

Она деценијама остаје релевантни део наставног плана и програма у музичким школама. Значајно је сведочанство о еволутивним етапама пређеног пута наше музичке педагогије, од њених скромних почетака до све већег приближавања практичној примени знања као циљном резултату изучавања теоријских области.

Интересантан, језички веома истанчан текст из пера Тајчевићеве кћерке стоји као својеврстан куриозитет и „освежење“ целог Зборника, готово као „жанр сцена“ у амбијенту музиколошких рефлексја. Захваљујући одмерено представљеним појединостима о пореклу и коренима композитора, које на непосредан начин и шире оживљавају слике једне прохујале епохе, он доприноси проширивању чињеничне базе за детаљније изучавање Тајчевићеве уметничке биографије.

Иако се, по природи ствари, од оваквих зборника не може очекивати да покрију све значајне аспекте теме, у публикацији о Тајчевићу и Вукдраговићу су изостали текстови о диригентским делатностима ових аутора. Са друге стране, постојећи радови представљају драгоцен допринос изучавању друге генерације српских модерних чијим се делима и различитим развојним путевима досадашња српска музикологија није довољно посвећивала.

Биљана Милановић

Јелена Новак

ДИВЉА АНАЛИЗА. ФОРМАЛИСТИЧКА, СТРУКТУРАЛИСТИЧКА И ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКА РАЗМАТРАЊА МУЗИКЕ

Студентски културни центар, Београд, 2004.

Под импулсима који долазе из других хуманистичких наука, музикологија стално преиспитује своје основе, методологије и резултате. Подстицаји за нова сагледавања стижу, природно, и „изнутра“, и то у областима у којима се музикологија додирује или преклапа са музичком теоријом, док су естетика и филозофија музике, подручја на другом полу наше науке, стално изложена деловању развоја мисли како у филозофији, тако и у теоријама књижевности и визуелних уметности. Последњих двадесетак година музикологија, посебно англоамеричка, апсорбовала је већи број идеја које су две деценије раније покренуте и развијале се на француској интелектуалној сцени, идеја уобличених у теорије структурализма и постструктурализма. Ове нове перспективе доживеле су рецепцију и у српској музикологији, а најновији прилог је начинила Јелена Новак у књизи која је настала разрадом њеног дипломског рада одбрањеног пре неколико година на Факултету музичке уметности у Београду

Свом амбициозном циљу, критичком сагледавању и поређењу неких од главних токова аналитичког мишљења у савременој музикологији, Јелена Новак је пришла студиозно и са упућеношћу у обимну релевантну литературу

ру. Инспирисана Леви-Стросом, синтагма из наслова књиге – *дивља анализа* – упућује на отпор ауторке дисциплиновању анализе, односно перпетуирању традиционалних пракси у музичкој анализи. Она је стога желела да на изабраној групи дела демонстрира три различита приступа музичком делу – формалистички, структуралистички и постструктуралистички. Узела је у разматрање седам композиција насталих у 20. веку, а жанровски и стилски разnorodних: *Гудачки квартет* оп. 28 Антона Веберна, *Колаж на тему В-А-С-Н* за камерни оркестар Арва Порта, *Стил* (3. став музичко-театарског дела *Материја*) Луја Андресена, *Дивна удовица од осамнаест* *лејла* за глас и клавир Цона Кејџа, песма *Моношон* из циклуса *Камерна музика* за женски глас и камерни ансамбл Лучана Берија, став *Железницом* из клавирске свите *Променаге* Франсиса Пуленка и *Воз* (сцена из опере *Ајнштајн на њајзи*) Филипа Гласа. На почетку сваког од три главна поглавља изложена су разматрања одговарајућег аналитичког поступка, као и његових теоријских исходашта и постулата.

Образлажући критеријуме по којима је изабрала композиције које ће анализирати, ауторка је најпре навела свој лични укус, а потом и „покушај сагледавања значајних пунктова мапе савремене музике“ (стр. 8). Иако су ови критеријуми сасвим прихватљиви, чини се да би избор дела из различитих епоха, дакле не само из 20. века (која су, узгред речено, условно савремена), био целисходнији, јер би се разлике између приказаних аналитичких поступака рељефније истакле. Ауторка је касније (стр. 16) додатно појаснила свој критеријум избора композиција објашњавајући да их је поделила у три групе од по три, односно два дела. Тако су у првој групи она која су заснована на односу једног музичког дела према другом музичком делу (Веберново, Пертово и Андресеново), у другој групи она која су базирана на односу музичког и књижевног дела (Кејџово и Беријово), а у трећој она која узимају за свој предмет неку вануметничку појаву (Пуленково и Гласово). Запажа се да недостају „апсолутна“ дела, дакле она која су без референци на било шта ван њих самих, а управо би она била „захвалан“ материјал за проверу различитих врста анализа. Исто тако, очекивало се укључење бар једног дела неког српског композитора, чиме би студија добила на обухватности.

Јелена Новак је смело пришла сложеној тематици анализе музичког дела на којој се преламају многи проблеми музичке естетике и теорије, при чему се морала суочити са чињеницом да у огромној библиографији текстова у којима су та питања последњих деценија обрађивана постоје не само суштинска неслагања око базичних питања, већ и изражена појмовна и терминолошка конфузија. Проблем је и то што се у различитим земљама користе различити термини за исте појмове. Ауторка тако термином „формалистичка анализа“ означава појам за који је уобичајено да се користе изрази „формална“ или „традиционална анализа“, или једноставно „анализа“. Тиме она жели да нагласи везу између техничке, музички-специфичне демонстрације кохеренције музичког дела (што је анализа у суштини) и формализма као естетичког концепта, а те две категорије су заиста сродне, и то пре свега на линији става о аутономији музичког дела. Може, међутим, бити проблематично ако се формализам доведе у уску везу са позитивизмом, па се чак поистовети с њим, што заступа И. Фохт, а ауторка, изгледа, прихвата (стр. 26). Овакво мишљење је изложио и Џ. Керман у једном од кључних музиколошких текстова последњих деценија, али оно у новије време доживљава критику од

стране неких од водећих музиколога у свету као што су Л. Трајтлер и Ц. Семсон, који сматрају да су формализам и позитивизам мисаоне стратегије различитог порекла и утицаја на студије музике, при чему прва од њих није спремна да се повуче (као ни модернизам који је такође део пројекта естетске аутономије), већ има своје место у плуралистичком пољу студија културе. О овом последњем сведочи виталност неких формалних/формалистичких аналитичких методологија као што је Шенкерова, а нису заборављене ни Ретијева, Мејерова или семиотичка.

У поглављу о структурализму Јелена Новак заступа став да би се музика заснована на принципима додекафоније, пунктуализма и интегралног серијализма могла дефинисати као музички структурализам, и то због процедуре „компоновања пре компоновања“ (стр. 88). Чини се да би било потребно да се о овом предлогу још размисли, јер је различитих типова прекомпозиције било и у претходним епохама, предтоналној и тоналној, а осим тога, и сама ауторка прихвата тврдњу Жизеле Бреле да се „у свакој музици, у свим њеним аспектима и на свим нивоима, музички акт [...] састоји у структурирању звучне грађе“ (стр. 88). Посебну тешкоћу представља појам структуре који стоји у основи изабране ознаке, о чему сведочи то да ни данас не постоји општеприхваћено тумачење. Тако код Далхауса наилазимо на тврдње да би се само насилно могли оштро раздвојити појмови форме и структуре и да се структура држи на средини између категорија које су у традиционалној музичкој теорији јасно разликоване – форме и композиционе технике, док Натје потпуно поистовећује форму и структуру.

У књизи се под структуралистичком анализом музичког дела подразумева класична семиотичка анализа којој је придодат и „задатак“ интерпретације односа „музике као текста са осталим текстовима уметности и културе“ (стр. 90), чиме се знатно приближила постструктуралистичкој анализи. У складу са таквим ставом, изабрана музичка дела су анализирана много слободније него што је то учињено у радovima Ривеа, Натјеа, Тарастаја и других, у којима се спроводи минуциозна сегментација музичког материјала на мисаоне јединице и потом утврђује принцип по коме су оне распоређене у делу, а резултати приказују у компликованим схемама и дијаграмима. Тачно је, међутим, да не постоји само један модел овог типа анализе, већ да смо суочени са њиховом невероватном хетерогеношћу. За оног ко се креће у овом пољу отрежњујуће делује закључак Кофија Агава (пошто је семиотички анализирао мелодију енглеске химне), а то је да иако овај тип анализе делује строже, па тиме и научно поузданије, разлика је врло мала између њега и једне „старомодне“ мотивске анализе. Слично тврди и Николас Кук, који се после једне сличне демонстрације семиотичке анализе (коју он, узгред речено, сматра врстом формалне, одн. формалистичке анализе), запитао да ли нам је семиотичка анализа уопште потребна ако до резултата које она презентира може да се дође и неформално или интуитивно. Агаву разликује „тврду“ и „меку“ семиотику, од којих је прва врло дегална, као што је она коју је у наведеном примеру сам применио, базирана на анализи мелодијских висина (pitch-based), док друга има шире антрополошке перспективе – и у тај тип би могао да се уврсти аналитички поступак Јелене Новак.

Ауторка са посебним афинитетом приступа теоријама постструктурализма и њиховим применама у музикологији. Као и структурализам, и овај скуп теорија се испирише сосировском лингвистиком, али одбацује било

какав научни карактер својих разматрања, па помоћу техника деконструкције дестабилизује концепте објективности и лингвистичке аутономије. Као и остале постструктуралистичке интерпретације музичких дела, и оне које су изложене у овој студији су провокативне и маштовите, наглашене субјективне и релативизујуће. Није увек лако навићи се на лакоћу натурализације идеја из других дисциплина и „дивљи“ плурализам, који у оваквим текстовима доминирају, али се не може оспорити потреба или воља да се у музиколошки дискурс укључе нове филозофске тенденције, макар колико оне некада имале одлике ригидних великих наратива које њихови аутори начелно оспоравају.

У завршном поглављу Јелена Новак је, да би изоштрила своје ставове о три типа разматрања музике којима се бавила у студији, изложила један необичан *мали* наратив у коме је упоредила позиције три сликара – првог пред призором у природи, другог који слика замишљени приказ и трећег који уопште не слика, већ се игра огледалима која мењају изглед призора – са позицијама три музиколога, од којих је први формалиста, други структуралиста-семиотичар и трећи постструктуралиста. Прича је интересантна, „произвољно метафорична“ (стр.151), али компарације помало натегнуте због различитих природа појава које се третирају као аналогне.

Иако на „драматично“ питање које је, по речима Јелене Новак иницирало ову студију, т.ј. „Да ли унапред одредити начине на које ће музичко/уметничко дело бити анализирано/интерпретирано, или је дело ‘субјект’ од кога зависи на који начин ће поредак његових знакова бити изложен погледу аналитичара“ (стр. 7) није у књизи експлицитно одговорено, кроз целу студију провејава ауторкина изразита склоност ка постструктуралистичким методологијама, па се тако може и претпоставити да би се она сама њима унапред приклонила при анализи било ког дела. Ипак, као што се могло и претпоставити, ауторкино искуство после примене различитих аналитичких прилаза може се свести на констатацију да се „формалистички увид, иако не увек неопходан, показао [...] као пожељан пре окретања структуралистичкој или постструктуралистичкој ‘надградњи’“ (стр.151).

Студија Јелене Новак је резултат њеног зналачког, стрпљивог и полетног рада, као и храброг хватања у коштац са компликованим проблемима естетике и теорије музике које сагледава мултидисциплинарно, како је једино и делотворно. Теме којима се бави актуелне су и изазовне и у свету, отварају нове видике и постављају многа питања. Зато је ова студија добродошла и треба се надати да ће подстаћи колеге на нова разматрања, као и да ће и сама ауторка наставити да истражује у области трагања за смислом/смисловима музике.

Мелиша Милин