

Чланак примљен 30. августа 2018.
Чланак прихваћен 5. новембра 2018.

Валентина Радоман*

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

Катедра за музикологију и етномузикологију

НОВА КРИТИЧКА МИШЉЕЊА У МУЗИКОЛОГИЈИ Из којих идеологија говоре савремени музиколози и за кога

Апстракт: Нова критичка мишљења у музикологији нова су већ најмање тридесет година, па ипак још увек наилазе на отпор многих музиколога или композитора или извођача, који адорновски (Theodor W. Adorno) остају одани идеји да је функција уметности у друштву да буде без функције. Чињеница је, међутим, да је и данас такав став легитиман, исто онолико колико су исправна интердисциплинарна, критички усмерена музиколошка истраживања којима се показује да музика, попут других уметности, иза своје чулне заводљивости често скрива недопустива налачја. Сваки музиколог данас може на основу својих интелектуалних, образовних, чулних, класних, етичких и других потенцијала да изабере позицију из које ће говорити о музици. За разлику од традиционалне музикологије која се, према речима појединих музичара, углавном обрађала самим музиколозима, а само у идеалним случајевима и извођачима и слушаоцима, данашња интердисциплинарна критичка музикологија, у својим добрим примерцима, неопходна је свима: финансијерима уметности (меценама или пореским обвезницима), композиторима који су данас често жртве тржишта, или маске иза којих се скривају олигарси, извођачима који бирају која музичка дела и како ће да свирају и афирмишу, и свим слушаоцима који нису професионални музичари, али имају потребу да буду обавештени о различитим аспектима музичке уметности.

Кључне речи: идеологије тумачења музике, идеологије перцепције музике, критичке теорије, критички потенцијал музикологије, савремена музикологија.

Тема овог рада могла би подједнако да 'води дијалог' са темама, односно садржајем оних књига као што је пре пет година објављена књига *Hémisphère gauche Cartographie des nouvelles pensées critiques* (Лева хемисфера; Картографија нових критичких мишљења) француског социолога и филозофа, Размига Кешејана (Razmig Keucheyan),¹ или са садржајем пре тридесет пет година штампане књиге *Књижевна теорија* теоретичара књижевности Терија Иглтона (Terry Eagleton) и сличних књига новијег

* Ауторкина контакт адреса: vradoman@yahoo.com

¹ Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche: Cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, 2013. (Razmig Kešejan, *Leva hemisfera; Kartografija novih kritičkih mišljenja*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016)

датума,² или са бројним књигама естетичара и теоретичара уметности попут Мишка Шуваковића и других,³ колико и са садржајем оних утицајних књига и текстова из области музикологије, у којима су размотрени или на примерима показани методолошки изазови савремене музикологије и њен критички потенцијал.⁴ Данашње, још шире отварање граница музикологије као научне дисциплине ка другим научним областима, него што је то била она реална отвореност музикологије – ка природним наукама и филологији – са њеног зачетка,⁵ пружа музикологу већ одавно, од 80-их година XX века, прилику да оствари дијалог са ауторима научних радова из широког спектра научних дисциплина и критичких теорија које су у њима створене или примењене.⁶ То широко отварање граница музикологије чини савремену музикологију поприштем најразличитијих, често опречних, контрадикторних мишљења која су у непрестаној, мање или више видљивој, борби за превласт у музикологији или у ширем контексту. Делезовим (Gilles Deleuze) речима, могло би се рећи да је то разматрање неминовне трансформације музикологије, са свим подстицајним критикама, па и неугодним подсмесима,⁷ које су те трансформације током три деценије претрпеле, већ

² Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, 1983. (Terry Eagleton, *Literarna teorija: uvod*, прев. Mia Pervan-Plavec, Zagreb, Liber, 1987)

³ Од бројних књига Мишка Шуваковића, овде је можда довољно поменути капитално дело *Pojmovnik teorije umetnosti* (Београд, Orion Art, 2011), у којем је набројано и детаљно објашњено преко хиљаду концепата који чине савремену теорију уметности.

⁴ Када је реч о музиколошким књигама, можда је довољно напоменути да је све крупнија мултинационална компанија, која је припојила себи многе чувене издавачке куће – издавачка кућа Routledge, почела од 2006. године, у едицији *Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology* поново да објављује одабране књиге водећих музиколога у области критичке музикологије. Међу тим именима су: Роберт П. Морган (Robert P. Morgan), Анегрет Фаузер (Annegret Fauser), Дерек Б. Скот (Derek B. Scott), Ричард Леперт (Richard Leppert), Лоренс Крејмер (Lawrence Kramer), Сузан Меклери (Susan McClary) и др. Видети: <https://www.routledge.com/music/series/ACTCMS>

У националним оквирима треба се подсетити текста из 1998. године, „Контекстуалност музикологије“ Мирјане Веселиновић-Хофман, у специјалном издању часописа *Нови звук* које је носило наслов *Постструктуралистичка наука о музици*. За разлику од краће, али садржајне и значајне преписке које су о тзв. Новој музикологији водили, између осталих, Лоренс Крејмер, као један од представника Нове музикологије, и Чарлс Розен (Charles Rosen) који је у тексту „Music à la Mode“ (*The New York Review of Books*, june 23, 1994) критиковао Нову музикологију, никаквих (написаних, аргументованих) критика није у националним оквирима било поводом текста „Контекстуалност музикологије“. А у том тексту су на врло смирен начин – за разлику од само четири године раније Розенове приговарајуће реакције и извесне врсте узалудног покушаја да промени ток неминовних трансформација музикологије и Крејмеровог љубазног, али и помало патронизирајућег одговора на критике које су му упућене – констатоване промене у савременој музикологији, проузроковане, како је објашњено „деконструктивистичком инхеренцијом музике“, и подржано запажање Роуз Розенгард Суботник, које се и данас показује исправним, да не види „фаталну контрадикцију између прихватања аутономије [музике], као врсте парадигме за интерпретирање структуре, и одбијања аутономије, као епистемолошке идеологије“.

⁵ Иако је ту отвореност према другим дисциплинама Гвидо Адлер (Guido Adler) као један од утемељитеља науке о музици, замислио као у будућности потпуну отвореност ка свим дисциплинама које би помогле да се оствари научни задатак расплитања свих друштвених, економских и политичких веза између музике и културе (Guido Adler, „Musik und Wissenschaft“, *Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. October 1898 an der Universität Wien, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 5, према: Ивана Илић, *Епистемологија савремене музичке анализе*, докторска дисертација (рукопис), Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Београд, 2016, 60).

⁶ И посредан дијалог, са књигама аутора, и непосредан, са самим ауторима савременицима – када могу настати и заједнички радови о истој теми, сагледани из угла два или више научних дисциплина.

⁷ Подсмехе упућују, с једне стране, зрели научници који, речима Роберта С. Нелсона из неког другог контекста „сучени са изазовом промене, покушавају да се тој промени одупру реafirмисањем прошлости и апеловањем на повратак стандардима, који се обично дефинишу као стање дотичне

„уморна мисао“. Упркос томе, та тема још увек, судећи према темама музиколошких симпозијума, докторских дисертација и књига, захтева интелектуалне дебате, и тиме показује да музикологија као дисциплина још увек нема или не жели да има научним консензусом осмишљену стабилну или прихватљиво флуидну платформу, односно процедуре и протоколе савремених истраживања.

Због тога би у овом тексту могло бити речи о једној врсти подсетника, систематичног прегледа различитих струја мишљења које су утицале на музикологију од њеног настанка у XIX веку до данас. Ипак, то је могућно, односно примереније остварити у књизи него у једном кратком тексту. Нарочито би се у том случају могло расправљати о томе шта значи израз 'нова критичка мишљења', а посебно шта у свим својим слојевима носи одредница 'нова'. Јер, проблем 'новог' посебан је теоријски проблем, док је у наслову овог текста та одредница употребљена једноставније, у смислу нечег актуелног – оних критичких мишљења која су већ незаобилазни део интелектуалног стасавања најмлађих генерација научника.⁸ Или, могао би у овом тексту бити направљен избор и преглед најутицајнијих критичких мишљења који су у музикологији пронашли највише одјека и допринели значајним музиколошким увидима до којих тзв. традиционална музикологија својим средствима није могла да допре. Такође, могла би се поставити негативна теза и одабрати примери музиколошких примена различитих критичких теорија, односно њихових концепата којима је, неадекватним преношењем у област говора о музици, музикологија доведена у неугодну позицију; или би се могло говорити о методологији и концептима новооформљених области истраживања, музиколошких, односно трансмузиколошких, попут: студија популарне музике, музичких постколонијалних студија, иконолошких студија, студија рода, студија радија, студија медија и комуникација, студија тела, студија тела у друштвеном контексту и др. Постоји још много могућности за говор о овој, још увек актуелној теми.

Од многобројних могућности, у овом раду је изабран приступ којим се на свега пар концепата (*Други и идеологија*) који су кључни за одређене критичке теорије, при томе и заједнички за више научних дисциплина, а који музикологији долазе „споља“ –

дисциплине из доба када су они сами били студенти“. С друге стране, подсмехе, не самој музикологији, већ критичким теоријама и примени критичких теорија у различитим научним дисциплинама, упућују научници који немају велики научни утицај какав су стекли аутори о којима се пише, попут Франсоа Кисеа (François Cusset), аутора књиге *French Theory; Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD* (prev. Olja Petronić, Beograd, Karpos, 2015), а такође и они који су противници критичких теорија, уопштено, и из најразличитијих разлога: зато што заступају другачије политичке идеје од већином постмарксистичких и неомарксистичких идеја које натапају поље постструктуралистичких критичких теорија, зато што се противе појединим дометима или поразима критичких теорија, али их, упркос томе, уопштено сагледавају из негативног угла, зато што критичке теорије, нарочито француску критичку теорију, могу да користе као добро средство за пласирање цинизма без шарма, попут Кристофера Батлера (Christopher Butler) у књизи *Postmodernizam; Sasvim kratak uvod* (prev. Predrag Mirčetić, Beograd, Službeni glasnik, 2012.) и др.

⁸ Средње и старије генерације научника са својим богатим искуствима и хоризонтом на којем се могу видети домети и 'традиционалне' и савремене музикологије ('савремене' у смислу 'данашње' која је неминовно морала да претрпи извесне измене током времена), или различите институције, са својим механизмима чувања 'стабилности' научних дисциплина, имају, за разлику од млађих генерација научника, могућност избора, односно могу да негују још увек амбивалентан однос према трансформацијама музикологије, тиме производећи или негативне или подстицајне тензије између 'традиционалне' и савремене музикологије .

проверава да ли музикологија данас може да опстане без тих концепата или мора да их преузима, и коме наука о музици данас служи: студентима музике, композиторима, извођачима, слушаоцима, научној заједници, одређеној друштвеној класи или одређеним друштвеним групацијама. Било је тешко у импресивном броју веома инспиративних концепата, које је из различитих дисциплина могућно користити у музикологији,⁹ изабрати неколицину који ће овом приликом бити добри као узорни промене музиколошког мишљења од последњих деценија XX века до данас, и показатељи критичког потенцијала музикологије. Па ипак, поменути избор је направљен, иако би и неки други избор био подједнако одговарајућ.

Када се у овом тексту помене 'критички потенцијал', тај израз се, за разлику од његове употребе у многим другим музиколошким радовима, користи у само два значења.¹⁰ У првом значењу критички потенцијал се односи на могућност, односно обавезу музикологије, да увек изнова и изнова преиспитује своја утврђена средства истраживања музике, остајући при том у домену говора само о музици. Преиспитивање учинака и домета различитих видова формалне анализе, или премештања/превођења резултата формалне анализе изражених хармонским и формалним или структуралним шифрама у писани наратив говорног језика и наратив историје музике, преиспитивање самог наратива историје или теорије музике – њихове фиктивности на пример,¹¹ или успостављање нових видова анализе и тумачења, нарочито значења музичких дела, таква су врста саморефлексије, критичке преокупираности музикологије сопственим средствима, односно учинцима, и музиком самом.

У другом значењу, израз „критички потенцијал“ музикологије односи се на чињеницу да је критичка способност музикологије ширих домета од наведеног, док се сам израз „критичка теорија“ више не мора, као некада, односити само на рад Франкфуртске школе. Данас је могућно говорити у множини, о критичким теоријама као о свеобухватној критици друштвеног поретка. А музикологија се, као што је то

⁹ Видети Табеле бр. 1 и бр. 2 у којима је направљен субјективни и обимом текста одређен избор концепата из различитих научних дисциплина. У тим научним дисциплинама наведени концепти су произведени или, у ређим случајевима, само примењени.

¹⁰ При томе се не губи из вида чињеница да се та два значења могу гранати у многобројна друга значења. Али, у овом тексту, ова два значења су изабрана као најважнија, са свешћу о томе да се тиме неминовно губе многе нијансе којима се одликује данашња критичка музикологија у свету. У многим срединама, међутим, питање тих нијанси још није стигло на ред, од решавања других, старих музиколошких проблема.

¹¹ Питањем тумачења чињеница, у области историје друштва или уметности, у светлу сазнања да су значења учинак врсте наратива којем се прибегава и да због тога дискурс историје друштва или уметности има много више заједничког са фикционалним приповедањем, него што то историчари желе да признају бавили су се, између осталих, Едвард Саид (Edward Said) и Хејден Вајт (Hayden White). Видети, на пример: Edward W. Said, *Orientalism*, London–New York, Routledge–Kegan Paul, 1978. (Edvard Said, *Orijentalizam*, prev. Drinka Gojković, Beograd, Biblioteka XX vek, 2000.); Edward W. Said, *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1993. (Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, prev. Vesna Bogojević, Beograd, Čigoja štampa/Beogradski krug, 2002); Hayden White, *The Content and the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987. У музикологији националних оквира, питање формалне анализе и могућности њених различитих интерпретација, односно различитих превођења језика исте формалне музичке анализе у језик историје музике, показано је, на пример, у: Valentina Radoman, *Elementi impresionističkog stila u srpskoj muzici prve polovine XX veka*, magistarska teza, (rukopis), Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006.

добро познато већ три деценије,¹² не мора више бавити музиком самом, остајући у оквирима музике саме, већ може показати како је музика постављена у свет, односно у широки контекст разноликих друштвених групација, и какви све, у том контексту, могу бити учинци музике. О томе ће у овом тексту бити мало више речи.

Различите и бројне критичке теорије¹³ постале су, каже Размиг Кешејан, нарочито актуелне 90-их година XX века услед пораза ранијих бунтовничких друштвених покрета који су за циљ имали еманципацију субјекта.¹⁴ „Све почиње једним поразом“, пише Кешејан. „Ко год пожели да разуме природу савремених критичких мисли мора да узме ову констатацију као полазну тачку.“¹⁵ Кешејан тиме мисли на чињеницу да су бројни критички дискурси настали или ојачали онога тренутка када је у свету симболички наступио нови политички циклус, рушењем Берлинског зида 1989. године. Да ли је то рушење симболички означило пораз мајске побуне из 1968. године, или пораз оних идеја које нису успеле да спрече избијање Великог рата, 1914, или пораз идеја којима је зачет модернизам у тренутку Француске револуције из 1789. године, није толико важно у овом тексту,¹⁶ колико је битан Кешејанов закључак да се „критичке теорије развијају у околностима обележеним поразом левице која се залаже за трансформацију друштва“.

Када је већ тако, не може се сметнути с ума чињеница да се *опоравак* од пораза и трансформација друштва сигурно лакше и учинковитије могу замишљати и испитивати из политичког активизма, политичке филозофије, из економских или правних наука, критичких уместо популистичких медија информација, референцијалних уметности, и других области, него из контемплације над, на пример 8. тактом гудачког квартета *...hold me, neighbor, in this storm...* (...*пригрли ме, суседе, у ово невреме...*) Александре Вребалов или неке друге композиције неког другог музичког уметника из било којег периода музичке историје. Разматрати опоравак од пораза и могућност трансформације друштва није нимало лак задатак, а такво разматрање из музике, која је најмање референцијална од свих других уметности, готово је незамисливо.

Али, шта ако се управо у том 8. такту композиције *...hold me, neighbor, in this storm...*, када чудан узвик ХМ, у једном гудачком квартету, изводи мушкарац док – остављајући за извесно време виолину са стране – почиње да свира тапан, или га

¹² Под условом да се као симболичка прекретница у музикологији узму, на пример, књиге: Susan McClary, and Richard Leppert, eds., *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1987; Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. и др.

¹³ Мишко Шуваковић за многе теорије које Размиг Кешејан назива „критичким теоријама“, користи одредницу „посткритичка теорија“ или „антикритичка теорија“. У складу са таквом поделом Шуваковић износи тачну тезу да нису све постструктуралистичке теорије „револуционарне, интервентне или еманципаторске праксе јер се не залажу за критичку интервенцију и преображај друштва и културе“, док су неке теорије, посткритичке теорије или антикритичке теорије временом мењале своју улогу. Видети: Miško Šuvaković, „Критичка теорија“, у: *Pojmovnik teorije umetnosti*, нав. дело, 386–387.

¹⁴ Тада су, као што је речено, те критичке теорије постале нарочито актуелне, иако су настајале много раније, током 60-их, 70-их и 80-их година XX века. Теза о поразу није оригинална Кешејанова теза. Она је свим научницима (и не само научницима) очигледна, и у многим научним радовима се помиње, мада не као ослонац око којег се гради читаво здање једног научног дела, што је у Кешејановом раду случај.

¹⁵ Razmig Kešejan, нав. дело, 19.

¹⁶ Није могуће у овом кратком тексту разматрати о којем поразу је овде реч, али се све време може имати на уму Кешејаново сагледавање могућих периодизација политичких циклуса, или размишљати о томе које условно речено савремене критичке теорије јесу одговор на који пораз.

изводи жена свирајући тапан, слушалац на концерту уметничке музике суочава са означитељем који упућује на свет ван познатог „света уметничке музике“?¹⁷ Шта ако тај узвик у једном извођењу, замишљеном или реалном, долази од грленог средовечног мушкарца извођача који на концертном подијуму снажно удара инструмент, а у другим извођењима од младића, или од анксиозног средовечног мушкарца или анксиозног младића, или од извођача Африканца, Арапина, Холанђанина, од жене или од девојке или од болешљиве (на пример, благо прехлађене) жене? И шта ако тај узвик слуша Србин или Сиријац, или 'југоносталгични' Србин, или Албанац, или Бугарин или Американка политичка активисткиња или Сенегалка филозофкиња? Шта ако се тим узвиком који може означавати много тога доводи у питање очекивани ефекат протокола традиционалне музикологије као научне дисциплине којим се музика чује – познавањем умећа израде музичког дела; анализира – познавањем умећа израде музичког дела; и језиком – писмом или говором – објашњава/тумачи неке ко познаје умеће израде музичког дела или не?

У традиционалном – што значи и модернистичком, поимању уметности и говора о уметности то објашњење није чак ни неопходно ни уметнику ни естети-слушаоцу,¹⁸ јер је музика аутономна област са својим законитостима које не подлежу провери, на пример, истинитости или корисности и слично, већ служи (наводно) универзалном, непосредном чулном доживљају, или заостреније, а поетичније речено, то објашњење није неопходно јер је музика, како је тврдио филозоф и музиколог Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch), „...једна чаролија“.¹⁹ Музику не треба анализирати, разумети или објашњавати јер, њена мудрост не траје дуже од једног поподнева,²⁰ и не мора да траје јер, према Јанкелевичу, музика је оно што нас придобија (упркос томе – или управо зато – што је краткотрајне мудрости) једном страстеном вештином допадања, музика је оно што нас потчињава помоћу сугерисања, опсеживања, обмањивања, недозвољеним смицалицама.²¹

¹⁷ У овом тексту се израз „свет уметности“ (*artworld*) и његове изведенице попут „свет уметничке музике“ и сличне, користи у оном значењу које су му дали филозофи Артур Данто (Arthur Danto) и Ричард Волхајм (Richard Wollheim), а који Мишко Шуваковић добро објашњава (у тексту „Изузетност и сапостојање: Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам разлике“, у: Мишко Шуваковић (ур.), *Изузетност и сапостојање*, V Међународни симпозијум *Фолклор, Музика, Дело*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 30) следећим речима:

Следећи Артура Дантоа (Arthur Danto) може се рећи да уметничко дело није само оно што се види оком или чује ухом, већ и наше знање историје уметности, културе, филозофије, друштвених наддетерминенција и модуса перцепције (умећа реторичког смештања или премештања гледања, слушања, разумевања, интерпретирања, менталног, мануелног или бихевиоралног чињења). Уметничко дело није само пуки објект (слика, скулптура), ситуација (амбијент, архитектура, сцена) или догађај (музичко дело, перформанс, балет, филмска представа), већ је увек и *интерпретирани објект* – објект који видимо узглобљен у мрежи интерпретација. Први интерпретатор је уметник (по Ричарду Волхејму) који објекат или поредак звукова, речи или телесних аката интерпретира као уметничко дело стварајући га или смештајући га у *свет уметности* и *историју уметности*. Сви други интерпретатори учествују у тој игри производећи разлике ефеката, значења, смисла и вредности.

¹⁸ О овоме пише и Мишко Шуваковић. Видети: Мишко Шуваковић, *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenju o umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2008.

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris. Armand Colin, 1961. (Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, prev. Jelena Jelić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987)

²⁰ Исто, 138.

²¹ Исто, 28.

Па ипак, како да мислимо, када желимо или хоћемо или морамо да мислимо, тај узвик ХМ, након што нам је, нашим чулима, нешто сугерисао? Традиционална (модернистичка) музикологија, упркос поменутом уметнику и естети-слушаоцу, рачуна на очекивани ефекат свог традиционалног протокола, а тај очекивани ефекат је обезбеђивање оног „готово конвенционалног континуума између ствараоца, стварања дела, дела, рецепције дела и потенцијалних дискурса о уметничком делу“, о којем у књизи *Епистемологија уметности* говори Мишко Шуваковић.²² Када такав очекивани ефекат изостане јер се музикологија суочила са једним ХМ за који нема средства помоћу којих ће га анализирати и објаснити, стваралац дела, музичко дело и слушалац могу једноставно да остану повезани само „чаролијом“, „афектом“, „чулном сензацијом“.²³

Али, композиција има наслов *...пригрли ме, суседе, у ово невреме...* и слушалац, који се препушта томе да чује само звук, предајући се 'вештини' музике и узвика 'да се допадне', и упркос томе што је тај звук 'страствено вешт' у томе да својим разним 'смицалицама' потчини слушаоца, ипак зна, јер му је унапред сугерисано, да тај звук узвика нешто и значи дуже од 'једног поподнева'. Шта ако тај узвик ХМ сугерише слушаоцу – било којем слушаоцу, што значи слушатељки политичкој активисткињи или филозофкињи или слушаоцу пореском обвезнику који треба да плати музичко дело или слушаоцу извођачу који треба да размисли због чега ће да свира одређено музичко дело, или музикологу који треба да аргументовано напише какво је значење, а какав смисао тог узвика, и другима – нешто што је агресивно или нешто што је немоћно, или нешто што је за неког увредљиво, или сугерише читав спектар могућности које се могу остваривати од извођења до извођења или само у имагинацији читаоца партитуре?²⁴ Када уз тај узвик слушалац, притом, у другим тактовима чује и друге звуке који очито нешто значе (звук још једног архаичног инструмента – гусала, осим поменутог тапана, помешане са звуцима класичних гудачких инструмената, снимак звука црквених звона, ударање ногама о под и др.), без обзира на то да ли их препознаје као лако разумљиве, крајње поједностављене стереотипе или не, он, заправо, ступа у сферу слушања дела које изискује посезање за новим средствима осим непосредног чулног доживљаја. Осим чулног, Јанкелевичевим речима, потчињавања чаролији музике, слушалац мора такву музику и да разуме, и да посегне за њеном концептуализацијом.

Семиотика музике, као музиколошка и музичко-теоријска научна област настала угледањем на домете лингвистике, а која се управо бави значењем музике, у првим корацима, па и појединим данашњим најутицајнијим радовима,²⁵ остајала је/остаје дубоко везана за формалистичку анализу и естетику, а значење музике сагледава онда када је јасно да су нека музичка 'решења' (од најједноставнијег избора тембра, одређених интервала или мотива, артикулације, и слично, до комплекснијих музичких

²² Miško Šuvaković, нав. дело

²³ Овде се може употребити било који израз којим се служе филозофи и музичари који сматрају да музика не мора да се разуме, и да је довољно да се она осети непосредно, чулима.

²⁴ О тумачењу дела *...hold me, neighbor, in this storm...* из угла разматрања политике идентитета и логике либералног капитализма у контексту музичког стваралаштва, видети: Валентина Радоман, „Политика идентитета, музика и говор о музици у доба глобализације“, *Музикологија*, бр. 12, 2012: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2012/1450-98141200006R.pdf>

²⁵ На пример, у радовима Роберта Хатена (Robert S. Hatten).

творевина) временом постала конвенције, артифицијелни договори у свету музике, да та или слична музичка 'решења' заступају/значе нешто одређено, одређеној заједници слушалаца која такође припада том свету музике, јер мање или више познаје норме тог света. Докле год се нова значења музике, попут тог неуобичајеног ХМ, јављају у контексту познатих музичких норми, тј. макар у наговештајима конвенционалне музичке структуре, музикологија и музичка теорија, односно музичка семиотика могу да пронађу начин да нови музички означитељ, протумаче као конвенцију у настајању и сместе га у традиционалне аналитичке и интерпретативне оквире.

Али, када је то немогуће учинити, онда и музичка семиотика и други потенцијални аналитички и интерпретативни музиколошки дискурси морају да посегну за новим концептима, често за оним који су смишљени за суочавање са проблемима или дилемама или апоријама, који не припадају свету уметности.

Посебно је занимљиво то што се и у сасвим супротним случајевима – када се чини да је значење неког музичког означитеља или поретка временом добило својство нечег одмах разумљивог, па зато и 'природног' – посезањем за новим концептима и новим угловима разматрања, то наводно природно значење може довести у питање.

Тако, на пример, када је књижевни теоретичар, Едвард Саид (Edward Said), изразио запрепашћење када је открио чињеницу да је већина британских или француских писаца XIX и XX века, којима се одувек дивио, заправо подржавала у својим прозним делима – можда само поштујући тада уобичајене конвенције настајања књижевног дела, уместо са свесном намером – политичку идеологију расизма, тиме је заправо изразио запрепашћење чињеницом да су нека значења једне референцијалне уметности, књижевности, прихватана као 'знање', јер су временом постала толико уобичајена, конвенционална, да су почела да делују као 'природна' или су постајала „невидљива“ колико су била подразумевајућа.²⁶ Многа од тих 'природних' значења у књижевности, крила су ужасна наличја – попут поменутог расистичке идеологије – која су откривена када су та значења подвргнута другачијим, новим аналитичким методологијама и концептуалним средствима истраживања.

То се у поменутом случају десило када је концепт Другог који је, према појединим тумачењима настао у црквеном дискурсу, у говорима папе Пије II (*Pius PP. II*), током XV века,²⁷ прихваћен у научном дискурсу. Папа је у својим званичним црквеним говорима, специфичним наративним поступком направио јасну границу између „Ми“, мислећи тада на хришћане и Европљане и „Они“, „Други“ – мислећи тада на муслимане, отоманске Турке, као на апсолутне непријатеље који су након освајања Константинопоља могли да освоје и Рим.²⁸ У научном дискурсу је ова подела „Ми – Други“, која је могла да укључује разне представнике „Нас“ и „Других“, нарочито постала актуелна током XIX века, у грани психологије која је под називом *Völkerpsychologie* примењивана у радовима немачких аутора. Током XX века, међутим, ова подела је добила значај и у другим научним дисциплинама попут, на пример,

²⁶ Edward Said, *Culture and Imperialism*, нав. дело. (Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, нав. дело)

²⁷ Више о томе: Tomaž Mastnak, *Evropa: med evolucijo in evtanazijo*, Ljubljana, Studia humanitatis, Apes 8, 1998. (Tomaž Mastnak, *Evropa: Istorija političkog pojma*, prev. Milan Đorđević i Dušan Đorđević Mileusnić, Beograd, Beogradski krug, 2007)

²⁸ Исто, 55–69.

компаративне књижевности. Тада је употребљена у компаративној супдисциплини, тзв. имагологији, у сврху истраживања начина на који једни народи „виде“, доживљавају, у књижевности описују, друге народе. Тако је 1978. године Едвард Саид, написао сада глобално и чувену и оспоравану књигу *Оријентализам*, у којој је изложио новом углу посматрања и критици – оријенталистички дискурс, тај начин на који западни народи виде, описују, не само у књижевној прози, већ у свим текстовима (медијским, уметничким или научним), разматрају у политичким извештајима, сликају, опевају у канонској поезији, и тако даље, народе на истоку, на тзв. Оријенту. Музикологија је само једна од бројних научних дисциплина која је препознала значај Саидовог открића, које је било дубоко политичко.

Ако се пажња сада врати на узвик ХМ, може се приметити да имагологија у овом случају отвара могућност свим слушаоцима који знају концепте и методе имагологије, да рационално изађу из оквира/искуства само чулне перцепције музике. Исто тако, имагологија у овом случају пружа прилику и музикологији да изађе из своје аутономне позиције, из оне врсте анализе нотног записа или звука којом би се утврдило да је у првој великој реченици гудачког квартета *...hold me, neighbor, in this storm...* изложена мелодијска линија у деоници гусала, којој се у другој великој реченици придружује мелодијско-ритмички мотив тапана, да би заједно те реченице сачиниле музички период. Имагологија у овом случају пружа музикологији могућност да, уместо псеудотаутолошког понављања и вербализовања онога што је записано нотама,²⁹ проговори о питањима која су политичка, која се, на пример, тичу односа између оних индивидуа-репрезентата заједница које свирају гусле, оних које свирају тапан и оних које свирају класичне гудачке инструменте.

Али, зашто би се музикологија и за кога, осим за своје потребе, за самопреиспитивање својих метода, тиме уопште бавила, када су политичка питања домен политичког активизма, државне политике или политичке филозофије? Један од познатих одговора је зато што је то иманентно својство саме музичке уметности. Зато што је то одувек било својство уметности, вештине стварања, и свих других људских пракси. Или, на пример, зато што, према речима француског филозофа Жака Рансијера (Jacques Rancière), „политичко“ и музика (и друге уметности) деле једно заједничко својство – моћ прерасподеле чулног у јавном животу, прерасподеле онога што се и ко се у јавности сме чути, видети, осетити.³⁰ Али, према речима Мирјане Веселиновић-Хофман, нека *сагледавања* уметничких дела не морају у сваком тренутку историје бити друштвено, идеолошки или научно прихватљива.³¹ Сузан Меклери (Susan McClary) разматрала је питање: због чега је сматрано бласфемијом говорити о Баховој музици у

²⁹ О томе да се оно што је записано у нотама, а потом анализирано и преведено у наратив историје музике не подудара, иако је научни циљ да се остави такав утисак, писано је већ у фусноти бр. 11.

³⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000. (Žak Ransijer, *Sudbina slika; Podela čulnog: estetika i politika*, prev. Olja Petronić, Beograd, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013; Jacques Rancière, „Расподјела осјетљивог – естетика и политика”, prev. Leonardo Kovačević, *Up&Underground* br. 09/10, 2006)

³¹ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације“, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 41, 2009, 76.

контексту политике његовог времена, некада, исто као и 1950. и 1985. године?³² Одговор је на први поглед једноставан. У једном тренутку историје, у XVIII веку, или још од времена античке Грчке, како тврди Меклери, идеологија аутономије уметности искључила је не само Бахову, него целокупну уметност из поља јавног говора о друштву.³³ Тако је музикологија остала затворена у 8. такту помињане композиције или било којем такту било којег другог музичког дела.

Али, 'идеологија' или 'виђење' музикологије – што су још два битна концепта критичких теорија – као научне дисциплине која у одређеним периодима историје својим резултатима мора да остаје у аутономном свету уметности одвојеном од других сфера друштва (на пример, од политичке сфере) данас је, ако се имају на уму поменута тврдња Мирјане Веселиновић-Хофман и поменуто питање (и одговор) Сузан Меклери, само једна од могућих, допуштених, прихватљивих идеологија, једно од могућих виђења музикологије. Другачија је идеологија она која и уметност и говор о уметности извлачи из оквира њихове (заједничке) аутономије и смешта, на пример, у свет превирућих, контрадикторних идеја, предлога, захтева, из најразличитијих сфера живота, да се друштва трансформишу у складу са потребама и правима људи, животиња, целокупне природе, уместо по, на пример, данашњем диктату капитала и логике потрошачког друштва и друштва експлоатације. Можда се може тврдити да је данас могућно, прихватљиво да се сваки музиколог (као сваки слушалац или као читалац партитуре) одазове, у складу са својим знањем, врстом и квалитетом образовања које има, друштвеном класом којој припада, друштвеном групацијом којој припада, стилем живота који води, политичким и етичким вредностима које заступа, итд., на ону идеологију која одговара корпусу његових интелектуалних и чулних домета, на ону идеологију која га интерпелира, позива његов ум, како је тврдио Алтисер (Louis Althusser) или његово тело, како је тврдио Фуко (Michel Foucault).³⁴

У том случају, поједини музиколози ће бити прозвани идеологијама аутономије уметности и 'уметност ради уметности' и имаће потребу, а подједнако и право, да помињани узвик ХМ, као и звуке гусала, тапана, црквених звона, гласа мујезина, ударања ногама у под и слично, протумаче у својим радовима као обogaћивање звучних боја традиционалног, уметничког гудачког ансамбла. У таквом говору би били у обавези да уоче новине и у третману традиционалне форме гудачког квартета које би уобичајено приписали креативности уметника и музичкој уметности иманентним изменама музичких форми током њене историје. Наслов композиције би могли да протумаче у универзалном контексту, као типично уметнички, хумани позив да се Ми и Други и музичке разноликости које су симболи тог Ми и тог Други – звуци архаичних и модерних инструмената, као и звуци-симболи различитих религија, споје у једну утопијску целину, типично уметничку, трансцендентну.

³² Susan McClary, „The blasphemy of talking politics during Bach Year“, in: Richard Leppert and Susan McClary (Eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge–New York–Melbourne, Cambridge University Press, 1996 [1987], 13–62.

³³ Сузан Меклери тврди да аутономија датира још од Питагориног времена. Исто, 15.

³⁴ Louis Althusser, «Ideologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche)», *La Pensée*, no 151, 1970. (Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati /beleške za istraživanje/*, prev. Andrija Filipović, Loznica, Karpos, 2009, 64)

Други музиколози би, интерпелирани, на пример, идеологијом феминизма – након примењене потпуно исте традиционалне формалне анализе или неке друге врсте анализе – уочили да се гудачком квартету који је изворно мушки ансамбл, јер је чак и у XIX веку, још увек било непримерено да жене свирају гудачке инструменте и тиме нарушавају своје држање, добијају модрице на телу од прислањања виолине на врат и слично, додају архаични инструменти. Те одабране архаичне инструменте, приметили би, такође су увек традиционално изводили мушкарци, најмање да би на њима свирали, колико да би уз њих певали о ратовима које су водили они или њихови преци, или да би снагом и врстом звука тих инструмената производили буку и сигнале, најчешће ратничке. Феминистички музиколози би уочили патријархални звук композиције *...hold me, neighbor, in this storm...* и разматрали питање да ли се тај патријархални звук занимљиво дестабилизује, доводи у питање када композицију изводе жене или се, напротив, тиме још лакше уочава. У овом другом случају, постављали би питање због чега једна композиторка инсистира на звуку који је симбол патријархата.

Трећа група музиколога би, вођена на пример истраживањима постколонијалних научника и терминологијом којом се они користе, могла да уочи у гудачком квартету *...hold me, neighbor, in this storm...* инсистирање на „егзотици“, „нецивилизованом“, „примитивном“ звуку архаичних, ратничких инструмената одређеног поднебља (препознатог или не), суочавањем са звуком инструмената на којима се изводи уметничка музика и смештањем тог архаичног звука инструмената, као и звука узвика ХМ и А, и ударања ногом у под, уз додељене ознаке за извођење: *groan, like barking, very dramatic, fierce*, у институције изворно буржоаских концертних сала. Ту „егзотичност“ би онда, након исте формалне анализе које би спровели и музиколози ’прозвани’ другим идеологијама, могли да тумаче као уметничку субверзију света уметности или као искоришћавање тзв. егзотике на глобалном тржишту које егзотику пласира као производ који се данас најлакше продаје.

Чини се да је данас музиколозима, конституцијом света у којем живимо, омогућено да буду свеснији разноликости идеолошких позиција које могу да заузимају приликом тумачења музичке уметности. Ту могућност, међутим, не користе сви музиколози. Поједини музиколози се свесно праве да не разумеју прилику која им се већ деценијама пружа. У том смислу је занимљиво својевремено ’затварање очију’ истакнутог музиколога и пијанисте, Чарлса Розена. Када је 1994. године између Розена и Лоренса Крејмера вођена кратка, али оштра преписка у вези са критиком коју је Розен упутио Крејмеру и другим представницима Нове музикологије, Розен је пре свега указивао на наводне грешке у формалној анализи које је проналазио у радовима представника Нове музикологије, као да такве грешке нису постојале у радовима чији су аутори заступали исту идеологију аутономије музике као и Чарлс Розен. Розен је, интелектуалне љубазности ради, похвалио трагања за тада новим, контекстуалним тумачењима музике којима су се посветили представници Нове музикологије, али је тврдио да, према његовом мишљењу, један од најзначајнијих представника међу њима, композитор Лоренс Крејмер, нема искуство свирања клавира и да зато није довољно ’слушно осетљив’ на поједине нарочито битне детаље у Бетовеновој (Ludwig van Beethoven) музици о којој је писао. Крејмер је Розену скренуо пажњу на то да је Розену

то 'пијанистичко искуство' последње уточиште из којег он може да брани једну идеологију коју су развој друштва и време демантовали. Замерио му је што тврди да је искуство слушања фиксно, непроменљиво, да се заснива на бинарној опозицији: Тачно као Истинито vs. Погрешно, уместо да прихвати чињеницу да музика заправо захтева мноштво „дисконтинуираних, фрагментарних искустава“ која укључују мишљење, меморију, жељу, променљивих интензитета. А све то се подједнако односи на слушање, извођење или мишљење о музици. С једне стране, у преписци између Розена и Крејмера вођена је полемика око тога из које идеологије (у савременом сложеном значењу тог концепта) сме да говори савремени музиколог и за кога. Розен је свој текст започео необичном тврдњом да се „скоро сви слажу у томе да су извођење и слушање музике примарне активности, док је писање о музици секундарно и паразитско“, те да „у идеалном случају музиколози пишу за слушаоце и извођаче, а реално, за друге музикологе. Зато што то морају“. Као изврстан музиколог, и не толико цењен пијаниста, Розен је на сопственом примеру показао како се „пуца себи у ногу“ када се заступа одређена идеологија без познавања њене сложености. При том, свој текст је насловио *Music à la Mode*. Данас, скоро двадесет пет година касније, испоставља се да је свет од симболичне 1989. године, или те године кратке музиколошке расправе, 1994. остао у основи исти, са многим условима живота који су драстично погоршани, док су тек у неким детаљима побољшани. У том смислу, показало се да је Розен погрешно када је, из своје носталгије за светом који је одавно нестао, проценио да промене које су крајем XX века захватиле музикологију неће трајати дуже од пролазне моде. Крејмер је можда погрешно онолико колико су погрешили сви они који су се надали да ће откривање наличја многих 'знања' које је наметнула идеологија аутономије уметности, допринети подизању свести о томе да ни уметност није увек чаролија, и тиме колико је то могућно допринети промени боље света у којем живимо. Без обзира на то у којој мери су те наде до данас изневерене или испуњене, наличја уметности данас морају да познају сви: и финансијери уметности (мецене или порески обвезници) и композитори који више не могу себи да приуште скривање иза интуиције и апстракције, нарочито не онда када сарађују са, на пример, олигархијом која уметност користи да би прикрила своје злочесте акције,³⁵ и извођачи који бирају чија дела ће да свирају, и музиколози и

³⁵ Овде ће бити наведен само један од примера олигархијске инструментализације идеологије „чаролије“ уметности и прикривања, помоћу уметности, олигархијских послова штетних за многе друштвене групације. Реч је о примеру из Велике Британије о којем говори Енди Хјуит (Andy Hewitt), а разматра Борис Чучковић (Boris Čučković, „Аутономија данас“, *Теорија која Нода, часопис за теорију извођачких уметности*, 2012, бр. 20, 16–21). Одабрани пример из Велике Британије, данас је готово правило у многим државама. Овај део текста у фусноти преузет је из књиге: Valentina Radoman, *Muzika, Politika, Užitat: Funkcije politike i ideologije u muzičkom modernizmu*, Beograd, Orion Art, 2018, 19–20.

Тако, на пример, Енди Хјуит идентификује три начина на који је у Великој Британији инструментализована (аутономна) уметност данас, односно у време владавине лабуриста, од 1997. до 2010. године. Иста врста инструментализације уметности, међутим, може се уочити и у другим државама. Први начин инструментализације подразумева увођење уметности у јавни простор у виду подстицања уметничке проблематизације свих питања која би допринела подржавању развоја цивилног друштва као демократског друштва јавне расправе и преговора између друштвених група. Други вид коришћења уметности у државне сврхе односи се на третман уметности као помоћног средства у „урбаној регенерацији“ и „ребрендирању“ постиндустријских градова, док трећи облик инструментализације тзв. аутономне уметности подразумева партиципацију „економски маргинализованих“ грађана у свету уметности, како би тиме био подстакнут њихов успон на друштвеној лествици. Међутим, напомиње Хјуит, у исто

сви слушаоци. Они који желе да путем музичке чаролије побегну од 'приземне свакодневице' могу то да учине, на рачун оних који ће о различитим фасетама уметности мислити, уз помоћ свих могућих концепата који су данас теорији уметности на располагању. Понекад ће они који беже и они који мисле, радо мењати места. Али, то неће променити чињеницу да су данас, насупротив ономе што је тврдио Розен, примарне активности: и извођење и слушање музике и размишљање о музици самој, и размишљање о музичком контексту. И чињеницу да је због тога пожељно да добре музиколошке радове читају и финансијери и композитори и извођачи и слушаоци, од којих су сви припадници различитих идеолошких, класних, друштвених групација. Помало циничан одговор на Розену тврдњу да „у идеалном случају музиколози пишу за слушаоце и извођаче, а реално, за друге музикологе. Зато што то морају“ сада би гласио да данас музиколози најмање морају да пишу за друге музикологе. Музиколози данас морају да, због развоја својих музиколошких компетенција, добро пазећи да се притом не претворе у „трговце Смесом-свега у свемиру“, како у другом контексту каже Тери Иглтон,³⁶ читају књиге из области филозофије, политичке филозофије, политичке географије, социологије, антропологије, теорије књижевности, теорије уметности, психоаналитичке теорије, а време које им од тога преостане свакако ће посветити читању музиколошких књига. Али, само оних најбољих, чији аутори подједнако добро могу да опишу начин стварања музичког дела, одлично се користећи формалном или неком бољом музичком анализом, као и да значење и смисао тих музичких дела протумаче, из идеологије којом су прозвани, у контексту света у којем живе.

Чини се као да је дошло неко време у којем надахнути, критичкој интердисциплинарности наклоњени музиколози више желе/чине добро свету, него многи уметници, наводни творци чаролија, а заправо, врло често жртве потрошачког друштва и друштва експлоатације.

време док је аутономна уметност у Великој Британији поменутог периода била у функцији производње *умиска* позитивне друштвене промене, државна политика је заправо спроводила приватизацију јавног сектора, смањивала транспарентност владања и продубљивала друштвене поделе (Andy Hewitt, 2012. *Art and counter-publics in Third Way cultural policy*. PhD dissertation, University of the Arts London. <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5679/>).

Дакле, уметност је тиме имала, заправо, супротну улогу у друштву од оне која се на површини показивала, тако да је својим наводним аутономним статусом и новопреузетом улогом посредника у друштву – која је аутономни статус на сложен начин поништила – доприносила управо правом разарању јавне сфере као места комуникације грађана и државе.

³⁶ Terry Eagleton, *After Theory*, London, Penguin Books, 2003. (Terry Eagleton, *Što nakon teorije?*, prev. Darko Polšek, Zagreb, Algoritam, 2005, 75.)

Табела бр. 1: Избор концепата из музикологије које је могућно редефинисати, и концепата из различитих научних дисциплина или области, који се могу користити у музикологији.

Музикологија	Књижевна теорија	Историја и теорија визуелних уметности	Пост-колонијалне студије	Друштвена критичка теорија
Апсолутна музика	Аутор	Агонија модернизма	Амбиваленција	Анти-Глобализација
Аутентично извођење музичких дела	Аутореференцијалност (језика)	Акритичка критика	Афект	Ауто-стереотипизација
Аутономија музичке уметности	Границе тумачења	Апропријација	Балкан као метафора	Буржоазија
Виртуозитет	Други као Непријатељ	Дискурзивна анализа	Деколонизација	Глобализација
Емоције (у музици)	Задовољство у тексту	Дискурс господара	Расни Други	Дијаспора
Идеологија гласа (типологија оперских гласова)	Знак	Дух времена као Обрт у историји	Евро-центричност	Државни идеолошки апарати
Интерпретација (формалне анализе)	Згуснути опис	Еколошка уметност	Егзотичност	Државни репресивни апарати
Историја (музике)	Идиом/институција	Иконологија	Замишљање као знање	Друштвене групације
Историје музике	Интенција аутора	Кич	Идеја Европе	Друштво експлоатације
(Јавни) концерт	Интертекстуалност	Контекст	Имагинарни Балкан	Друштвена мобилност
Кастрат	Канон	Крај уметности	Империјализам	Елита
Музика као култура	Код	Критика хуманизма	Канон	Идеологија
Музичко дело	Контекст	Манифест	Колонијална жеља	Интерпелација
Музички лепо	Метајезик	Перформанс	Компрадор	Институција
Опера	Наратив	Поглед	Контрадискурс	Капитал
Оригиналност	Означено	Полижанровско	Лиминалност	Класа
Перформативност музичког дела	Означитељ	Политичка уметност	Модернизација	Колективно сећање
Перцепција музичког дела	Отворено дело	Постисторијско	Оријентализам	Модернизација
Популарна музика	Перцепција	Радикални модернизам	Подређени (<i>eng. subaltern</i>)	Мултикултурализам
Поруцбина музичког дела	Референцијалност	Репрезентација	Постколонијално тело	Национализам
Семиотика гласа	Смрт аутора	Свет уметности	Примитивно	Олигархија
Слаби појам модерног	Стил	Сећање	Стигма	Постиндустријско друштво
Смрт уметничке музике	Страх од утицаја	Уметност као роба	Траума	Простор
Теорија композитора	Текст (од дела ка тексту)	Уметност као процес истине	Хегемонијска историографија	Стереотип
Тотално уметничко дело	Хетероглосија	Хибридне уметности	Цивилизовано	Утопија
Фестивал	Хоризонт очекивања	Цинизам тактика	Центар/маргина	Хегемонија

Табела бр. 2: Избор концепата из различитих научних дисциплина или области, који се могу користити у музикологији.

Филозофија	Студије рода – феминизам	Студије културе	Студије тела	Психоаналитичка теорија
Аура	Десубјективизација	Активни конзумент	Бол	Анти-Едип
Аутентичност	Доминантна фикција	Алтернативне културе	Генерација	Велики Други
Деконструкција	Естетичко је политичко	Антиелитизам	Дисциплиновано тело	Дискурс аналитичара
Детериторијализација	Жртвовање	Генерација	Детињство	Дискурс господара
Дисеминација	Феминитет	Готске маштарије	Емоција	Дискурс универзитета
Дискурс	Физички Други	Декодирање	Гест	Дискурс хистерика
Догађај	Идентитет	Дискурси мањина	Глас	Друштвена продукција Едипа
Душа	Јавна сфера	Доминација	Говор	Жеља
Екстаза комуникације	Конструкција женске хистерије	Доминантне вредности	Звук тела	Идентитет
Капитализам и шизофренија	Култура као „мушкарац“	Друштво спектакла	Киборг	Имагинарно
Империја	„Кућна“ уметност	Друштвена пракса као култура	Ментална болест	Ја
Метаполитика	Лично је политичко	Интелектуално поље	Моћ	<i>Jouissance</i>
Мимезис	Маскулинитет	Класни укуси	Осећај (чуло)	Несвесно
Мноштво	Политика искључивања	Комерцијална култура	Поглед/виђење	Објект мало <i>a</i>
Моћ	Право жена на образовање	Контингентност значења	Сексуалност	Поглед
Политика	Патријархат	Култура као политичка идеологија	Слушање	Реално
Политичко	Постхумано	Култура периода (или структура осећања)	Сећање	Симболички поредак
Полиција	Приватна сфера	Културна политика	Смрт	Симптом
Поредак дискурса	Природа као „жена“	Културни популизам	Старост	Скопофилија
Простор	Савршена видљивост жене	Неједнакост	Стигма	Субјект
Свет уметности	Смрт „жене“	Популарна култура	Тело	Сублимација
Симулакрум	Субјект	Посткултура	Тело извођача	Фаза огледала
Субјект	Темељно препознавање	Потрошачка култура	Тело са инвалидитетом	Фаза звучног огледала

Текст	Транснационални феминитет	Процедуре свакодневне креативности	Тело у култури	Фантазам
Тело без органа	Унутрашњи патријархат	Робна природа популарне културе	Тело у приватности	Фетиш
Траг	Фемин. стратегија укључивања	Хегемонијски код	Тело уметника	Хистерија

Коришћена литература

Eagleton, Terry: *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983. (Terry Eagleton: *Književna teorija*. Prev. Mia Pervan-Plavec. Zagreb: Liber, 1987.)

Eagleton, Terry: *After Theory*. London: Penguin Books, 2003. (Terry Eagleton: *Što nakon teorije?*. Prev. Darko Polšek, Zagreb: Algoritam, 2005.)

Илић, Ивана: *Епистемологија савремене музичке анализе*. Докторска дисертација (рукопис), Катедра за музикологију, Београд: Факултет музичке уметности, 2016.

Jankélévitch, Vladimir: *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Armand Colin, 1961. (Vladimir Jankelevič: *Muzika i neizrecivo*. Prev. Jelena Jelić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.)

Keucheyan, Razmig: *Hémisphère gauche: Cartographie des nouvelles pensées critiques*. Paris: La Découverte, 2013. (Razmig Kešejan: *Leva hemisfera; Kartografija novih kritičkih mišljenja*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016.)

Kramer, Lawrence: In response to "Music à la Mode". *The New York Review of Books*, june 23, 1994.

Mastnak, Tomaž: *Evropa: med evolucijo in evtanazijo*. Ljubljana: Studia humanitatis, Apes 8, 1998. (Tomaž Mastnak: *Evropa; Istorija političkog pojma*. Prev. Milan Đorđević i Dušan Đorđević Mileusnić. Beograd: Beogradski krug, 2007.)

McClary, Susan: „The blasphemy of talking politics during Bach Year“, in: Richard Leppert and Susan McClary (Eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993. (Edvard Said: *Kultura i imperijalizam*. Prev. Vesna Bogojević. Beograd: Čigoja štampa/Beogradski krug, 2002.)

Rancière, Jacques: *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000. (Žak Ransijer: *Sudbina slika; Podela čulnog: estetika i politika*. Prev. Olja Petronić. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013; Jacques Rancière: „Raspodjela osjetilnog – estetika i politika“. Prev. Leonardo Kovačević. *Up&Underground* br. 09/10, 2006.)

Radoman, Valentina: *Muzika, Politika, Užitek: Funkcije politike i ideologije u muzičkom modernizmu*. Beograd: Orion Art, 2018.

Rosen, Charles: „Music à la Mode”. *The New York Review of Books*, June 23, 1994.

Шуваковић, Мишко: „Изузетност и сапостојање: Gesamtkunstwerk, интертекстуално и појам разлике“. У: *Изузетност и сапостојање*. V Међународни симпозијум *Фолклор, Музика, Дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 30–39.

Šuvaković, Miško: *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2008.

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Контекстуалност музикологије“. *Нови Звук*, специјално издање *Постструктуралистичка наука о музици*. Београд, 1998, 13–20.

Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације“. *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, 41, 2009, 67–77.

Резиме

Године 1994. вођена је кратка расправа у магазину *The New York Review of Books* између Чарлса Розена и Лоренса Крејмера о перспективама музикологије. Чарлс Розен је заступао идеју аутономије музике и тврдио да пијаниста може боље да чује музику од оних музиколога који не свирају активно неки инструмент и да потом пијаниста-музиколог може своју анализу музичког дела да понуди извођачима и слушаоцима. Изразио је сумњу у „слушну осетљивост“ композитора Лоренса Крејмера, уједно и једног од најзначајнијих представника тада тзв. Нове музикологије, и у Крејмерове музиколошке анализе. Том дискредитацијом Розен је, заправо, упутио критику свим оним музиколозима који су тих година били посегнули за новим тумачењима музике, односно покушајима да превазиђу оквире формалне анализе и формалистичке естетике. Крејмер је у одговору на ту врсту критике приметио да је идеологија аутономије музике из које музику слуша и тумачи Чарлс Розен, идеологија прошлости, примењива на музику XVIII и XIX века, али да је музичко искуство много сложеније од морализаторске бинарне поделе на тачно (Истинито) слушање и погрешно слушање.

У овом раду је изложена теза да је данас могућно користити се различитим идеологијама тумачења музичких дела, у складу са интелектуалним, образовним, чулним, класним, етичким и свим другим потенцијалима којима музиколог располаже. Истакнута је важност критичке способности музикологије да проверава сопствена средства и методе истраживања музике, али је нагласак стављен на истраживање оног критичког потенцијала музикологије који се не односи на музикологију саму, већ прекорачује њене традиционалне оквире. Примена, у савременој музикологији, критичких термина из најразличитијих критичких теорија и научних дисциплина, омогућава данас музиколозима много суптилније анализе и интерпретације музичких

дела него икада раније. Такве врсте анализе и тумачења музичких дела, када су успешна, могу да буду корисна много већем броју читалаца, него што је то био случај у прошлости. За разлику од традиционалне музикологије која се, према речима Чарлса Розена, углавном обрађала самим музиколозима, а само у идеалним случајевима и извођачима и слушаоцима, данашња интердисциплинарна критичка музикологија, у својим добрим примерцима, неопходна је свима: финансијерима уметности (меценама или пореским обвезницима), композиторима који су данас често жртве тржишта, или маске иза којих се скривају олигарси, извођачима који бирају која музичка дела и како ће да свирају и афирмишу, и свим слушаоцима који нису професионални музичари, али имају потребу да буду обавештени о различитим аспектима музичке уметности.