

КОНТЕКСТУАЛНОСТ МУЗИКОЛОГИЈЕ

У једној својој грани савремена музиколошка мисао¹ концентрише се на ону промену методолошког приступа до које долази због уважавања новина из области филозофске праксе и проучавања хуманистичких наука, у време које је уследило после модерне. Промена научног гледишта, коју су изазвале иницијативе попут семиотике, деконструкције или феминизма,² подстакла је критичко преиспитивање хијерархијских односа установљених на логоцентричној бази модернистичке свести. Постструктуралистичка критичка оптика, којој су подвргнути субјект, историзам, значење и филозофија,³ кристалисала је њихов нови статус на темељу примарности категорија супротних идентитету, аутономији, каузалитету, истини. 'Настали' су, тако, децентрирани субјект, историја без временитости и прогреса, значење без прецизне локације, филозофија без „трансценденталног означеног“. Деконструктивистичка инверзија предузета у хијерархији метафизички ситуираних опозитних појмова извршила је, дакле, „премештање фокуса са идентитета на разлике, јединства на фрагментације, онтологије на филозофију језика, епистемологије на реторику, присуства на одсуство“;⁴ у крајњој линији – са неприкосновености креације на њену интерпретацију.⁵

Ако је то премештање битно нова проблематика у теоријском ставу филозофије, хуманистичких наука, па и уметности, у самој се музици, међутим, препознаје као појава инхерентна њеној природи. Могли бисмо рећи да је то *премештање* уграђено у музички идентитет. Његова двослојност, чији је први ниво представљен далхаусовском (Dahlhaus) „релативном аутономијом“, претпоставља њену звучну појавност, која, дакако, може и да 'мирује' и да се реализује у неограниченом квантитативном распону. У њему први слој музичког идентитета, иначе строго центрираног у тексту-

¹ Појам *музикологија* се у српској литератури односи на истраживање историје музике и, заједно са *етномузикологијом*, дефинише област *музичке науке*.

² Cf.: Richard Leppert, Susan McClary (Ed.), *Music and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, XI.

³ Cf.: Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, 1–4.

⁴ Ibid., 54.

⁵ Cf.: Ibid.

алном виду – запису, бива 'растворен' у свом другом слоју – звучној појавности, на бесконачан низ различитости које тој егзистенцији теже да се приближе, трагајући за 'фиксираном' а ипак никад до краја ухватљивом суштином. Штавише, и у својеврсној комуникацији која се на дијахронијском правцу нужно успоставља међу самим музичким делима, може се уочити постструктуралистички критички модел, прецизније, деконструктивистичка процедура.⁶

Можда је управо то што је тип аутономности музике у знатној мери деконструктивистичке природе и условило мању предузимљивост саме науке о музици, када је реч о идентификовању теоријског преласка на постструктуралистички критицизам. Моје становиште је, наиме, да је деконструктивистичка инхеренција музике условила постструктуралистичку инхеренцију музикологије, што се као доминантно испољило оног тренутка када је постструктурализам, па, додуше, у неким елементима још и структурализам, почео са радикалним преиспитивањем метафизичке бинарне концепције. Критицизам музикологије је заправо *сачекао* постмодерну, дакле, одговарајуће духовно и теоријско окружење да би именовано своју постструктуралистичку природу.

Стога је можда у праву Лоренс Крамер (Lawrence Kramer) када каже да би „било фер рећи да музички критицизам постаје постмодеран када наставља деконструисањем појма ванмузичког“.⁷ Тиме он, с једне стране, уважава критицизам као појам који музикологији није непознат, а, с друге стране, истиче да он управо у постмодерни има праве разлоге и *услове* за свој пуни замах. И заиста, у читавом низу музиколошких расправа новијег датума аутори⁸ из различитих тематских аспеката генерално заступају поновно 'читање' аутономности музике, у којем ће се схватање о њој као отеловљењу свега што је неопипљиво, о њој као „акустичкој слици чисте интериорности“, повући пред неопходношћу разумевања музике као пре свега социјално условљене чињенице и, уопште, промишљања музике „из сваке могуће перспективе“,⁹ „из изванмузичких позиција“,¹⁰ дакле, из аспекта свега онога што потпада под „рубрику контекст“.¹¹ То у ствари значи дефни-

⁶ Деконструктивистичка природа аутономности музике је идеја коју сам изложила у расправи „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)“, *Изузетношћу и сајосијојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997.

⁷ Lawrence Kramer, *Music and Representation, Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, 67.

⁸ На пример Медан Серап (Madan Sarup), Лоренс Крамер, Питер Френклин (Peter Franklin), Сајмон Фрит (Simon Frith), Џозеф Керман (Joseph Kerman), Ричард Леперт (Richard Leppert), Сузан Меклери (Susan McClary), Џон Моувит (John Mowitt), Роуз Розенгард-Суботник (Rose Rosengard Subotnik), Џон Шеферд (John Shepherd), Рут Соули (Ruth Solie), Стив Свини-Тернер (Steve Sweeney-Turner), Џенит Волф (Janet Wolff).

⁹ Op. cit., XI–XII.

¹⁰ Ibid., 18.

¹¹ Cf.: Ibid.

писање позиције супротне позитивизму као пуком констатовању чињеничног материјала на некој сасвим суженој или свеједно је колико великој музичкој територији. Контекстуалност у музикологији, напротив, сматра неопходним управо хватање укоштац са *односима* које тај чињенични материјал имплицира¹² и с обзиром на своју формалну страну, своју унутрашњу уређеност, и с обзиром на релације са питањима која формалном нивоу непосредно не припадају. Богато демонстрирајући ову тезу у свом музиколошком опусу, Роуз Розенгард Суботник истиче да не види „фаталну контрадикцију између прихватања аутономије (подв. М. В.-Х.), као врсте парадигме за интерпретирање структуре, и одбијања аутономије, као епистемолошке идеологије“,¹³ те своје расправе руководи уверењем да „структура уметности и искуство живота подржавају једно друго на начине који потврђују вредност озбиљних контекстуалних студија“. ¹⁴ А њихов је крајњи циљ да – како је то Сузан Меклери метафорично објаснила – истраже све оно што лежи иза последњих врата у замку Плавобрадог,¹⁵ дакле, иза 'забране' и упркос њој.

Ипак, не би требало овај дубоко заснован покрет за контекстуалност музикологије апсолутизовати као ситуацију без корена и претходних резултата. Јер, поред свог заиста великог формалистичког и позитивистичког искуства, музикологија је, такође од самог свог конституисања, била окренута проблематици контекста. О томе сведоче већ и разне класификације музичке науке (нпр. код Фрамерија, Форкела, Адлера)¹⁶ управо тиме што пажњу усмеравају и на хијерархију дисциплина које су историји музике граничне, сродне, помоћне...¹⁷ Јер контекстуалност музикологије и контекстуалност у њој, дакле, као црта њене природе и као методолошки поступак, проистичу у крајњој линији из њеног односа према осталим дисциплинама. Без обзира на то што се у смислу граничне, сродне, помоћне

¹² Cf.: Rose Rosengard Subotnik, *On Grounding Chopin*, (y): Richard Leppert and Susan McClary (Ed.), op. cit., 111.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., 112.

¹⁵ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota, London, University of Minnesota, 1994, 5.

¹⁶ N. E. Framery y *Tableau de la musique et de ses branches* (1770), J. N. Forkel y *Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* (1777) и *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788), G. Adler y *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885) и *Methode der Musikgeschichte* (1919).

¹⁷ У научној пракси о музици појам историје музике односи се и на научну дисциплину и на истраживачку област. Док као истраживачко поље историја музике обухвата сав онај фактографски материјал из области музике као уметности који може имати и своју историјску пројекцију, сама дисциплина научног музичко-историјског испитивања обухвата не само регистровање, разврставање у времену и класификовање тих факата, него и њихово начелно третирање као оквира у који научник лоцира предмет своје пажње, као чињеничне базе за установљење узрочно-последичних релација важних пре свега за питања стила, али и сасвим слободних интерпретативних намера.

науке, без сумње могу историји музике скицирати многобројне гране или описати многи концентрични кругови око ње – како су то поменути аутори (уосталом, и не само они!) у директном или индиректном виду предложили, чињеница је да се у музиколошкој пракси *једна истиа* дисциплина под одређеним околностима може појавити као незаобилазна, а под неким другим, као крајње маргинална. Односно, хијерархија дисциплина које су историји музике граничне, сродне, помоћне, не може се никад до краја фиксирати. Да је, стога, досадашњи појам хијерархије нужно деконструисати, јасно показује сама интерпретативна димензија музикологије.

Наиме, 'исечак' из чињеничног обиља историје музике, као области испитивања, подвргава се индивидуалном ауторском становишту историчара, односно, његовом начину мишљења, образовном радијусу, креативном замаху итд. Од њих и зависи на које ће се дисциплине он у свом раду на одређеној теми ослонити, без обзира на то што се поједине дисциплине у вези са одређеним темама подразумевају као више-мање базичне или, како имамо обичај да кажемо, занатске. На пример, да ли ће разматрање стваралаштва једног композитора узети у обзир и, рецимо, психологију стваралаштва, општу и социологију културе и уметности, историју филозофије и естетику, математику, акустику, итд., или ће се задржати само на регистрању чињеница добијених из историје музике, опште историје или аналитичке праксе, како по свим појединачним структуралним компонентама дела (облику, мелодици, ритмици, хармонији, инструментацији), тако и по њиховом уодношавању у конкретним примерима, зависи од интерпретативног стила музиколога. Ситуација је идентична и у грани системске музикологије,¹⁸ која је као фундаментално истраживање усмерена на феномен а не на догађај, односно, по Виори (Wiora), на музичке појаве пројектоване синхронијски а не дијахронијски.

Другим речима, свака музичка појава може бити сагледана из аспекта потенцијално свих дисциплина, а конкретно оних за чији научни апарат и врсту аргументације музиколог има највише афинитета и којима одређени феномен – на основу добијеног аналитичког материјала – може најадекватније да објасни.

Зато сам недавно, једним другим музиколошким поводом, покушала да изнађем неко еластично начело које би превазишло модел досадашњих 'квантитативних' шема тиме што би назначило механизам успостављања и функционисања једне 'отворене' табеле, валидне у условима сваке замисливе сарадње и укрштања главне и помоћних дисциплина. Основна претпоставка тога је да се све гране знања које стоје изван историје музике схвате не као граничне, сродне, помоћне..., већ изван сваке хијерархије, односно, као равноправно потенцијалне с обзиром на учешће у музиколошком истраживању.

¹⁸ На пример, феномен тематског контраста у сонатном облику може да се тумачи не само на чисто формалном нивоу, него и из аспекта психологије, филозофије, посебних теорија о уметности, социологије, математике, биологије..., што наравно зависи од намере, одлуке, афинитета или опредељења самог научника.

На основу аналитичког поступка који сам установила по двоструком основу – с једне стране, перспективе која се односи на сам чињенични фонд области релевантних за одређено истраживање, а са друге, с обзиром на коришћење оптике и метода оних научних зона које су за те области матичне! – и спровела га на огромном броју музиколошких радова домаћих и иностраних писаца, дошла сам до сазнања да су видови односа између историје музике и дисциплина које стоје изван ње аналогни оним релацијама које се успостављају између различитих уметности, прецизније, различитих медија у оквиру жанрова микстмедија, полимедија и интермедија.¹⁹

Тако, попут микстмедија који рачуна са променљивим хијерархијским релацијама између медија односних уметности, које се у читавом току дела препознају по специфичностима својих компетенција и врсте аргументације, чиме колажно учествују у укупној драматургији дела доследно заступајући његову уметничку тезу, музиколошки текст имплицира микстмедијални однос историје музике и осталих дисциплина кад год следи идентичну логику. Другим речима, услов да се једна дисциплина идентификује као она која методолошки учествује у настајању музиколошког рада мишљеног по латентно микстмедијалном принципу јесте да она у самом том раду прелази принципијелно исти пут који у њему прелази и историја музике, од (хипо)тезе/„теореме“ рада, преко њене аргументације до закључног нивоа. При томе је карактеристично да и начин постављања тезе и врста аргументата и вид закључивања који потичу из те дисциплине остају, без обзира на то колико били усаглашени са приступом из угла историје музике, препознатљиви по специфичним одликама 'своје' науке (шема 1).

Такав је случај, на пример, са историјом музике и историјом ликовних уметности (у одређеној мери и историјом театра) у студији Роксанде Пејовић Ругање *Христју и друге сцене из циклуса Христјовог сјирадања у јужно-европској уметности илустриране музичким инструменстима*.²⁰ Наиме, без обзира на то што се у тексту може идентификовати раскошна заступљеност одговарајућег чињеничног фонда који сем историје музике, историје ликовних уметности и историје театра пружају и општа историја, етномузикологија, историја књижевности и социјална психологија, морамо констатовати да је ауторкин интерпретативни стил управо историју ликовних уметности одредио као ону дисциплину која методолошки интервенише по читавој вертикали студије и са историјом музике компаративно доследно пролази цео истраживачки пут и ток рада.

Уколико при таквом односу изванмузичке дисциплине остваре једнак интензитет учешћа у музиколошком испитивању и излагању, и доследно

¹⁹ Опширна расправа о тој проблематици садржај је моје студије *Принципи микстмедија, полимедија и интермедија у науци о музици*, из које су овде коришћена објашњења и шеме ових жанрова. Студија је завршена и изложена крајем 1997. године, у оквиру пројекта на Академији за музику и театар Универзитета у Ростоку, и налази се у штампи.

²⁰ Текст је штампан у Интернационалном часопису за музику *Нови Звук*, 1993, 2, 83–106.

полифону фактуру, у питању је музиколошка расправа у којој се могу идентификовати принципи полимедија (шема 2).

Можда је најбољи пример тога текст Властимира Перичића *Јосиф Славенски и његова „астроакустика“*.²¹ Тезу о споју између „протонаучне“ и уметничке активности Ј. Славенског, аутор поставља тако да јој прилази из два смера, придајући јој подједнаки значај из угла системске музикологије, с једне стране, и астрономије и физике, са друге. Сама пишчева мисао је овде доследно контрапунктске нарави, те је и процес аргументације постављене тезе покренут из оба угла и полифоно вођен до краја текста.

Другим речима, музиколошки и астроакустички аспект граде свој контрапунктски спој у поменутом тексту, у статусу по себи препознатљивих и аутономних дисциплина, чиме на свим пунктовима истраживачког поступка са подједнаким интензитетом потврђују напред изложену шему микстмедија. При томе је полифоност поступка и укупног музиколошког исхода спецификују и као полимедијалну.

А када предмет научне пажње, начин његовог елаборирања, жанр којем припадају и једно и друго, постану – намером и реализацијом музиколога! – јединствена целина у којој музиколошки резултат (са свим својим микстмедијалним или полимедијалним претпоставкама) постаје део објекта као што и тај објект постаје део тог резултата, реч је о концепцији интермедија (шема 3).

С тим у вези, даћу један пример из своје књиге *Уметности и изван ње*,²² који се односи на тумачење пројекта *Четири причинавања* Владана Радовановића. У једном тренутку напустила сам музиколошки дискурс књиге који почива на логици микстмедија/полимедија, да бих једним својим причинавањем истовремено дала и тумачење Радовановићевог остварења и могући пример његовог функционисања. Тиме је излагање о објекту постало његов део, а сам објект, опет, део тог излагања. Ако бисмо у поменутом фрагменту текста и покушали да их одвојимо не би нам остало ништа ни од једног ни од другог: сама *музиколошка* идеја је, наиме, настала у *језгру идеје пројекта* чијем се тумачењу упутила. А како ова потиче из неког средишта које стоји *између*, између музике, психологије, литературе..., дакле, у средишту оног стваралачког 'чињења' чије је језгро интермедијално, и музиколошка мисао која претендује на то да га објасни, морала је и сама ући у ту интермедијалност.

У њој се, међутим, појединачне дисциплине не могу посебно идентификовати као по себи препознатљиви слојеви музиколошког текста (као што је то случај у микстмедију или полимедију), већ се истраживачки 'зрак' из сваког од углова других дисциплина (овде психологије, литерарног и научног исказа о музици) њему и враћа из *сваке* тачке објекта научног испитивања и свих његових етапа.

²¹ Студија је објављена у часопису *Звук*, 1984, 4, 5–14, и часопису *Musiktheorie*, 3. Јг. 1988, Heft 1, 55–69.

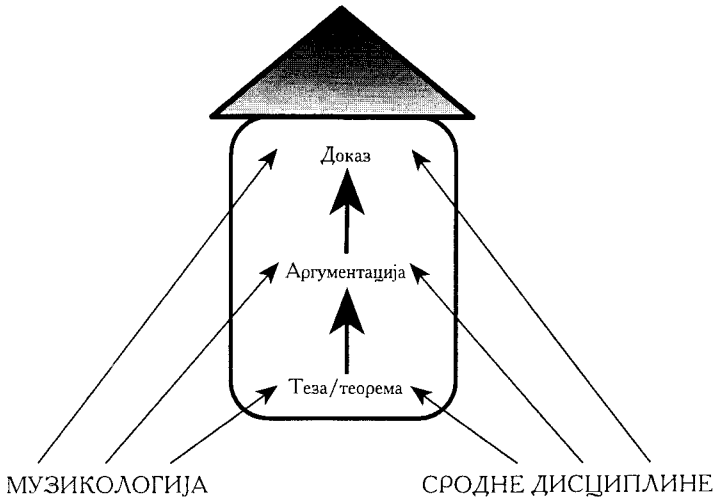
²² *Уметности и изван ње. Поетика и стваралачтво Владана Радовановића*, Нови Сад, Матица српска, 1991, 40–42.

Тиме и долази до интермедијалне спреге између типа излагања и његовог објекта, као појаве која испољава јасну аналогију са феноменом оне стваралачке идеје која ниче између медија.

Могућност да се и у области музиколошких остварења идентификује логика мултимедијских жанрова указује, значи, на то да апел за промишљање *музике у контексту*, то карактеристично настојање тзв. нове музикологије, и није сасвим нова појава, јер је садржано не само још у давним размишљањима о уделу изванмузичких дисциплина у музикологији, већ и у свим оним музиколошким остварењима у којима формални и чињенични ниво нису и полазиште и циљ. Али оно што свакако јесте ново, то је *експлицитно* стваралачко залагање за „музиколошку дисциплину критицизма“;²³ то је свест о припадности новом времену као сопственом теоријском опредељењу, као окружењу у којем латенција једне професије постаје њен водећи захтев. А у оквиру тога ново је, слободна сам да то кажем, и *ово* виђење контекстуалности музикологије, према којем она почива на принципима микстмедија, полимедија и интермедија. Дакле, на начелима на основу којих може да се утврди која наука, у ком тренутку и због чега може бити музикологији сродна, те да се тиме суштински лоцира, обухвати и подржи највећи тематски распон документованог и креативног музиколошког критицизма.

Шема 1

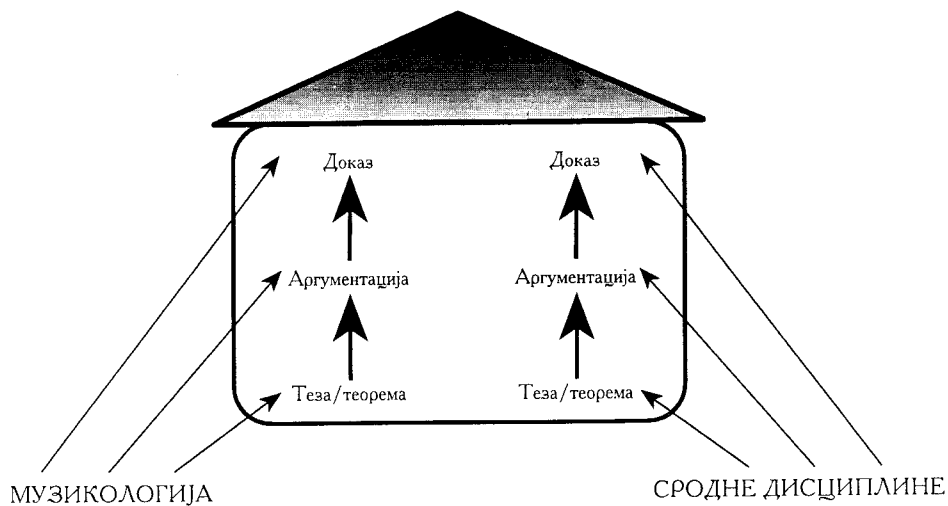
МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = МИКСТМЕДИЈ



²³ R. Rosengard-Subotnik, op. cit., 130.

Шема 2

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = ПОЛИМЕДИЈ



Шема 3

МУЗИКОЛОШКИ РЕЗУЛТАТ = ИНТЕРМЕДИЈ

