sam pristupila u prvom poglavlju disertacije u kojem sam obrazložila temeljne kategorije za razumevanje pojma diskurzivnog znanja kao proizvoda delovanja diskurzivnih praksi. Premda je taj postupak podrazumevao svojevrsnu sintezu bitnih elemenata Fukoovog pojmovnog i analitičkog aparata, ona nije sprovedena s namerom da rezultira definitivnim analitičkim modelom koji bi se potom mogao primeniti na bilo koje polje. Takva namera bi po svom karakteru bila izrazito antifukoovska. Intencija je, naprotiv, bila da se formuliše jedan operativni skup koncepata i postupaka koji bi se, saglasno Fukoovom postupku, dodatno profilisali i izoštrili na samom objektu analize.

U ostvarenju naznačenog nastojanja nisam imala uzore, što je značilo da je prostor za pitanja u vezi sa mogućnostima i ograničenjima primene Fukoovih postavki na muzičku analizu praktično bio potpuno otvoren. Ta pitanja sam u disertaciji postavila u tri koraka, grupisavši ih prema stepenu opštosti u svojevrsna tri koncentrična kruga. U poslednjem odeljku prvog poglavlja disertacije iskazala sam ih na ’apstraktnoj’ teorijskoj ravni. U drugom poglavlju rada sam ih stavila u funkciju fukoovske dijagnoze muzičke analize kao moći/znanja u anglo-američkom kontekstu kao jednom relevantnom planu posmatranja savremene muzičko-analitičke prakse. Taj segment disertacije takođe je obuhvatio lociranje „interpretativnog obrta” u muzikologiji i muzičkoj teoriji i raspravu o ključnim problemima koje je on postavio pred muzičku analizu: odnos između činjenice i interpretacije u muzičko-analitičkom postupku i kompleksne i višeznačno razumevane relacije između muzičke analize s jedne, i različitih interpretativnih (pre svega kritičkih, a u manjem stepenu i hermeneutičkih) praksi, s druge strane. U trećem poglavlju rada ta pitanja sam konkretizovala u detaljnoj i obuhvatnoj – u stepenu u kom je obuhvatnost u bilo kom istraživanju uopšte moguća – dijagnozi i analitici muzičke analize kao diskurzivne prakse u nauci o muzici Srbiji. Doprinosi koji sam time načinila savremenoj nauci o muzici ispoljavaju se na tri ravni. Prvo, otvorila sam potencijalne trajektorije nekih budućih, dosad neispitanih, srodnih pristupa muzičkoj analizi uopšte. Drugo, ukazala sam na to da, uprkos okolnosti da su se polemike oko muzičke analize već stišale, (još) uvek ima pitanja koja se o savremenoj muzičkoj analizi mogu postaviti na nov i konstruktivan način te, sledstveno tome, i uvida koji bi mogli da doprinesu slojevitijem razumevanju procesa koji su se u poslednjih tridesetak godina odvijali u toj oblasti. Treće, specifikovala sam elemente analitičke aparature koja u jedinstveno polje delovanja i dejstvovanja diskurzivnog znanja objedinjuje ’unutrašnje’ zakonitosti jedne

discipline i 'spoljašnje' uslove pod kojima ta disciplina egzistira, postaje element obrazovnog procesa i predmet naučne refleksije.

Kako su koraci u primeni Fukoovih postavki na muzičku analizu odmicali od najšire ka najkonkretnijoj grupi pitanja, tako je treći izazov sa kojim sam se u istraživanju suočila dobijao na značaju, jer je on podrazumevao direktan odgovor na pitanje: kako o disciplini koja uživa reputaciju da može da dopre do 'same muzike' misliti na način koji nedvosmisleno znači da znanje koje se dobija u analitičkom postupku nije 'samo' *znanje dela* i nije 'samo' znanje *o delu*, ma kakav da je način na koji se ova razlika konceptualizuje, već da je to znanje o čitavom skupu uslova mogućnosti da se u određenom istorijskom trenutku i na određenom mestu jedan muzičko-analitički tekst pojavi i razume kao takav? Da je to jedno moć/znanje koje već i samim tim što pretenduje bilo na jedan bilo na drugi element naznačene razlike neminovno upućuje na nešto što je istovremeno i 'izvan' i 'unutar' samoga sebe, što je konstitutivni činilac muzičko-analitičkog znanja, a ipak ne ulazi u predmet muzičke analize kao akademske discipline? Što muzičku analizu određuje 'spolja', ali je i samo određeno njenom 'unutrašnjošću'? Drugim rečima, da je kako u muzičko-analitičkim tekstovima, tako i u načinima na koje se analiza sprovodi, podučava i uči, u prostorima i konstelacijama u kojima se to čini, na delu jedna diskurzivna praksa koja postavlja „režime istine” muzičko-analitičkog diskursa u igri moći koja determiniše znanje i u jednom poretku znanja koje je nosilac moći?

Ovom izazovu pristupila sam u trećem poglavlju disertacije u kome sam za predmet proučavanja postavila muzičku analizu u Srbiji. Saglasno epistemološkoj platformi disertacije, ta rasprava nije imala istorijski već teorijski karakter. Sprovedena je posredstvom tri koraka koji jedan prema drugom stoje u uzročno-posledičnom odnosu. U prvom sam putem tri elementa formulisala prolegomenu za analitiku nauke o muzici u Srbiji kao polja moći/znanja. Prvi se odnosio na 'spoljašnje' uslove mogućnosti da se u određenoj konstelaciji institucionalne i disciplinarne moći naučno proučavanje muzike nametne, uspostavi i egzistira kao legitimno i srpskom društvu potrebno polje znanja. Drugi je obuhvatio problematiku diskurzivne prakse obrazovanja u nauci o umetnosti, dok je treći podrazumevao 'unutrašnja' pitanja konfiguracije i bazičnog profilisanja sastavnih činilaca nauke o muzici. U drugom koraku sam pažnju suzila na dispozitive muzičke teorije: analiza je ukazala na kontinuitet koji u stručno-praktičnoj postavci ove discipline postoji takoreći od samih početaka akademskog izučavanja muzičke teorije u Srbiji do današnjih dana te, posledično, na okolnost da se savremenost muzičke teorije koja je u procesu postajanja ispoljava u njenoj naglašenijoj

naučnoj orijentaciji. Analiza dispozitiva je tako obuhvatila sva tri prethodno postavljena elementa analize nauke o muzici kao polja moći/znanja, ali su oni funkcionalizovani u polju iskaza i u polju vidljivosti muzičke teorije. Ta analiza je stoga otkrila i dvosmernost uzročno-posledičnih veza između dve oblasti. Treći korak je podrazumevao još jednu specijalizaciju istraživačkog pogleda: sagledavanje diskursa o muzičkoj analizi i diskursa muzičke analize otkrilo je kako su prethodno određena polja znanja determinisala muzičku analizu, i kako je ona, za uzvrat, determinisala njih. Naučni doprinosi koji su iz takvog postupka proistekli sadržani su u samom karakteru pitanja koja su u tom postupku otvorena kao i u vrsti uvida koji odgovori na njih pružaju: proučavanje načina na koje se o muzičkoj analizi misli, na koje se ona sprovodi i s kojim ciljevima, na koje se kao takva u određenom institucionalnim okruženju podučava i uči podrazumevalo je dovođenje u međusobnu vezu brojnih raznorodnih izvora (naučnih i stručnih publikacija, akademskih radova, arhivskog materijala) na način koji je osvetlio jednu moguću ravan razumevanja muzičke analize u Srbiji.

Budući da ova disertacija predstavlja integralni činilac plana koji je razmatran u trećem poglavlju, ona ne može pretendovati na potpuno izolovanu poziciju iz koje analizira proces u kojem i sama participira. To, međutim, ne znači da se ta pozicija uopšte ne može sagledati: kao jedna interpretacija savremene muzičke analize, ovo istraživanje ne samo u vremenskom, nego i u diskurzivnom smislu pripada savremenosti koju je postavilo za svoj predmet. Ono stoga na nekoj ravni predstavlja i sopstvenu analizu i ukazuje na mogućnosti da se pitanje „šta nam omogućuje da mislimo na određeni način u određenom trenutku i na određenom mestu” postavi ne samo u relaciji prema tradiciji ili horizontu mišljenja u kojem nastaje, već upravo kao fukoovsko pitanje o uzajamnosti moći/znanja iz koje proističu i uslovi mogućnosti samog naučnog proučavanja. To je pitanje koje se u nauci o muzici ne postavlja često iako za to ima prostora. Jer, znanje na temelju kojeg pišemo o muzici ima efekta na čitavo polje našeg ophođenja kako prema disciplini u kojoj delujemo tako i prema 'samoj' muzici.

Prethodna konstatacija još jednom potvrđuje da perspektiva iz koje je napisan ovaj rad, premda nije univerzalistička, nije ni potpuno relativistička, jer i muzička analiza egzistira u istoj vrsti kontingencije. Ono što se u jednom istorijskom periodu i na određenom mestu smatra da muzička analiza jeste, nije puko pitanje izbora istorijskih subjekata, „ni manje ni više” od toga (cf: Cross, 2003: 301). To je pitanje istorijske kontingencije muzičke analize i okolnosti njene pojave kao takve u jednom geografski i vremenski determinisanom okviru. Tako je i objekt analize u disertaciji bilo 'stvarno postojeće' pisanje u muzičkoj analizi,

postupanje sa muzičkom analizom (i muzikom) u tom procesu i njihovi materijalni produkti. Taj objekt je 'samo' interpretiran sa uverenjem da je i međusobna korelacija njegovih elemenata podjednako 'stvarna' i da kao takva može da se 'ospolji' u jednom muzikološkom istraživanju; drugim rečima, da postoji čitava mreža 'stvarnih' odnosa koji tu korelaciju omogućuju i njome su sami omogućeni. Disertacija *Epistemologija savremene muzičke analize* ponudila je jedan od načina da se ta mreža rasplete.

## LITERATURA

1. Adler, Guido (1885): „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, god. 1, 5–20.
2. Adler, Guido (1898): „Musik und Wissenschaft“, Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, god. 5, 8–39. (<http://archive.org/stream/jahrbuchdermusi03petegoog#page/n0/mode/2up>)
3. Adorno, Theodor (1982): „On the Problem of Musical Analysis“, prev. Max Paddison, *Music Analysis*, god. 1, br. 2, 169–187.
4. Agamben, Giorgio (2009): „What Is the Contemporary“, u: *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, California: Stanford University Press, 39–54.
5. Agawu, Kofi (1992): „Does Music Theory Need Musicology?“, *Current Musicology*, br. 53, 89–98.
6. Agawu, Kofi (1993): „Music Analysis and the Politics of Methodological Pluralism“, *Revista de Musicologia*, god. 16, br. 1, 399–406.
7. Agawu, Kofi (1998): „Ambiguity in tonal music: a preliminary study“, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 86–107.
8. Alcoff, Linda (2010a): „Continental Epistemology“, u: Dancy, Jonathan, Sousa, Ernest i Steup, Matthias: *A Companion to Epistemology*, Chichester: Wiley-Blackwell, 287–292.
9. Alcoff, Linda (2010b): „Foucault, Michel (1926–84)“, u: Dancy, Jonathan, Sousa, Ernest i Steup, Matthias: *A Companion to Epistemology*, Chichester: Wiley-Blackwell, 381–382.
10. Altise, Luj (1971): *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971.
11. Ayrey, Craig (1998): „Debussy’s significant connections: metaphor and metonymy in analytical method“, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 127–151.
12. Ayrey, Craig i Everist, Mark (ur.) (2003): *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press
13. Babbitt, Milton (1961): „Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music“, u: Jan LaRue (ur.): *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, New York, 1961, Vol. I – papers, Kassel, Basel London, New York: Bärenreiter, 398–403.
14. Baroni, Mario (2011): „Dove sta andando l’analisi musicale? Riflessioni sul VII Euromac“, *Rivista di analisi e teoria musicale*, br. 1–2, 235–255, <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume6/numerounico/2.htm>.
15. Beard, David i Gloag, Kenneth (2005): *Musicology. The Key Concepts*, London, New York: Routledge.

16. Beck, Hermann (1974): *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*,
17. Bent, Ian (1980): „Analysis”, u: Sadie, Stanley (ur.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 340–388.
18. Bent, Ian (1987): *Analysis*, New York: Norton.
19. Bent, Ian (1992): „History of Music Theory: Margin or Center?”, *Theoria*, br. 6, 1–21.
20. Bent, Ian (1994a): „Preface to volumes I and II”, u: Bent, Ian (ur.): *Music Analysis in the Nineteenth Century, Vol. I: Fugue, Form and Style*, Cambridge: Cambridge University Press, xi–xix.
21. Bent, Ian (1994b): „General introduction”, u: Bent, Ian (ur.): *Music Analysis in the Nineteenth Century, Vol. II: Hermeneutic Approaches*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–27.
22. Bent, Ian (2005): „Foreword by Ian Bent”, u: Snarrenberg, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge i New York: Cambridge University Press, xi–xiii.
23. Bent, Ian D. i Pople, Anthony (2001): „Analysis”, u: L. Macy (ur.): *Grove Music Online*, pristupljeno 1. jula 2006, <http://www.grovemusic.com>.
24. Bergamo, Marija (1977): *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
25. Бергамо, Марија (1980): *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд: Српска академија наука и уметности
26. Biti, Vladimir (1997): *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
27. Bohlman, Philip V. (1993): „Musicology as a Political Act”, *The Journal of Musicology*, god. 11, br. 4, 411–436.
28. Bohman, James F., Hiley, David R. i Shusterman Richard (1991): „Introduction: The Interpretive Turn”, u: Hiley, David R., Bohman, James F. i Shusterman, Richard (ur.): *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1–14.
29. Boisits, Barbara (2005): „Kulturwissenschaftliche Ansätze in Adlers Begriff con Musikwissenschaft”, u: Antonicek, Theophil i Gruber, Gernot (ur.): *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Damals und Heute*, Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 125–139.
30. BonJour, Laurence (2004): „Dijalektika fundacionalizma i koherentizma”, u: Greco, John i Sosa, Ernest (ur.): *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, prev. Dinko Telečan, Neven Dužanec, Ognjen Strpić i Borislav Mikulić, Zagreb: Naklada Jasenki i Turk, 143–174.
31. Boretz, Benjamin (1961): „The Past and Present Concepts of the Nature and the Limits of Music”, u: Jan LaRue (ur.). *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York, 1961, Vol. I – Papers*, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 398–403.
32. Boretz, Benjamin (1979): „Language, as a Music”, *Perspectives of New Music*, god. 17, br. 2, 131–195.



33. Božanić, Zoran (2014): *Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila*, doktorska disertacija odbranjena na Grupi za teoriju umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu 2015. godine.
34. Brown, Matthew i Dempster, Douglas J. (1989): „The Scientific Image of Music Theory”, *Journal of Music Theory*, god. 33, br. 1, 65–106.
35. Browne, Richmond (1979): „The Inception of the Society for Music Theory”, *Music Theory Spectrum*, god. 1, 2–5.
36. Cherlin, Michael (2000/2001): „Three Challenges for Music Theory in Our Time”, *Intégral*, god. 14/15, 4–10.
37. Christensen, Thomas (1993): „Music Theory and Its Histories”, u: Hatch, Christopher i Bernstein, David W. (ur.): *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago i London: The University of Chicago Press, 9–39.
38. Christensen, Thomas (2000): „Narrative Theory and Musical Analysis”, u: Eberl, Kathrin i Ruf, Wolfgang (ur.): *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998. Band 1*, Kasel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 48–56.
39. Christensen, Thomas (2000/2001): „Music Theory and the Mainstream”, *Intégral*, god. 14/15, 11–14.
40. Citron, Marcia J. (1993): „Gender and the Field of Musicology”, *Current Musicology*, br. 53, 66–75.
41. Cone, Edward T. (1960): „Analysis Today”, *The Musical Quarterly*, god. 46, br. 2, 172–188.
42. Cone, Edward T. (1967): „Beyond Analysis”, *Perspectives of New Music*, god. 6, br. 1, 33–51.
43. Cone, Edward T. (1969): „Behind the Beyond: Mr. Cone Replies”, *Perspectives of New Music*, god. 8, br. 2, 70–72.
44. Cone, Edward T. (1981): „The Authority of Music Criticism”, *Journal of the American Musicological Society*, god. 34, br. 1, 1–18.
45. Cook, Nicholas (1987): *A Guide to Musical Analysis*, London, Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd.
46. Cook, Nicholas (1989): „The Future of Theory” (statement by Nicholas Cook), *Indiana Theory Review*, god. 10, 70–72.
47. Cook, Nicholas (1992): *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press
48. Cook, Nicholas (2000): *Music: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press
49. Cook, Nicholas (2000/2001): „Revisiting the Future”, *Intégral*, god. 14/15, 14–20.
50. Cook, Nicholas (2001a): „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *MusicTheoryOnline*, god. 7, br. 2, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>, pristupljeno 6. 8. 2012.

51. Cook, Nicholas (2001b): „Analysing Performance and Performing Analysis”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 239–261.
52. Cook, Nicholas (2002): „Epistemologies of music theory”, u: Christensen, Thomas (ur.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 78–105.
53. Cook, Nicholas (2012): „Introduction: Refocusing Theory”, *MusicTheoryOnline*, god. 18, br. 1, <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.cook.php>.
54. Cook, Nicholas i Everist, Mark (2001): „Preface”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, v–xii.
55. Cousins, Mark i Hussain, Athar (1985): *Michel Foucault*, Houndmills i dr.: Macmillan
56. Cross, Jonathan (2003): „Music Analysis in Britain Today: a Personal View”, *Musiktheorie*, god. XVIII, br. 4, 297–301.
57. Cumming, Naomi (1998): „Metaphor in Roger Scruton’s aesthetics of music”, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 3–28.
58. Cusick, Susan (2001): „Gender, Musicology, and Feminism”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 471–498.
59. Čolić, Dragutin (1976): *Razvoj teorija harmonskog mišljenja: od modalnog višeglasja do proširenog dursko-molskog tonaliteta*, Beograd: Univerzitet umetnosti
60. Čuljak, Zvonimir (2003): „Uvod”, u: Čuljak, Zvonimir (ur.), *Vjerovanje, opravdanje i znanje. Suvremene teorije znanja i epistemičkoga opravdanja*, Zagreb: Ibis grafika, 1–46.
61. Dahlhaus, Carl (1983a): *Foundations of Music History*, prev. J. B. Robinson, Cambridge: Cambridge University Press
62. Dahlhaus, Carl (1983b): *Analysis and Value Judgment*, New York: Pendragon Press
63. Dahlhaus, Carl (1984): *Die Musiktheorie im 18.und 19. Jahrhundert. Erster teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
64. Dahlhaus, Carl (1985): „Was heisst 'Geschichte der Musiktheorie'?”, u: Zamminer, Frieder (ur.): *Geschichte der Musiktheorie. Bd.1. Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einleitung in das Gesamtwerk*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 8–39.
65. Dahlhaus, Carl (1989): *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press
66. Dahlhaus, Carl (1991): *The Idea of Absolute Music*, prev. Roger Lustig, Chicago, London: The University of Chicago Press
67. Dancy, Jonathan, Sousa, Ernest i Steup, Matthias (2010): *A Companion to Epistemology*, Chichester: Wiley-Blackwell
68. Danuser, Hermann (2010): „Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft”, u: Bleek, Tobias i Bork, Camilla (ur.): *Musikalische Analyse und*

- kulturgeschichtliche Kontextualisierung: für Reinhold Brinkmann*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 41–63.
69. Дауноравичиене, Гражина (1997): „О реформи музиколошких дисциплина на Литванској музичкој академији”, *Нови Звук*, br. 10, 139–146.
  70. Delez, Žil (1989): *Fuko*, prev. Svetlana Stojanović, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
  71. Deleuze, Gilles (1992): „What is a dispositif”, u: Timothy J. Armstrong (ur.): *Michel Foucault, philosopher*, Harfordshire: Harvester Wheatsheaf, 159–168.
  72. Derida, Žak (1990): „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“, *Bela mitologija*, prev. Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 131–155.
  73. Despić, Dejan (1970): *Harmonska analiza*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
  74. Despić, Dejan (1971): *Teorija tonaliteta*, Beograd: Umetnička akademija i Naučno delo
  75. Despić, Dejan (1977): *Melodika*, Beograd: Univerzitet umetnosti
  76. Деспић, Дејан (1999): „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”, u: Деспић, Дејан и Перичић, Властимир (ur.): *Стеван Стојановић Мокрањац: живот и дело*, Београд, Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће „Нота”, 144–200.
  77. Despić, Dejan (2004): „Uvodna reč na prvom skupu Katedre za teorijske predmete FMU, na temu *Muzička teorija i analiza* (12. Aprila 2003)”, u: Živković, Mirjana, Stefanović, Ana i Zatkalik Miloš (ur.): *Zbornik Katedre za teorijske predmete – Muzička teorija i analiza 1*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1–2.
  78. Деспић, Дејан (2008): „Теоријска мисао Властимира Перичића”, *Нови Звук*, br. 31, 50–53.
  79. Diergarten, Felix (2011): „VII. European Music Analysis Conference (Euromac), Rom, 29. September bis 2. Oktober 2011”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, god. 8, br. 2, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/646.aspx> (pristupljeno 21. 12. 2011. godine).
  80. Dreyfus, Hubert L. i Rabinow, Paul (1983): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: The University of Chicago Press
  81. Dunsby Jonathan (1992): „Sociétés Européennes d’Analyse Musicale (SEAM) and the SMA”, *Newsletter of the Society for Music Analysis*, br. 1, 6.
  82. Dunsby, Jonathan (1998): „Criteria of Correctness in Music Theory and Analysis”, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 77–85.
  83. Dunsby, Jonathan, i Whittal, Arnold (1988): *Music Analysis in Theory and Practice*, London, Boston: Faber Music, Faber&Faber
  84. Ђурић-Клајн, Стана (1958): „Двадесет година Музичке академије”, u: *Двадесет година Музичке академије у Београду, 1937–1957*, Београд: [Музичка академија], 6–19.
  85. Ђурић-Клајн, Стана (1963): „Двадесет пет година Музичке академије”, u: *Двадесет пет година Музичке академије у Београду, 1937–1962*, Београд: Графос, 10–20.

86. Ђурић-Клајн, Стана (1971): *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica
87. Erpf, Hermann (1949–1951): „Analyse”, u: Blume, Friedrich (ur.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel i Basel: Bärenreiter, 449–454.
88. Faubion, James D. (1998): „Introduction”, u: Faubion, James (ur.): *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. II*, prev. Robert Hurley i dr., London i dr: Penguin Books, xi–xli.
89. Ferry, Luc i Renaut, Alan (1990): *French Philosophy of the Sixties. An Essay on Antihumanism*, prev. Mary H. S. Cattani, Amherst: The University of Massachusetts Press
90. Finscher, Ludwig (1998): „Diversi diversa orant. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft”, u: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Band 1*, Kassel, Basel, London, New York, Prag: Halle (Saale) Bärenreiter, 4–11.
91. Foucault, Michel (1983): „Afterword: The Subject and Power”, u: Dreyfus, Hubert L. i Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Semiotics*, Chicago: The University of Chicago Press, 208–226.
92. Foucault, Michel (1986a): „Prison Talk”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 37–54.
93. Foucault, Michel (1986b): „Questions on Geography”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 63–77.
94. Foucault, Michel (1986c): „Two Lectures”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 78–108.
95. Foucault, Michel (1986d): „Truth and Power”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 109–133.
96. Foucault, Michel (1986e): „Power and Strategies”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 134–145.
97. Foucault, Michel (1986f): „The Confession of the Flesh”, u: Gordon, Colin (ur.): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press, 194–228.
98. Foucault, Michel (1990): „The Art of Telling the Truth”, u: *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977–1984*, New York: Routledge, 1990, 86–95.
99. Foucault, Michel (1994): „Volja za znanjem”, u: Burger, Hotimir i Kalanj, Rade (ur.): *Znanje i moć*, prev. Rade Kalanj, Zagreb: Nakladni zavod Globus, Filozofski fakultet u Zagrebu, 5–111.

100. Foucault, Michel (2000a): „Candidacy Presentation: Collège de France, 1969”, u: Rabinow, Paul (ur.): *Michel Foucault: Ethics, Subjectivity, and Truth. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. I*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 5–10.
101. Foucault, Michel (2000b): „The Thought of the Outside”, u: Faubion, James (ur.): *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. II*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 147–169.
102. Foucault, Michel (2000c): „Sexuality and Solitude”, u: Rabinow, Paul (ur.): *Michel Foucault: Ethics, Subjectivity, and Truth. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. I*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 175–184.
103. Foucault, Michel (2000d): „What Is an Author”, u: Faubion, James (ur.): *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. II*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 205–222.
104. Foucault, Michel (2000e): „On the Archeology of the Sciences: Reponse to the Epistemology Circle”, u: Faubion, James (ur.): *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. II*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 297–334.
105. Foucault, Michel (2000f): „Structuralism and Post-structuralism”, u: Faubion, James (ur.): *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. II*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 433–458.
106. Foucault, Michel (2002a): „Questions of Method”, u: Rabinow, Paul (ur.): *Michel Foucault: Power. Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. III*, prev. Robert Hurley i dr., London: Penguin Books, 223–238.
107. Foucault, Michel (2002b): „Interview with Michel Foucault. Interview by D. Trombadori”, u: Rabinow, Paul (ur.), *Michel Foucault: Power. Essential Works of Foucault 1954–1984, Vol. III*, prev. Robert Hurley et al. London 2002, 239–297.
108. Fuko, Mišel (1971): *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Beograd: Nolit
109. Fuko, Mišel (1980): *Istorija ludila u doba klasicizma*, prev. Jelena Stakić, Beograd: Nolit
110. Fuko, Mišel (1982): *Istorija seksualnosti: volja za znajem*, prev. Jelena Stakić, Beograd: Prosveta
111. Fuko, Mišel (1988): *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, prev. Ana Jovanović-Kralj, Beograd: Prosveta
112. Fuko, Mišel (1990): *Predavanja (kratak sadržaj) 1970–1982*, prev. Frida Filipović, Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo
113. Fuko, Mišel (1995): „Niče, genealogija, istorija”, *Theoria: časopis Filozofskog društva Srbije*, god. 38, br. 1, 79–96.
114. Фуко, Мишел (1997): *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

115. Фуко, Мишел (1998): *Археологија знања*, прев. Младен Козомара, Београд, Нови Сад: Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића
116. Fuko, Mišel (2007): *Poredak diskursa. Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*, Loznica, Beograd: Karpos, Zuhra
117. Gettier, Edmund (2003): „Je li opravdano istinito vjerovanje znanje? ”, u: Čuljak, Zvonimir (ur.), *Vjerovanje, opravdanje i znanje. Suvremene teorije znanja i epistemičkoga opravdanja*, Zagreb: Ibis grafika, 53–55.
118. Girard, Aaron (2010): „Music as a (Science as a) Liberal Art at Princeton”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, posebno izdanje, [www.gmth.de/zeitschrift/artikel/563.aspx](http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/563.aspx).
119. Gordon, Colin (ur.) (1986): *Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Brighton, Sussex: The Harvester Press
120. Gostuški, Dragutin (1966): „Most između nauke i umetnosti – Muzikološki zbornik Jugoslavenske akademije”, *Zvuk*, br. 66, 44–56.
121. Gostuški, Dragutin (1968): *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd: Prosveta
122. Гостушки, Драгутин (1973): „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања”, u: Ђурић-Клајн, Стана (ur.), *Српска музика кроз векове*, Београд: Српска академија наука и уметности, 9–52.
123. Greco, John (2004): „Uvod: Što je epistemologija”, u: Greco, John i Sosa, Ernest (ur.): *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, прев. Dinko Telečan, Neven Dužanec, Ognjen Strpić i Borislav Mikulić, Zagreb: Naklada Jasenki i Turk, 1–38.
124. Greco, John i Sosa, Ernest (ur.) (2004): *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, прев. Dinko Telečan, Neven Dužanec, Ognjen Strpić i Borislav Mikulić, Zagreb: Naklada Jasenki i Turk
125. Gruber, Gerold W. (1994): „Analyse”, u: Finscher, Ludwig (ur.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, drugo izdanje, Kassel i Stuttgart: Bärenreiter Verlag i Verlag J. B. Metzler, 577–591.
126. Guck, Marion A. (1993): „The 'Endless Round'”, *Perspectives of New Music*, god. 31, br. 1, 306–314.
127. Guck, Marion A. (1998): „Rehabilitating the incorrigible”, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 57–73.
128. Gutting, Gary (2005): „Introduction. Michel Foucault: A User's Manual”, u: Gutting, Gary (2005b) (ur.): *The Cambridge Companion to Foucault*, New York: Cambridge University Press, 1–28.
129. Hall, Stuart (1997): „The Work of Representation”, u: Hall, Stuart (ur.): *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage, 1–47.
130. Hamlyn, D. W. (1967): „History of Epistemology”, u: Edwards, Paul (ur.): *The Encyclopedia of Philosophy*, New York, London: The MacMillan Company & The Free Press, Collier-MacMillan Limited, 8–38.

131. Haraway, Donna (1988): „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, god. 14, br. 3, 575–599.
132. Harrison, Frank Ll., Hood, Mantle i Palisca, Claude V. (1963): *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall
133. Hatch, Christopher i Bernstein, David W. (1993): „Introduction”, u: Hatch, Christopher i Bernstein, David W. (ur.): *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago i London: The University of Chicago Press, 1–7.
134. Haydon, Glen (1941): *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York: Prentice-Hall, Inc.
135. Hempel, Carl (1942): „The Function of General Laws in History”, *The Journal of Philosophy*, god. 39, br. 2, 35–48.
136. Hepokoski, James (1991): „The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources”, *19th-Century Music*, god. 14, br. 3, 221–246,
137. Hinton, Stephen (2005): „Amerikanische Musiktheorie: Disziplin ohne Geschichte”, u: Schmidt, Dörte (ur.): *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Edition Argus, 231–246.
138. Holtmeier, Ludwig (1997): „Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie”, *Musik & Ästhetik*, br. 1–2, 119–136.
139. Holtmeier, Ludwig (2004a): „From 'Musiktheorie' to 'Tonsatz'. National Socialism and German Music Theory after 1945”, *Music Analysis*, god. 23, br. 2–3, 245–266.
140. Holtmeier, Ludwig (2004b): „Einleitung”, u: Holtmeier, Ludwig, Polth, Michael i Diergarten, Felix (ur.): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, Augsburg: Wißner-Verlag, 9–11.
141. Holtmeier, Ludwig, Polth, Michael i Diergarten, Felix (ur.) (2004): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, Augsburg: Wißner-Verlag.
142. Hooper, Giles (2006): *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Burlington: Ashgate
143. Huber, Annegret (2005): „Wegweiser und Scheinwerfer. Impulse zur Reform des Musiktheorieunterrichts durch Diether de la Motte”, u: La Motte-Haber, Helga de i Schwab-Felisch, Oliver (ur.): *Musiktheorie*, Laaber: Laaber Verlag, 477–488.
144. Huber, Annegret (2008): „Medienwechsel & Zauberformeln. Zu Philosophie und Ästhetiken des Musikanalysierens”, *Musicologica Austriaca*, br. 27, 277–304.
145. Hyde, Martha (1989): „Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions”, *Music Theory Spectrum*, god. 11, br. 1 – Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade, 35–59.
146. Ilić, Ivana (2012): „The Identities of Music Theory in Serbia: Two 'Historical Accords' on Its Disciplinary Autonomy (1958–1973 and 2009–)”, u: Seebas, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana i Popović Mladenović, Tijana (ur.): *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade: Faculty of Music, 81–100.

147. Ilić, Ivana (2014): „*Thinking Differently: Remarks on Music Analysis as a Discursive Practice*”, u: Holzer, Andreas i Huber, Annegret (ur.): *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults – Anklaenge 2014*, Wien: Mille Tre Verlag, 2014, 29–53.
148. Janz, Tobias i Sprick, Jan Philipp (2010): „Editorial”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, god. 7, posebno izdanje, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/569.aspx>.
149. Jäger, Siegfried (2001): „Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis”, in: Wodak, Ruth and Meyer, Michael (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 32–62.
150. Језеркић, Весна (1998): „Универзитет уметности”, u: Рапајић, Светозар (ur.): *Универзитет уметности у Београду /1937/1957/1997*, Београд: Универзитет уметности у Београду, 23–31.
151. Јирак, К. Б. (1948): *Наука о музичким облицима*, Београд: Просвета. Издавачко предузеће Србије
152. Kaler, Džonatan (2009): *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*, Beograd: Službeni glasnik
153. Keller, Hans (1982): „Epilogue/Prologue: Criticism and Analysis”, *Music Analysis*, god. 1, br. 1, 9–31.
154. Keller, Hans (1987): *Criticism*, London: Faber & Faber
155. Kemme, Clemens (2003): „Eine Frage der Chemie. Musiktheorie und Aufführungspraxis in Holland”, *Musiktheorie*, god. XVIII, br. 4, 291–296.
156. Kerman, Joseph (1965): „A Profile for American Musicology”, *Journal of the American Musicological Society*, god. XVIII, br. 1, 61–69.
157. Kerman, Joseph (1980): „How We Got into Analysis, and How to Get Out”, *Critical Inquiry*, god. 19, br. 2, 311–331.
158. Kerman, Joseph (1985): *Musicology*, London: Fontana Press, Collins
159. Kerman, Joseph (1991): „American Musicology in the 1990s”, *The Journal of Musicology*, god. 9, br. 2, 131–144.
160. Kerman, Joseph (1994): „Preface”, u: *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, ix–xiii.
161. Korsyn, Kevin (2001): „Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 55–72.
162. Korsyn, Kevin (2011): „The Aging of New Musicology”, u: Stefanija, Leon i Schüler, Nico (ur.): *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern. Brixelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 9–24.
163. Kovač, Marija (1984): *Simfonijska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije
164. K[raehenbuehl], D[avid] (1957): „Foreword”, *Journal of Music Theory*, god. 1, br. 1, 1.



165. K[raehenbuehl], D[avid] (1958): „What is Music Theory”, *Journal of Music Theory*, god. 2, br. 1, 1.
166. Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
167. Kramer, Lawrence (2003): „Musicology and meaning. 'New' or 'ageing'?”, *The Musical Times*, god. 144, br. 1883, 6–12.
168. Kramer, Lawrence (2010): *Interpreting Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (*Kindle izdanje*)
169. Krims, Adam (1998): „Introduction: Postmodern Musical Poetics and the Problem of 'Close Reading'”, u: Krims, Adam (ur.): *Music/Ideology. Resisting the Aesthetics*, Amsterdam: G+B Arts International, 1–14.
170. Kun, Tomas (1974): *Struktura naučnih revolucija*, prev. Staniša Novaković, Beograd: Nolit
171. Kühn, Clemens (2010): „Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie”, u: Christian Utz (ur.): *Musiktheorie als Interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, Saarbrücken: PFAU-Verlag, 17–28.
172. La Motte-Haber, Helga de (2005): „Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite”, u: La Motte-Haber, Helga de i Schwab-Felisch, Oliver (ur.): *Musiktheorie*, Laaber: Laaber Verlag, 13–28.
173. Lewin, David (1969): „Behind the Beyond”, *Perspectives of New Music*, god. 7, br. 2, 59–69.
174. Lewinsky, Edward E. (1965): „Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society*, god. 18, br. 2, 222–234.
175. Lockwood, Lewis (1964): „Four Views of Musicology”, *Perspectives of New Music*, god. 3, br. 1, 119–127.
176. Marinković, Sonja (1989): „Muzikologija u Srbiji (Tendencije razvoja u poslednjih četvrt veka)”, *Zvuk* 3, 5–17.
177. Маринковић, Соња (1995): „Из историјата историје музике као наставног предмета”, *Нови Звук*, br. 6, 137–147.
178. Маринковић, др Соња (1998): „Факултет музичке уметности”, у: Рапајић, Светозар (ур.): *Универзитет уметности у Београду /1937/1957/1997*, Београд: Универзитет уметности у Београду, 33–64.
179. Маринковић, Соња (2008): *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд, Нови Сад: Факултет музичке уметности у Београду, ИП „Сигнатуре“, Матица српска
180. Маринковић, Соња (2009): „Историјат Факултета музичке уметности: развој студијских програма”, у: Микић, др Весна и Поповић, Млађеновић, др Тијана (ур.), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд: Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 61–70.

181. Marinković, Sonja (2012): „Mesto teorijskog rada na Univerzitetu umetnosti: aktuelna pitanja statusa nauka o umetnicima”, *Art+Media*, br. 1, 25–35.
182. Marinković, Sonja (2015): „Izazovi tranzicije – neka pitanja razvoja (visokog) muzičkog školstva na prostorima bivše Jugoslavije”, u: Mirković, Žarko, Marinković, Sonja i Ivanović, Vesna (ur.): *Muzika regiona u uslovima tranzicije (1990–2010)*, Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, 109–120.
183. Марић, Љубица и др. (2000): „У спомен Властимиру Перичићу”, *Музички талас*, br. 26, 4–8.
184. Масникоса, Марија (1997): „Музиколошки опус Властимира Перичића”, *Нови Звук: Интернационални часопис за нову музику*, br. 10, 33–46.
185. Masnikosa, Marija (2011): „Formalism and Contextualism in Contemporary Musicology: Why Could it not be a 'Joint Venture'? A Case Study”, u: Stefanija, Leon i Schüler, Nico (ur.): *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern. Brixelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 177–190.
186. McCreless, Patrick (1997): „Rethinking Contemporary Music Theory”, u: David Schwarz, Anahid Kassabian i Lawrence Siegel (ur.): *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville, London: University Press of Virginia, 13–53.
187. McCreless, Patrick (1998): „Music Theory as Community: A Perspective from the Late '90s”, *MusicTheoryOnline*, god. 4, br. 2, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.mccreless.html> (pristupljeno 23. jula 2011. godine).
188. McCreless, Patrick (2000): „Music Theory and Historical Awareness“, *MusicTheoryOnline*, god. 6, br. 3, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.mccreless.html> (pristupljeno 23. jula 2011. godine).
189. Megill, Allan (1987): „The Reception of Foucault by Historians”, *Journal of the History of Ideas*, god. 48, br. 1, 117–141.
190. Mendel, Arthur (1962): „Evidence and Explanation”, u: Jan LaRue (ed.): *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York, 1961, Vol. II – Reports*, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 3–18.
191. Meyer, Leonard B. (1973): *Explaining Music. Essays and Explorations*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press
192. Милојевић, Милоје (1934): *Наука о хармонији*, Београд: издање аутора
193. Mohanty, Jitendra (1993): „Foucault as a Philosopher”, u: Caputo, John i Yount, Mark (ur.): *Foucault and the Critique of Institutions*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 27–40.
194. Morgan, R. P. (1982): „Theory, Analysis, and Criticism”, *The Journal of Musicology*, god. 1, br. 1, 15–18.
195. Мосусова, Надежда (2010): „Стана Ђурић-Клајн и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности”, u: Веселиновић-Хофман, др Мирјана и Милин, др Мелита (ur.): *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 151–157.

196. *Nastavni plan i program Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu* (1978), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
197. Nattiez, Jean-Jacques (1985): „The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis”, prev. Catherine Dale, *Music Analysis*, god. 4, br. 1/2, 107–118.
198. Novak, Jelena (2004), *Divlja analiza: formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, Beograd: Studentski kulturni centar
199. Palisca, Claude V. (1963): „American Scholarship in Western Music”, u: Harrison, Frank Ll., Hood, Mantle i Palisca, Claude V.: *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 87–213.
200. Palisca, Claude V. i Bent, Ian (2001): „Theory, theorists: 20<sup>th</sup> century”, *Grove Music Online*, Macy, L. (ur.), pristupljeno 5. marta 2005, <http://www.grovemusic.com>.
201. Parncutt, Richard (2007): „Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship”, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, god. 1, br. 1, 1–32.
202. Pavličić, Filip (2012): „Harmonija na raskršću – teorija i stilistika susreću hermeneutiku i esejistiku: Harmonija sa harmonskom analizom Dejana Despića”, u: Zatkalik, Miloš i dr. (ur.): *U čast profesora Dejana Despića – povodom osamdesetog rođendana. Radovi sa Osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju Muzička teorija i analiza 2010*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 27–41.
203. Пејовић, Роксанда (1994): *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Београд: Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт, Удружење композитора Србије
204. Peričić, Vlastimir (1961): *Наука о музичким облицима*, Београд: Уметничка академија
205. Перичић, Властимир (1967): *Јосиф Маринковић: живот и дела*, Београд: Научно дело
206. Peričić, Vlastimir (1968): *Razvoj tonalnog sistema*, Београд: Уметничка академија у Београду
207. Peričić, Vlastimir [1969]: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд: Prosveta
208. Peričić, Vlastimir (1971): *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Београд: Уметничка академија
209. Peričić, Vlastimir (1972a): *Kontrapunkt – I deo*, Београд: [Fakultet muzičke umetnosti]
210. Peričić, Vlastimir (1972b): *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, Београд: izdanje autora, 1972.
211. Peričić, Vlastimir (1972c): *Harmonija – I deo* (skripta), Београд: izdanje autora
212. [Перичић, Властимир] (1977): „Осврти и виђења”, у: *40 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 9–35.
213. Peričić, Vlastimir (1984): „Josip Slavenski i njegova *Astroakustika*”, *Zvuk*, br. 4, 5–14.
214. Peričić, Vlastimir (1987): *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Београд: Univerzitet umetnosti u Beogradu

215. [Перичић, Властимир] (1988): „Настава”, у: *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1987*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 17–42.
216. Peričić, Vlastimir (1998): „Predgovor”, у: Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*, Београд: Clio, 7–10.
217. Peričić, Vlastimir i Ozgijan, Petar (1971): „Mišljenje stručne komisije”, у: Despić, Dejan: *Teorija tonaliteta*, Београд, Уметничка академија у Београду, 73–74.
218. Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan (1961): *Nauka o muzičkim oblicima*, Београд: Уметничка академија
219. Петровић, Даница (2010): „Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (1948–2010)”, *Музикологија*, бр. 10, 11–34.
220. Polth, Michael (2004): „Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik. Über die Sonderrolle der Musiktheorie”, у: Holtmeier, Ludwig, Polth, Michael i Diergarten, Felix (ur.): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, Augsburg: Wißner-Verlag, 53–60.
221. Pople, Anthony (1998a): „Preface”, у: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, ix–xi.
222. Pople, Anthony (1998b): „Systems and strategies: functions and limits of analysis”, у: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 108–123.
223. Popović, Berislav (1967): *Tipovi oblika kod savremene muzike*, habilitacioni rad, rukopis
224. Popović, Berislav (1982): „Uloga teoretskog obrazovanja u formiranju interpreta”, *Zvuk*, бр. 4, 31–33.
225. Popović, Berislav (1998): *Muzička forma ili smisao u muzici*, Београд: Clio, Kulturni centar Beograda
226. Popović Mladenović, Tijana (2009): *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Београд: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, IP „Signature“
227. Pratt, Waldo S. (1915): „On Behalf of Musicology”, *The Musical Quarterly*, год. 1, бр.1, 1–16.
228. Rabinow, Paul (1986): „Introduction”, у: Rabinow, Paul (ur.): *The Foucault Reader*, London: Penguin Books, 3–29.
229. Rabinow, Paul i Sullivan, William M. (1988): „The Interpretive Turn: A Second Look”, у: *Interpretive Social Science: A Second Look*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1–30.
230. Radenković, Milutin (b. g.): *Metroritmička osnova melodije i melodijskih tokova*, Београд: Fond za umnožavanje nastavne literature pri FMU Beograd
231. Radovanović, Vladan (1971): „Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo”, *Zvuk*, бр. 113–114, стр. 147–151.
232. Rahn, John (1979): „Aspects of Musical Explanation”, *Perspectives of New Music*, год. 17, бр. 2, 204–224.

233. Rahn, John (1989): „New Research Paradigms”, *Music Theory Spectrum*, god. 11, br. 1, Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade, 84–94.
234. Riemann, Hugo (1919): „Analyse” u: Einstein, Alfred (ur.): *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Berlin: M. Hesses Verlag, 26–27.
235. Riemann, Hugo (1920): *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Berlin: Max Hesses Verlag
236. Rosen, Charles (1962): „The Proper Study of Music”, *Perspectives of New Music*, god. 1, br. 1, 80–88.
237. Sabo, Anica (2005): „The Concept and Status of the Subject Musical Forms at the Belgrade University-level Institution – History and Certain Key Methodological Questions”, u: Marković, Tatjana i Mikić, Vesna (ur.): *Music and Networking*, Beograd: IP “Signature”, Fakultet muzičke umetnosti, 293–299.
238. Sabo, Anica (2008): „A Contemporary Reading of the Original Principles of the Study of Musical Forms: Establishing Relationships Between Adolf Bernhard Marx, Vlastimir Peričić, Dušan Skovran and Berislav Popović”, u: Marković, Tatjana i Mikić, Vesna (ur.): *Musical Culture & Memory*, Belgrade: Faculty of Music, IP “Signature”, 325–330.
239. Sabo, Anica (2012): *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize*, doktorska disertacija odbranjena na Grupi za teoriju umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu 2014. godine
240. Sachs, Kurt (1940): „Musicology – Two Sides of the Coin”, *MTNA Proceedings*, 60–66.
241. Samson, Jim (2001): „Analysis in Context”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 35–54.
242. Schmitt, Frederick (2003): „Socijaliziranje epistemologije: uvod kroz dva primjerna pitanja”, u: Čuljak, Zvonimir (ur.), *Vjerovanje, opravdanje i znanje. Suvremene teorije znanja i epistemičkoga opravdanja*, Zagreb: Ibis grafika, 434–456.
243. Schuijjer, Michiel (1999): „Vers une musicologie analytique. Pragmatik und 'Neue Schriftlichkeit' – Die Lage der Musiktheorie in den Niederlanden”, *Musik und Ästhetik*, god. III, br. 12, 68–77.
244. Scruton, Roger (1983): *The Aesthetic Understanding*, London, New York: Methuen
245. Seeger, Charles (1924): „On the Principles of Musicology”, *The Musical Quarterly*, god. 10, br.2, 244–250.
246. Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir (1991): *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
247. Snarrenberg, Robert (1998): „Competing myths: the American abandonment of Schenker’s organicism”, u: Pople, Anthony (ur.): *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 29–56.
248. Snarrenberg, Robert (2005): *Schenker’s Interpretative Practice*, Cambridge i New York: Cambridge University Press

249. Sprick, Jan Philipp (2010): „Kann Musiktheorie 'historisch' sein?“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, god. 7, posebno izdanje, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/597.aspx>.
250. Stefanija, Leon (2011). „Outside of Musicology“, u: Stefanija, Leon i Schüler, Nico (ur.): *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Brixelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011, 143–147.
251. Stefanović, Ana (2012): „Nekoliko uvodnih reči“, u: Zatkalik, Miloš i dr. (ur.): *U čast profesora Dejana Despića – povodom osamdesetog rođendana. Radovi sa osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju Muzička teorija i analiza 2010*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1–4.
252. Стојановић-Новичић, Драгана (2008): „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, бр. 8, 167–183.
253. Subotnik, Rose Rosengard (1982): „Musicology and Criticism“, u: Holoman Kern. D. i Palisca, Claude V. (ur.): *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, New York: Da Capo Press, 145–160.
254. Subotnik, Rose Rosengard (1996): *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis i London: University of Minnesota Press
255. Subotnik, Rose Rosengard (2004): „Afterword: Toward the Next Paradigm of Musical Scholarship“, u: Dell' Antonio (ur.): *Beyond Structural Listening. Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 279–302.
256. Šin, Otakar (1949): *Nauka o kontrapunktu*, prev. Jovan Bandur, Beograd: Prosveta. Izdavačko preduzeće Srbije
257. Šuvaković, Miško (2006): *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
258. Tajčević, Marko (1958): *Kontrapunkt*, Beograd: Beogradski grafički zavod
259. Тајчевић, Марко (1971): *Хармонија – уџбеник за музичке школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије
260. Temperley, David (1999): „The Question of Purpose in Music Theory: Description, Suggestion, and Explanation“, *Current Musicology*, br. 66, 66–85.
261. Tomlinson, Gary (1993a): *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago, London: The University of Chicago Press
262. Toscani, Claudio (1998): „Vers une musicologie analytique: Musiktheorie und Musikwissenschaft in Italien“, *Musik & Ästhetik*, br. 8, 83–96.
263. Tošić, Vladimir (2014): *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti
264. Treitler, Leo (1967): „On Historical Criticism“, *The Musical Quarterly*, god. 53, br. 2, 188–205.
265. Treitler, Leo (1969): „The Present as History“, *Perspectives of New Music*, god. 7, br. 2, 1–58.

266. Treitler, Leo (1980): „History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony”, *19th-Century Music*, god. 3, br. 3, 193–210
267. Treitler, Leo (1982): „’To Worship that Celestial Sound’: Motives for Analysis”, *The Journal of Musicology*, god. 1, br. 2, 153–170.
268. Treitler, Leo (1989a): *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press
269. Treitler, Leo (1989b): „Introduction”, u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1–18.
270. Treitler, Leo (1989c): „Music Analysis in a Historical Context”, u: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 67–78.
271. Treitler, Leo (2001): „The Historiography of Music: Issues of Past and Present”, u: Cook, Nicholas i Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford, New York: Oxford University Press, 356–377.
272. Utz, Christian (2010): „Vorwort des Herausgebers”, u: Christian Utz (ur.): *Musiktheorie als Interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, Saarbrücken: PFAU-Verlag, 9–12.
273. Van Den Toorn, Pieter C. (1995): *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley: University of California Press
274. Васиљевић, Миодраг А. (1963): „Наставнички одсек и одсек за музичку теорију”, u: *Двадесет пет година Музичке академије у Београду, 1937–1962*, Београд: Графос, 72–79.
275. Васић, Александар (2012): „Почеци српске музичке историографије између два светска рата”, *Музикологија*, br. 12, 143–164.
276. V[eselinović], M[irjana] (1971): [bez naslova], *Muzika i reč*, god. 1, br. 1, bez broja stranice.
277. Веселиновић-Хофман, Мирјана (1998): „Контекстуалност музикологије”, *Нови Звук: интернационални часопис за музику, специјално издање: Постструктуралистичка наука о музици*, 1998, 13–20.
278. Veselinović-Hogman Mirjana (2005): „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic”, u: Schüler, Nico (ur.): *On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology. From Interdisciplinary Research to Teaching*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 9–38.
279. Веселиновић-Хофман, др Мирјана (2007): *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд: Завод за уџбенике
280. Веселиновић-Хофман, Мирјана (2009): „Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, br. 41, 67–77.
281. Веселиновић-Хофман Мирјана (2010): „Уводна реч”, u: Веселиновић-Хофман, др Мирјана и Милин, др Мелита (ur.): *Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 7–8.

282. White, Heyden V. (1973): „Foucault Decoded: Notes from Underground”, *History and Theory*, god. 12, br. 1, 23–54.
283. Whittal, Arnold (1986/87): „The Theorist’s Sense of History: Concepts of Contemporaneity in Composition and Analysis”, *Journal of the Royal Musical Association*, god. 112, br. 1, 1–20.
284. Whittal, Arnold (1992): „Music Analysis in Britain Today”, *Newsletter of the Society for Music Analysis*, br. 1, 4.
285. Whittal, Arnold (2007): „Allen Forte in Musical Analysis”, *Music Analysis*, god. 26, br. 1–2, 3–13.
286. Williams, Alastair (2002): *Constructing Musicology*, Aldershot, Hampshire: Ashgate Pub. Ltd.
287. Zatkalik, Miloš, Medić, Milena, Vlajić, Smiljana (2003): *Muzička analiza I*, Beograd: Clio
288. Zbikowski, Lawrence M. (2002): *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press
289. Живковић, Миленко (1947): *Наука о хармонији*, Београд: Просвета
290. Živković, Mirjana (1979): *Metodika teorijske nastave*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

Arhivski izvori:

Arhiva Studentskog referata i Opšte službe Fakulteta muzičke umetnosti

Arhiv Srbije, fond Muzička akademija u Beogradu (Г-210)