

**НУН ВЕЋУ ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
СЕНАТУ УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**

ИЗВЕШТАЈ КОМИСИЈЕ ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Мр Иване Илић

Епистемологија савремене музичке анализе

Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације мр Иване Илић *Епистемологија савремене музичке анализе*, у саставу: др Соња Маринковић, редовни професор ФМУ у Београду – ментор, др Аница Сабо, редовни професор ФМУ у Београду, др Весна Микић, редовни професор ФМУ у Београду, др Драгана Јеремић Молнар, редовни професор ФМУ и др Миодраг Шуваковић, редовни професор Факултета за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду, на састанку одржаном 21. 04. 2016. године усвојила је извештај којим се позитивно оцењује дисертација мр Иване Илић. Извештај комисије садржи: биографске податке о кандидату, анализу докторске дисертације, критички осврт, оцену научног доприноса дисертације и закључак са предлогом за одобравање јавне одбране.

Биографија

Ивана Илић (Београд, 1975) је дипломирала (*Техника монтаже у клавирској музици Ерика Сатија*, ментор др Мирјана Веселиновић-Хофман /2000/) и магистрирала (*Третман женског лика у опери са становишта теорије рода*, ментор др Татјана Марковић 2005) са највишим оценама на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Магистарски рад је објављен под насловом *Фатална жена. Репрезентације рода на оперској сцени* (Београд: Факултет музичке уметности, 2007). Докторску дисертацију *Епистемологија савремене музичке анализе* пријавила је под менторством др Татјане Марковић, а завршила је под менторством др Соње Маринковић. Током студија и по њиховом завршетку усавршавала се на курсевима у земљи и иностранству. Похађала је Семинар за историју и теорију уметности Фонда за отворено друштво и Алтернативне академске образовне мреже (децембар 1999 – март 2000), Школу за ново позориште и игру под окриљем Центра за ново позориште и игру (октобар 2001 – мај 2002), Курс „Crossing the Boundaries: Music as the Expression of Social and Political Ideas in Modern East-Europe (with extension to the Middle East“ у оквиру Central European University Summer University, Будимпешта (8 – 17. јули 2003) и Курс „Feminist Critical Analysis: Boundaries, Borders and Borderlands“ Интер-универзитетског центра у Дубровнику (24 – 28. мај 2004). Као стипендисткиња Коимбра групе (Coimbra Group) спровела је истраживање на Institut für Musikwissenschaft Karl-Franzens Universität Graz у оквиру пројекта „Савремени концепти и усмерења музичке теорије и анализе у Аустрији и Немачкој” (октобар – децембар 2010).

За време студија радила је као водитељ-сарадник програма „Концерт Студија Б” (септембар 1996 – март 1999. и април 2001 – април 2002), извршни секретар Удружења композитора Србије (септембар 1998 – септембар 1999), професор историје музике и

музичког фолклора у Музичкој школи „Јосип Славенски” у Београду (септембар 1999 – децембар 1999) и технички секретар Савеза друштава музичких и балетских педагога Србије (март – септембар 2000). Академску каријеру започела је у октобру 2000. године. Од тада до фебруара 2002. године била је запослена као асистент приправник за теоријске предмете на Катедри за теоријске предмете ФМУ – Наставно одељење у Крагујевцу најпре у статусу хонорарног сарадника (октобар 2000 – јуни 2001), а потом и са пуним радним временом (јуни 2001 – фебруар 2002), када је држала вежбе на предметима Хармонија са хармонском анализом и Музички облици. Од фебруара 2002. године је запослена на ФМУ у Београду у следећим звањима: асистент-приправник (фебруар 2002 – октобар 2005), асистент (октобар 2005 – мај 2012) и наставник стручног предмета (мај 2012 –). На ФМУ у Београду држи вежбе из предмета Музички облици и Анализа музичког дела. Паралелно са радом на Факултету била је ангажована и као асистент на Интердисциплинарним мастер и докторским студијама Универзитета уметности у Београду (школска 2006/07 – 2008/09), као музички критичар у Хроници Трећег програма Радио Београда, емисији *За тоном траг* Телевизије Београд, часописима *Музички талас*, *ТкН часопис за теорију извођачких уметности*, *Pro Femina*, *Pro musica*, *Music Marketing* и *Политика* (1998–2006), као сарадник емисије *Из архиве Радио Београда* Трећег програма Радио Београда (2002–2005) и као водитељ програма Музичке омладине (Међународно такмичење, Квиз, Музичке суботе /1996–2012/).

Учествовала је на конференцијама и радионицама у земљи и иностранству, међу којима су и: годишњи скупови Катедре за музичку теорију, бијенални скупови Катедре за музикологију, Конгрес Интернационалног музиколошког друштва. Чланица је научних пројеката Катедре за музикологију (*Идентитети српске музике у светском културном контексту /2006–2010/* и *Светски хронотопи српске музике /2011–/*), а суделовала је и у међународном научном пројекту *Међунационалне везе у контексту делатности југословенских музичких институција. Случај Србије и Словеније 1945–1961* у оквиру Међувладиног пројекта научно-технолошке сарадње између Републике Србије и Републике Словеније (2008–2009).

Била је чланица Редакције зборника радова са Годишњег скупа Катедре за теоријске предмете (музичку теорију) ФМУ (2006, 2009–2012) и чланица Програмског и Организационог одбора Девог Годишњег скупа Катедре за музичку теорију ФМУ (2011). Држала је предавања у Београду, Скопљу и Дубровнику и учествовала на бројним трибинама и промоцијама. Чланица је Музиколошког друштва Србије, Словеначког музиколошког друштва и Удружења композитора Србије – секција музичких писаца.

Од прве године студија све до 2006. године редовно наступала је као пијаниста и аутор програмских коментара на више од 40 концерата у оквиру Радионице за клавирску музику проф. Миланке Мишевић у свим значајнијим музичким салама у Београду, те и у Пожаревцу и Нишу. Године 2001. је учествовала у снимању компакт диска са интегралним клавирским опусом Јосипа Славенског (свирала је *Македонску свиту*) у издању Факултета музичке уметности, СОКОЈ-а и Легата „Славенски“. Као извођач, аутор програмског текста и музиколог-сарадник била је део уметничког пројекта *Operrrra je ženskog roda* у режији Бојана Ђорђева у оквиру БЕЛЕФ-а 2005. године.

Списак објављених радова:

1. „Institucionalni i ideološki aspekti muzičke programacije Radio Beograda (1944–1963)”, u: Marković, Tatjana i Stefanija, Leon (ur.): *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963/Institucije, politika i muzika u Srbiji i Sloveniji 1945–1963*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2015, 86–136. http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si/?page_id=27.
2. „Thinking Differently: Remarks on Music Analysis as a Discursive Practice”, In: Holzer, Andreas and Huber, Annegret (ed.): *Anklaenge 2014. Musikanalysieren im Zeichen Foucaults*, Wien: Mille Tre Verlag, 2014, 29–53.
3. „Fenomenologija roda – Koštana”, u: Šuvaković, Miško (ur.): *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – Treći tom. Moderna i modernizmi 1878–1941*, Beograd: Orion Art, 2014, 561–570.
4. „Celebrating the State and the Republic Anniversaries in the Radio Belgrade Musical Program (1945–1963)”, *Mousikos Logos*, 2014/1, <http://mlogos.gr/issues/i0001/a0010-ilic>;
5. „The Identities of Music Theory in Serbia: Two ‘Historical Accords’ on Its Disciplinary Autonomy (1958–1973 and 2009–)”, In: Seebass, Tilman, Veselinović-Hofman, Mirjana i Popović-Mladjenović, Tijana (ed.): *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade: Faculty of Music, 2012, 81–99.
6. „Auto/biographical Discourse in Serbian Musical Periodicals (1993–2007): the Positioning of the Female Voice”, In: Marković, Tatjana i Mikić, Vesna (ed.): *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Belgrade: Faculty of Music, 2010, 183–192.
7. „Romantična srž konzervativizma. Estetika muzike Rodžera Skrutona”, u: Šuvaković, Miško i Erjavec Aleš (ur.): *Figure u pokretu – savremena estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd: Atoča, 2009, 614–639.
8. „New Music in Belgrade in the Light of the Cycle ‘The Musical Modernity’: Radio Belgrade’s Cultural Politics Since the 1960s”, In: Marković, Tatjana i Mikić, Vesna (ur.): *Musical Culture & Memory*, Belgrade: Faculty of Music, 2008, 66–75.
9. „Epistemologija muzičke analize – uvodne napomene” (у коауторству са Милошем Заткаликом), у: Мирјана Живковић и др. (ур.): *Muzička teorija i analiza 4. Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, IP „Signature”, 2007, 1–18.
10. „Otvorena forma i muzičko izvođenje”, u: Ilić, Danijela, Zatkalik, Miloš i Nagorni, Nataša (ur.): *I simpozijum kompozitora, muzikologa, etnomuzikologa i muzičkih teoretičara*, Sokobanja: Heroes, 2007, 107–114.
11. „Strukturne funkcije harmonskih i tematskih procesa u stvaralačkoj i teorijskoj praksi Arnolda Šenberga: Kamerna simfonija op. 9”, u: Živković, Mirjana i dr. (ur.): *Muzička teorija i analiza 3. Zbornik Katedre za teorijske predmete*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, IP „Signature”, 2006, 1–19.
12. „Opera i rodni identitet ženskog lika (jedan mogući teorijski model)”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 2006/116–117, 9–30.
13. „О тишини и језику”, *Нови Звук*, 2004/24, 53–57.

14. „Опера и интер/кон/текстуалност”, у: Ануфриев, Е. А. и др. (ур.): *Наши традицији – наше будуће: музикална култура и образовање у свету модерних научних проблема*, Тула: Департамент Културе Тулског округа, Тулско Музикално училиште им. А. С. Даргомыжског, 2004, 32–35.
15. „Марко Никодијевић: *Threnody*”, *Нови Звук*, 2004/23, 65–69.
16. „Последњи бал Маргарите Николајевне”, *Музички талас*, 2003/32–33, 28–34
17. „Sonatni oblik i sonatni princip”, у: Stefanović, Ana, Živković, Mirjana i Zatkalik, Miloš (ur.): *Muzička teorija i analiza 1*, zbornik radova sa Prvog godišnjeg skupa Katedre za teorijske predmete FMU, 12–13. april 2003, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 101–109.
18. „Glasovno-tekstualne in/per/verzije Narcisa, Echo i nimfi”, *TkH: časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, 2003/5, 106–108.
19. „Татјана Милошевић: *Spyro* – О времену у музици”, *Нови Звук*, 2003/22, 63–67.
20. „Dramaturška funkcija Koštaninog pevanja u operi Petra Konjovića”, *TkH: časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, 2002/3, 78–87.
21. „Glasovi Violete Valeri”, у: Mikić, Dr Vesna i Marković, Dr Tatjana (ur.): *Muzika i mediji* (zbornik radova sa Šestog međunarodnog simpozijuma *Folklor – Muzika – Delo: Muzika i mediji*, 14–16. novembar 2002), Beograd: Univerzitet umetnosti 2004, 156–164.
22. „Opera u pokretu”, *TkH: časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, decembar 2002/4, 70–73.
23. „Глас и тело композиторке. О композицији *VrisKrik.EXE* Јасне Величковић”, *Музички талас*, 2001/29, 28–32.
24. „*Animula Vagula Blandula*”, *Pro Femina: časopis za žensku književnost i kulturu*, proleće-leto 2000/21–22, 148–154.
25. „Ерик Сати: *Спорт и разонода*. Могући видови разматрања”, *Нови Звук*, 1999/13, 117–125 (рад је објављен у рубрици Семинари, рађен је на петој години студија под менторством проф. Мирјане Веселиновић-Хофман).

АНАЛИЗА ДИСЕРТАЦИЈЕ

Дисертација *Епистемологија савремене музичке анализе* написана је на 234 странице, стандардним фонтом величине 12 тачака и садржи Апстракт/Abstract, Садржај, Увод (1–10), три централна поглавља: Теоријска платформа (11–59), Контекст и проблемски оквири савремене музичке анализе (60–129), Музичка анализа као дискурзивна пракса у науци о музици у Србији (130–210) и Закључак (211–216). На крају рада представљен је списак коришћене литературе (217–234) са 290 јединица на српском, енглеском и немачком језику, као и два архивска извора. Рад има 250 напомена и утемељен је у кључној и релевантној литератури у овој области, а референце укључују и 2 ауторкина објављена рада.

Дисертација је постављена као теоријско истраживање знања на које савремена музичка анализа претендује и циља. Епистемолошка платформа дисертације проистиче

из премисе да сва знања – па тако и она до којих се долази музичком анализом – јесу ситуирана знања. Сагласно томе, појам епистемологије у дисертацији није употребљен у свом традиционалном значењу, већ је везан за појам дискурзивног знања у смислу у којем га је утемељио и разрадио Мишел Фуко.

У Уводу рада (1–10) постављени су научно-теоријски оквир и методологија истраживања. Представљене су основне претпоставке за разумевање појма дискурзивног знања и дискурзивне праксе и изнете прелиминарне тезе о последицама схватања музичко-аналитичког знања као дискурзивног знања и музичке анализе као дискурзивне праксе. Такође су дефинисана два начина на које се у дисертацији разуме појам савременог: као дискурзивна категорија (‘одређени елемент у садашњости који треба да буде препознат и дешифрован међу свим осталим’) и као временска категорија (фукоовски „обруб времена који окружује нашу садашњост”: разлика између онога што једна пракса више није и онога што она постаје у самом тренутку у којем се о њој говори). Објашњен је поступак којим је Фукоов метод археолошког изоловања једног дефинисаног слоја у којем се посматра деловање једне дискурзивне праксе реинтерпретиран на плуралан начин укрштањем два схватања појма савременог са два географска оквира: ‘глобалним’ – пре свега англо-америчким, и ‘појединачним’ – везаним за музичку анализу као дискурзивну праксу у науци о музици у Србији. Елемент према којем је постављена дискурзивна савременост у ‘глобалном’ контексту јесте „интерпретативни обрт” у хуманистичким наукама, док је савременост као временска одредница добила многострука одређења сагласно тренуцима у којима је на различитим местима концепт интерпретације трансформисао поље науке о музици. У националном контексту је елемент према којем музичка анализа дефинише сопствену дискурзивну савременост посматран пре свега кроз трансформацију музичке теорије од доминантно стручно-практичне ка научно оријентисаној дисциплини, што је процес који је означен као карактеристичан за последњих десетак година. У Уводу је образложен и методолошки приступ: фукоовска „историја садашњости” као расплитање линија блиске прошлости и линија блиске будућности у настојању да се лоцира тренутак у коме је музичка анализа ‘начела’ размак између онога што престаје да буде и онога што јесте у процесу постајања. Циљем дисертације је означено сагледавање поља знања које музичка анализа, у „обруб времена” у којем данас егзистира, захвата и на које претендује.

Прво поглавље рада, **Теоријска платформа** (11–59), подељено је на седам потпоглавља. У првом потпоглављу, **Дисциплинарни оквири приступа дискурзивном знању** (11–18), постављено је и размотрено питање дисциплинарних компетенција у анализи дискурзивног знања. Насупрот филозофији – која у свом домену има појам знања у универзалном смислу, и историји – која је у свом традиционалном значењу везана за концепт континуитета, описана је област „историје система мисли” као она у којој леже компетенције за анализу дискурзивног знања. Идентификоване су две групе кључних питања. Прво, како се дискурзивно знање може дефинисати и по чему је оно сасвим различито од знања као централне категорије традиционалне епистемологије? Друго, како се дискурзивно знање може анализирати и који су Фукоови одговори на три темељна питања традиционалне епистемологије: „Шта је знање?”, „Шта се може знати?” и „Како се зна оно што се зна?”

У другом потпоглављу, **Функције дискурзивног знања: искази и видљивости и њихов међусобни однос** (19–23), дискурзивно знање је одређено путем две своје конститутивне функције: исказа – као свега онога што се на темељу једног знања може рећи, и видљивости – као свега онога што се на темељу једног знања може видети. Описана су четири заједничка својства ове две функције: (1) корелат исказа и видљивости као скуп подручја у којем објекти једног дискурса могу да се појаве, (2) субјект исказа и видљивости као дискурзивно одређено место које „може бити попуњено различитим индивидуама”, тј. као субјективни положај са којег је могуће говорити и гледати на одређени начин, (3) придружено подручје које саму појаву и циркулацију једног исказа чини могућим и (4) извесна врста материјалности – гест писања или артикулације говора или израде неког предмета – путем које су искази и видљивости посредовани. На крају овог поглавља, међусобни однос исказа и видљивости сагледан је у еволуцији самих Фукоових становишта: од уверења да је исказно поље надређено видљивом до замисли о сложенем стратегијском деловању моћи која уз знање пресеца и структурира својеврсну екстериорност у којој ова два елемента егзистирају.

Из тога је логично проистекло наредно потпоглавље, **Моћ/знање** (23–28). У њему је најпре објашњена, чак и за самог Фукоа унеколико неухватљива, концепција моћи као односа, тј. „мање или више организованог, хијерархијски координираног кластера релација”. Образложене су четири карактеристике моћи схваћене у Фукоовом смислу: (1) моћ је свеprisутна не у смислу да све обухвата, већ да одасвуд долази: догађа се „у сваком тренутку, на свакој тачки или пак у сваком међуодносу двеју тачака”; (2) односи моћи не постоје без тачака отпора које су присутне у свим тачкама њихове присутности; (3) моћ није пуки однос између супротстављених страна, индивидуа или група, већ је то „начин на који одређене радње модификују друге радње”, деловање једне акције на другу; (4) односи моћи нису спољашњи у односу на друге типове односа, већ су им иманентни и тамо где делују имају директно продуктивну улогу. Њен објект није никакво тело или објект, већ друге силе које делују у друштвеном пољу. Сагласно описаним карактеристикама моћи, постављен је појам моћи/знања: моћ и знање, према Фукоу, нису спољашњи једно другом, већ стоје у односу узајамне продуктивности и условљености.

У потпоглављу **Уместо субјекта дискурзивног знања: дискурзивна пракса** (28–33) суспендована је улога психолошког индивидуалног субјекта као носиоца дискурзивног знања и образложена улога дискурзивне праксе као обједињујућег фактора знања и гаранта истине. Начин на који делују дискурзивне праксе објашњен је у еволуцији самих Фукоових гледишта: од његовог иницијалног уверења о правилима и законима оперисања једне дискурзивне праксе, до довођења у однос дискурзивне праксе, с једне, и спецификованог историјског оквира у којем делују и који уређују односи моћи, с друге стране. Дискурзивне праксе нису схваћене као пуки начини производње дискурса, већ као читав скуп фукоовски схваћених институција које у исто време намећу и одржавају одређене типове дискурса. Појам истинитости није постављен као скуп елемената који се откривају или прихватају, већ као „скуп правила према којима се истинито и лажно раздвајају”; истина није нешто у име чега се води борба, већ се борба води око статуса истине и улоге коју она има у једном друштву.

У потпоглављу **Дискурзивно знање и науке** (33–40) објашњен је радикалан однос између дискурзивног знања, с једне, и научних дисциплина, с друге стране. Најпре је објашњен појам дискурзивне творевине као скупа исказа која није подударна науци, али јесте оно почев од чега се изграђују мање или више кохерентни и тачни описи које једна наука подразумева. Дискурзивна пракса, која производи дискурзивно знање, и научна обрада нису стављене у подударан однос, већ у однос зависности који иде од дискурзивне праксе ка науци. Дискурзивно знање није схваћено као нешто што наука производи својим радом, путем сопствених метода верификације и истинитости знања, нити као пуки збир научних знања, већ је одређено као поље на којем се наука конституише и као њен услов те је шема путем које се њихов однос успоставља: дискурзивна пракса – знање – наука.

Потом је уведен, образложен и критички размотрен појам диспозитива, схваћен на два начина: као мрежа која се конституише да би се сагледали сви сложени односи који делују на линији дискурзивна пракса – знање – наука, али и као констелација пракси у којима се они успостављају. Фукоова бинарна концепција диспозитива (схваћена као скуп дискурзивних и недискурзивних елемената, тј. свега онога што је у оквиру једне дискурзивне праксе могуће рећи, на једној, и свега онога што није исказ, на другој страни) проширена је – сагласно критичкој разради Фукоових идеја спроведеној у традицији историјске дискурзивне анализе развијене од осамдесетих година 20. века у пољу друштвених истраживања – на три елемента: дискурзивне праксе и радње као недискурзивне праксе којима се преноси знање и манифестације/материјализације дискурзивних пракси путем недискурзивних.

У потпоглављу **Од археологије ка генеалогiji дискурзивног знања** (40–52) размотрене су методе за анализу дискурзивног знања. Археологија и генеалогija су сагледане како у контексту трансформације Фукоових истраживачких преокупација, тако и с обзиром на рецепцију његовог рада. Археологија је везана за анализу исказне равни која је стављена у корелативни однос са анализом дискурзивних творевина. Тако су четири заједничке карактеристике функције исказа и видљивости (референцијал, субјективне позиције, подручје коегзистенције исказа и режим поновљиве материјалности) поиствећене са анализом објеката, модалитета исказивања, појмова и теоријских избора једне дискурзивне творевине. Генеалогija је везана за анализу сложених односа између дискурзивних и недискурзивних равни, али је она мање строго методолошки фундирана, будући да јој је и сам Фуко приступио на више експерименталан, него теоријски начин.

У потпоглављу **Примена Фукоовог појмовног и аналитичког апарата на музичку анализу** (52–59) сва претходна разматрања из првог поглавља су на најопштијем плану стављена у функцију анализе музичко-аналитичког знања као дискурзивног знања. Примена Фукоових поставки означена је као парадоксална како у филозофском, тако и у практичном смислу. С једне стране, постављено је питање како (и зашто) се ослонити на приступ који је сам Фуко определио као фикцију. С друге стране, чињеница да Фукоове методе ни за њега самог те последично ни за друге нису биле прескриптивне, већ, у најбољем случају, „инструменталне и привремене”, била је повод за питање да ли, зашто и на који начин стално кретање које оне подразумевају конструктивно уградити у неки нови примењени приступ и при томе не изневерити

саму игру коју то кретање подразумева? Главном тешкоћом у примени Фукоових поставки на музичку анализу виђена је околност да се сам Фуко није бавио музиком, као и чињеница да су примери обухватне примене Фукоовог приступа у науци о музици прилично ретки: написи Гарија Томлинсона и Патрика Макрелеса представљали су једини узор у том погледу. Закључено је да расплитање аналитичких линија диспозитива музичке анализе треба да узме у обзир оно што музичка анализа „стварно јесте” у одређеним слојевима посматрања, да постави питање у ком пољу знања се она конституише и на који начин као знање улази у односе моћи и истовремено их обликује. При том, сагласно Фукоу као „филозофу дисконтинуитета”, истакнуто је да под позитивну лупу треба ставити прекиде у историјском читању, тј. тренутке у којима су унутар елемената исказног поља, у међуодносима тих елемената као и у њиховој корелацији са пољем видљивости успостављани неки другачији односи. У складу са тим, за анализу је узет период епистемолошког прелома који се од осамдесетих година прошлог века у пољу музичке анализе догодио у глобалном, односно у последњих десетак година и у националном контексту.

У другом поглављу дисертације, **Контекст и проблемски оквири савремене музичке анализе** (60–129), дата је својеврсна дијагноза савремене музичке анализе у ’глобалном’ контексту. Друго поглавље садржи пет потпоглавља која су конципирана попут концентричних кругова: од најшире ка све специфичнијој перспективи. У првом потпоглављу, **Разлике и разлуке науке о музици и музикологије** (60–72) „под позитивну лупу” стављено је рођење музикологије као науке о музици на крају 19. века, с једне, и њена темељна реепистемологизација у последње две деценије 20. века, с друге стране; односно, између својеврсне ’преднаучне’ прошлости музикологије и њеног конституисања као науке, у првом, односно доминантно позитивистичких темељних премиса и критичких интерпретативних методологија, у другом периоду. Оба та периода посматрана су „фукоовским очима” као раздобља у којима су на делу били посебни „режими истине” или „општа политика” истине: типови дискурса који се прихватају и којима се даје легитимитет и који се путем низа механизма одржавају и изнова производе као такви. Компаративно су сагледане Адлерова концепција *Musikwissenschaft* и њене потоње транспозиције у појединачне националне традиције, с једне, и Керманова концепција критичке музикологије и њене последице, с друге стране. Дисциплинарност музикологије је у једном и у другом случају посматрана не као универзална категорија, већ у односу на фукоовски схваћено *споља* у којем се конституише дисциплинарност и извандисциплинарност музикологије као науке о музици или као конститутивног чиниоца науке о музици. Интерпретативност музикологије у Адлеровом и у Кермановом смислу диференцирана је на две равни: (1) у дефинисању тачке гледишта онога ко интерпретира, тј. у ситуирању субјективности и (2) у деконструкцији самог односа чињеница интерпретација у складу са постемпиристичким „интерпретативним обртом”, што су концепти који су објашњени у уводу дисертације.

У другом потпоглављу, **Реоријентације музичке теорије** (72–86), под сличну „позитивну лупу” стављено је коренито преосмишљавање две конститутивне премисе музичке теорије схваћене у модерном смислу (према периодизацији Карла Далхауса): (1) пропозиције о аисторијском и системском карактеру музичке теорије и (2)

становишта о музичкој теорији као теорији аутономне музике. Тачка од које су у овом потпоглављу размотрене реоријентације музичке теорије означена је као парадоксална: на њој су се налазили 'историјски минимум' европске музичке теорије и својеврсна почетна тачка америчке музичке теорије. Историјским минимумом европске музичке теорије названо је сужење велике европске теоријске традиције од разноврсних преплета научног заснивања дисциплине, њеног удела у педагогији композиције и пропедеутичких оквира, с једне, до окоштале дисциплине која је у свом конзерваторијумском виду изгубила корак са савременом композиторском праксом, а у својој универзитетској варијанти била у потпуности одвојена од праксе и везана искључиво за проучавање примарних извора, с друге стране. Показано је како се на такоређи истој тачки, премда као „дисциплина без историје” (према Стивену Хинтону), налазила и америчка музичка теорија истог доба. Реоријентације музичке теорије посматране су као саставни део два процеса: осамостаљења музичке теорије као самосталне научне дисциплине и њеног конституисања као интерпретативне праксе. Појединачна решења која су у тим процесима реализована схваћена су као фукоовски „историјски споразуми” који су почивали на одређеном знању *о* и у музичкој теорији, као и на комплексним односима моћи који су се манифестовали путем знања и *као* само знање. У раду су идентификоване две заједничке тенденције: (1) редефинисање аисторијског профила музичке теорије и (2) њено позиционирање у интердисциплинарном пољу и преиспитивање у пољу теорије, у постмодерном смислу. У оквиру прве тенденције, уочено је да је и на америчкој и на европској страни пресудни импулс за реоријентацију музичке теорије у правцу историјски диференцираних истраживања дошао од историјске музикологије. Узроци тих импулса означени су као различити, а њихови ефекти као упоредиви. У оквиру друге тенденције примећена су два настојања. Прво је било превазилажење „ере позитивистичке сигурности” и објективне фокусираности теорије на структуру и детаљ, као и еkleктичног субјективног становишта које се моделује и методолошки профилише у сусрету музичке теорије са другим дисциплинама. Друго настојање је окарактерисано као много дубље, јер тичало се самих темеља дисциплине, а описано је као обрт од рационалистичке и епистеме сличности ка перформативној епистемологији музичке теорије (према Николасу Куку), што је отворило два проблемска круга: (1) проблематику појединачног искуства слушања и разумевања музике и (2) питање какав интерпретативни рад обавља музичка теорија, тј. како кроз дискурсе музичке теорије проговарају контексти у којима она настаје и критички се прима.

И у трећем потпоглављу, **Концепт и место музичке анализе у науци о музици** (86–102), идентификован је прекид у концептуализацији и статусу музичке анализе у науци о музици. „Под позитивну лупу” у овом сегменту стављене су тежње, присутне оквирно од осамдесетих година 20. века, да се музичка анализа утемељи као интерпретативна дисциплина. Интерпретативне последице анализе размотрене су како у традиционалној, структуралистичкој поставци ове дисциплине, тако и у процесу њеног рефокусирања као критичке дисциплине. На једној страни показана је промена у типу исказивања и појмовном спектру којим се музичка анализа описује и дефинише, а на другој је указано на један сасвим другачији начин конституисања музичко-аналитичког дискурса и појмова којима тај дискурс оперише: као кључни елементи тог

новог концепта музичке анализе у науци о музици идентификовани су свесно уграђивање интерпретације у аналитички процес и обрт од структуре ка дискурсу. Фукоовски поглед на начине конституисања музичко-аналитичких дискурса омогућио је да се идентификују проблеми који у досадашњим расправама о музичкој анализи нису обухватно истражени: Како музичка анализа у својој новој улози конституише своје објекте, појмове и теоријске стратегије и које су субјективне позиције са којих су такви дискурси могући? Који су контексти из којих такви дискурси говоре? Сродној врсти упитаности подвргнути су и дискурси о музичкој анализи. Као циљ залагања за другачији тип музичко-аналитичког дискурса или, супротно, његовог оспоравања виђено је једно другачије уређење унутар-, изван- и међудисциплинарних односа у једној научној заједници, односно, као фукоовско питање музичко-аналитичког моћи/знања. Описаној темељној епистемолошкој трансформацији концепта музичке анализе у науци о музици у другом делу потпоглавља придружено је разматрање промене њеног места у науци о музици. Упоредним прегледом карактеристичних поставки музичке анализе у Великој Британији, Немачкој, Холандији, Литванији и Италији мапирана је ширина и разноврсност „историјских споразума” који су у тим променама начињени, при чему је посебно место дато институционализацији музичке анализе као самосталне дисциплине.

У потпоглављу **Музичка анализа између чињенице и интерпретације** (102–110) музичка анализа је посматрана као критично место на коме се у науци о музици испољио интерпретативни обрт. Размотрене су три последице интерпретативног обрта: (1) однос између знања као техничког пројекта и ситуираног знања, (2) питања легитимације знања и (3) промена односа између теорије и праксе. Прво, истакнуто је да контраст између знања као техничког пројекта и знања које је неминовно практично и историјски ситуирано погађа саме темеље музичке анализе као дисциплине и активности. Околност да је поверење у аналитички метод као гарант ’техничности’ почело да слаби ма колики био ’степен научности’ теорије на којој је аналитички метод заснован, означена је као симптом ублажавања контраста између две врсте знања и преусмерења фокуса у концептуализацији музичке анализе са аналитичког метода на функције које она као дисциплина и/или активност испуњава. Те промене испитане су у два домена егзистенције музичке анализе: лично/емпиријском и критичко/дидактичком (према Ентонију Поуплу). У домену лично/емпиријског интерпретативне последице анализе су се одразиле на поновно промишљање легитимног емпиријског импулса који лежи у основи сваког музичко-аналитичког поступка и објективности на коју он претендује. Критици је подвргнута претпоставка да он делује у празном простору и размотрени су разлози због којих свако музичко-аналитичко знање, упркос томе што је уско специјализовано, на некој равни несте интерпретативно. Друго, питања легитимације неког знања као музичко-аналитичког знања лоцирана су на преласку из лично/емпиријског у критичко/дидактички домен. Поуплова теза о „имагинарном преговору” између аналитичара и читаоца његовог текста подвргнута је фукоовској критици: неуспех музичке анализе да из првог пређе у други домен образложен је као последица различитих режима истине и моћи, тј. различитих стратегија диференцирања музичког од немужичког те и аналитичког од неаналитичког писања у различитим академским заједницама. Тежња за међусобном интеграцијом музичко-аналитичких

знања аналитичара и његовог читаоца замењена је настојањем за мапирањем разлика између одређених музичко-аналитичких знања као дискурзивних знања и за одговором на питање како кроз начине писања и читања једне музичке анализе 'проговара' контекст из кога аналитичар и његов читалац говоре. Треће, преосмишљавање односа између теорије и праксе је у музици препознато на посве специфичан начин испољен у томе да је свака музичка теорија, из које музичка анализа црпи своје алатке, не само подложна интерпретацији, већ и да је сама интерпретативна. Стога је идентификован одмак од фундаменталистичког концепта музичке теорије и указано на могућност да се и о музичкој анализи говори као о врсти теорије.

У последњем потпоглављу, **Музичка анализа – критицизам – херменеутика** (110–129) размотрен је однос музичке анализе према критичким и, у англо-америчком контексту из њих проистеклим, херменеутичким интерпретативним праксама. Из међусобног укрштања терминолошких, дисциплинарних и статусних координата критицизма, с једне, и три доминантне поставке музичке анализе (као анализе у служби теорије, као индивидуализујуће интерналистичке анализе дела у партитури и анализе дела у музичком искуству слушаоца), с друге стране, постављени су и критички размотрени: од анализе насупрот критицизму до анализе као претпоставке критицизма (Едвард Коун), анализа као чинилац критицизма/критицизам као анализа (Леонард Мејер), анализа којој критицизам није потребан (Ханс Келер), анализа као предуслов критицизма (Лео Трајтлер), анализа од корака на лествици ка критицизму као врхунцу у проучавању музике преко анализе као врсте критицизма до анализе као чиниоца методолошког еклектицизма (Џозеф Керман) и негирање принципа когнитивне хијерархије између музичке анализе и херменеутике музике у искораку од критичке ка херменеутичкој интерпретацији као отвореној интерпретацији (Лоренс Крејмер).

У трећем поглављу рада, **Музичка анализа као дискурзивна пракса у науци о музици у Србији** (130–210), фукоовском методом „историје садашњости” пружена је аналитика и дијагноза савремене музичке анализе у Србији. Као у другом поглављу, и овде је излагање конципирано у концентричним круговима, од општег ка појединачном, и то у четири корака. У првом потпоглављу, **Наука о музици као поље моћи/знања – пролегомена за једну аналитику** (130–147), постављене су координате за одговор на питање на који начин су се конституисали, конфигурисали, профилисали и као такви одржавали простори 'унутар' и 'изван' науке о музици у Србији као поља моћи знања. Идентификована су три кључна проблема. Прво, то су 'спољашњи' услови могућности за утемељење организованог истраживања у пољу науке о музици у Србији, тј. расправа о могућностима да се у једној констелацији институционалне и дисциплинарне моћи научно истраживање музике наметне, конституише и одржи као легитимно и српском друштву потребно поље знања. Друго, то је проблем дискурзивне праксе образовања у науци о уметности: проблематика заснивања и егзистенције учења науке о музици у институционалном оквиру уметничке академије, тј. фукоовски схваћеног проређивања говорних субјеката у таквом посебном академском контексту. Треће, то су 'унутрашња' питања конфигурације и базичног профилисања саставних чинилаца науке о музици.

У другом потпоглављу, **Диспозитиви музичке теорије: хијатуси уметности, науке и педагогије** (147–181), постављена је и доказана теза о, у основи, једном

диспозитиву музичке теорије у Србији који се тек у последњих десетак година мења на начин који резултира постајањем новог епистемолошког лика ове дисциплине, тј. тек у том периоду идентификован је дисконтинуитет између два типа знања *o* и *u* музичкој теорији. Постављена је бинарна шема трансформације музичке теорије из својеврсне 'конзерваторијумске', превасходно стручно-практично схваћене дисциплине, у 'универзитетску' научну дисциплину која претендује на сопствени теоријски интерес у проучавању музике и тај интерес институционално утемељује. Диспозитиви музичке теорије сагледани су на две равни: исказној и видљивој. У сегменту **Поље исказа музичке теорије** (151–167) идентификоване су промене пре свега на четвртој равни исказне анализе коју је Фуко назначио у свом раду: на равни теоријских избора или стратегија у продукцији стручно-практичног и/или научно профилисаног музичко-теоријског дискурса. Фукоовске „тачке разламања” дискурса сагледане су путем три пара разлика: неауторефлексивно-ауторефлексивно, неисторијско-историјско и системско/проблемско. У сегменту **Поље видљивости музичке теорије** (167–182) је процес померања тежишта са стручно-практичног ка научном профилу музичке теорије сагледан путем институционализације самог наставног процеса, структуре кадрова који су учествовали у процесу преношења музичко-теоријског знања као и околности и својства идентификације (или корелације) музичке теорије са уметношћу и/или педагогијом и/или науком у њеном различитом институционалном статусу (као самосталне академске области или у одређеним видовима повезане са другим студијским профилима).

У трећем потпоглављу, **Музичка анализа као објект анализе у дискурсима музикологије и музичке теорије** (182–194), размотрени су начини на које је музичка анализа анализирана с обзиром на своје функције и статусе у различитим дисциплинарним контекстима. Уочено је да се тек у последњих десетак година музичка анализа у темељнијем смислу појављује као објект анализе, иако су напомене о њој присутне већ од шездесетих година 19. века. Сама чињеница да се о музичкој анализи није имало много тога рећи сагледана је као фукоовска последица сложеног сплета односа. Идентификована су два кључна периода у којем је музичка анализа у музиколошком дискурсу постала објект о којем се може и треба нешто рећи. Први је везан за крај седме и почетак осме деценије: показано је како је тада музичка анализа музикологији – до тог периода схваћеној као проучавање профила личност стваралаца – омогућила да прошири своје деловање ка конкретним музичким делима и да се тиме наметне као наука о једној уметности о којој се могу стећи и заинтересованом читаоцу пренети објективна, проверива и поуздана знања. Други је везан за крај девете деценије 20. века, када је музикологија експлицитно истакла своје интердисциплинарне претензије. Образложено је како је музичка анализа – тога пута заједно са историјом, као *друго* од интерпретације – музикологији омогућила да се успостави као интерпретативна наука о уметности. Исказном анализом је показано како су се у наведена два кључна периода мењали концепти путем којих је анализа описивана, као и теоријске стратегије којима су они довођени у међусобни однос. Постављена је теза о блиској вези између чињенице да музичка анализа није била објект системске анализе у пољу музичке теорије, с једне, и о неауторефлексивном карактеру музичке теорије, с друге стране. Такође су идентификована два кључна периода. Објашњено је како је у

првом, оквирно везаном за седму деценију 20. века, анализа музичкој теорији омогућила да своје стручно-практичне садржаје и циљеве дистанцира од апстрактних теоријских уопштавања и приближи их уметничком идеалу, тј. да се наметне као теорија једне уметности која – будући да може да проговори о 'стварној' композиторској пракси – за ту праксу и целокупну музичку струку јесте вишеструко релевантна. Исказном анализом показана је трансформација појмова путем којих је анализа описивана и, последично, трансформација објекта на који су појединачне теоријске дисциплине претендовале. У другом, везаном за средину прве деценије 21. века, за који је карактеристично то да теорија профилише сопствени теоријски интерес и научно га утемељује, место музичке анализе у дискурсима музичке теорије виђено је као саставни део профилисања дистинктивно теоријског интереса у проучавању музике.

У четвртном потпоглављу, **Музичка анализа у дискурсима музикологије и музичке теорије** (194–210), разматрани су начини на које је, најједноставније речено, музика у Србији анализирана. Путем анализе неколико карактеристичних студија случаја постављен је оквир за разумевање дисконтинуитета између онога што чини савременост музичке анализе у науци о музици у Србији, с једне, и прошлости од које се она разликује, с друге стране. Показано је како се, сагласно кораку од ауторефлексивног, неисторијског и системског дискурса музичке теорије ка ауторефлексивном, историјски освешћеном и проблемски профилисаним типу исказа, сродне промене уочавају и у пољу музичке анализе. Својеврсна архитектура музичко-аналитичког текста и појмовна апаратура означени су као кључни носиоци те промене. За тачку око које је изграђивано оно што је подразумевала музичка анализа постављени су написи Властимира Перичића, који је окарактерисан као „зачетник дискурзивности” у музичкој анализи у Србији. Путем компарација две Перичићеве анализе композиција Јосифа Маринковића, а затим по две анализе *Друге симфоније* Василија Мокрањца (Властимир Перичић – Марија Ковач) и *Друге симфоније* Милана Ристића (Властимир Перичић – Марија Бергамо) показано је шта је тај дискурс подразумевао, како је опцртано поље разлика у коме се он конституисао и како је његов приступ омогућио испољавање одређених сличности, али и разлика у односу на оно што је утемељио. За парадигматски пример новог епистемолошког лика савремене музичке анализе у Србији – ауторефлексивне и проблемски оријентисане – постављен је и анализиран дискурс Дејана Деспића.

КРИТИЧКИ ОСВРТ РЕФЕРЕНАТА

Докторска дисертација мр Иване Илић *Епистемологија савремене музичке анализе* у фокус расправе поставља суштинска методолошка и епистемолошка питања у вези са статусом и одређењем музичке анализе у пољу наука о уметностима и, уже, области музиколошке науке. Расправа је пројектована као системско истраживање ових проблема и у том смислу има изразит иновативни карактер, не само у нашој средини. Теоријска полазишта се везују за фукоовски концепт *дискурзивне анализе* што је омогућило да се знање о и у музичкој анализи сагледава не само као дисциплинарно знање, већ као дискурзивно схваћено *моћ/знање* које се испољава и има ефекте у пољу

много ширем од оквира једне академске дисциплине. У расправи ауторка демонстрира добро познавање актуелних проблема и расправа у вези са постављеним истраживачким питањима, способност за креативну интерпретацију, сучељавање и повезивање различитих теоријских концепата, добру проблематизацију и критичко промишљање суштинских питања савремене музичке анализе. То се подједнако односи на садржај свих поглавља. Полазиште је тумачење Фукоових теоријских поставки и њихова примена у области наука о музици, што је подразумевало реинтерпретацију Фукоовог поступка археолошког изоловања дистинктивних, по јединственом скупу дискурзивних критеријума препознатих, временских и географских слојева или планова посматрања. Појам савремености, кључан за расправу, ауторка је дефинисала путем међусобног прожимања два вида разумевања овог појма, при чему су оба схватања утемељена у Фукоовом раду: (1) дискурзивни, као детерминација специфичног елемента у садашњости према којем се позиционирају појединачни дискурси и (2) 'чисто временски, као „обруб времена” у коме се манифестује разлика између онога што једна пракса више није или престаје да буде и онога што она постаје у самом тренутку у којем се о њој говори. Два географска контекста музичке анализе обухватила су 'глобални' – англоамерички и појединачни – национални. После уводне опште теоријске расправе, у другом поглављу рада кључна питања су стављена у функцију фукоовске дијагнозе музичке анализе као *моћи/знања* у англоамеричком контексту, где је она добила ново институционално али и методолошко утемељење. У трећем поглављу рада актуелна питања музичке анализе су конкретизована у детаљној и обухватној дијагнози и анализи музичке анализе као дискурзивне праксе у науци о музици/музикологији у Србији. Тако су динамични, често и контроверзни путеви развоја музичке анализе добили значајно и иновативно осветљење.

НАУЧНИ ДОПРИНОС ДИСЕРТАЦИЈЕ И ЗАКЉУЧНА ОЦЕНА

Докторска дисертација мр Иване Илић *Епистемологија савремене музичке анализе* даје изузетно важан методолошки допринос актуелним расправама о статусу и другим суштинским и веома актуелним епистемолошким питањима музичке анализе. Текст одликује изразита иновативност поставки, обухватност разматрања, излагање импонује својом терминолошком и методолошком прецизношћу, добром организацијом и систематичношћу. Научни значај дисертације *Епистемологија савремене музичке анализе* испољава се најпре у чињеници да је њоме на нов начин постављено питање односа између науке о музици и околности њеног утемељења и потоње егзистенције. Проучавање науке о музици као *поља моћи/знања* не базира се на деконструкцији међусобног односа поља 'унутар' и 'око' ње, већ на показивању њихове корелације: на утврђивању начина на које се једно у другом огледају, испољавају, артикулишу. У дисертацији су тако отворене потенцијалне трајекторије неких будућих, досад неиспитаних, сродних приступа музичкој анализи уопште. Друго, показано је да, упркос околности да су се полемике око музичке анализе већ стишале, (још) увек има питања која се о савременој музичкој анализи могу поставити на нов и конструктиван начин те, следствено томе, и увида који би могли да допринесу слојевитијем разумевању процеса који су се у последњих тридесет година одвијали у

тој области. На крају, спецификовани су елементи аналитичке апаратуре која обједињује у јединствено поље деловања и дејствовања дискурзивног знања 'унутрашње' законитости једне дисциплине и 'спољашње' услове под којима та дисциплина егзистира, постаје елемент образовног процеса и предмет научне рефлексije.

Стога чланови Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације предлажу Наставно-уметничко-научном Већу Факултета музичке уметности и Сенату Универзитета уметности да прихвате овај Извештај и покрену процедуру за јавну одбрану докторске дисертације мр Иване Илић *Епистемологија савремене музичке анализе*.

Комисија:

.....
Др Соња Маринкови, ментор,
редовни професор ФМУ, Београд

.....
Др Аница Сабо
редовни професор ФМУ, Београд

.....
Др Весна Микић,
редовни професор ФМУ, Београд

.....
Др Драгана Јеремић Молнар,
редовни професор ФМУ, Београд

.....
Др Миодраг Шуваковић,
редовни професор ФМК,
Универзитет Сингидунум, Београд