

DALIBOR DAVIDOVIĆ
Muzička akademija, Zagreb

"ŽENSKI ZAVRŠECI": O POETIKAMA ZAVRŠAVANJA U "NEW MUSICOLOGY"

U članku se analiziraju neki aspekti fenomena "New musicology", na primjeru radova muzikologinje Susan McClary. "New musicology" se istodobno promatra kao sistematski nacrt i kao kulturni i povijesni fenomen. Upućuje se na neka od njegovih postignuća, na određene uvjete njegove mogućnosti, na neke njegove mehanizme i aporije.

Ključne riječi: "New musicology", Susan McClary, muzikologija, "Novi historizam"

1.

Muzikologija i autobiografija? Muzikologija *kao* autobiografija? Smije li muzikologija sebi dopustiti autobiografski govor? Ili je možda obvezatna to činiti? Mora li se muzikolog/inja javno *ispovijedati* da bi se njegovi/njezini spisi uzeli u obzir kao muzikološki relevantni? Premda se takva i slična pitanja mogu činiti vrlo suvremenima, pretpostavljajući valjda da je autobiografsko u okviru muzikologije po nečemu *kontroverzno*, jer bi bilo zabranjeno, to je autobiografsko — i to upravo u njegovu institucionaliziranom obliku, kao *autobiografiju* — moguće pronaći već u jednoga od utemeljitelja nove discipline, Guida Adlera. I njemu se, koji piše svoju knjigu u starosti, pitanje o autobiografskom govoru u muzikologiji čini kontroverznim. Kao znanstvenik koji je težio govoru o *provjerljivim činjenicama* pretpostavljao je mogućnost stroge odvojenosti *osobnog* od *znanstvenog*. Znanost o glazbi, kako je shvaća Adler, trebala bi biti što je moguće više *neosobna*, dok je u autobiografiji suprotno, u njoj bi se *osobno* trebalo pojaviti *izravno*, neposredovano.

Odložimo za trenutak ne samo istodobno Adlerovo priznanje vlastita promašaja u tome pogledu već i sve one koji su se trudili osporiti i samu mogućnost *postizanja* dotičnog cilja. U svojoj je monografiji o Adleru Volker Kalisch (1988) detaljno analizirao spomenutu knjigu, pokušavajući

iz nje, ali i iz drugih Adlerovih spisa, iščitati određene elemente koje bi valjalo smatrati simptomatičnima u pogledu društvenih vrijednosti što ih Adler zastupa. Osobito se bogatim pokazao uvodni dio prvog poglavlja Adlerove autobiografije, svojevrsan *kredo*, u kojem Kalisch pronalazi neke "reprezentativne" vrijednosti austro-ugarskog građanstva na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

Doduše, Kalisch pritom ne uzima u obzir zanimljiv detalj ovoga teksta. Adler, naime, svoj kredo zapisuje u navodnicima, kao citat. Izjava o vjerovanju tako je dijelom svojevrsne *scene*, u kojoj je moguće čuti barem dva glasa:

Bilo je to 20. kolovoza 1928., kada sam, u 73. godini života, sjedeći pri čaši domaćeg vina u dvorištu obične kuće jednog poljoprivrednika, nakon šetnje šumom i predvorjem i pogleda na Dunav, zapisao sljedeće, kao da mi ga je diktirala neka viša moć — glatko, bez dugog oklijevanja, slijedeći unutrašnji nalog: "*Moja religija* sastoji se iz strahopoštovanja pred Bogom, poštovanja svake konfesije, ako odgovara moralnim zakonima i etičkim normama, u ljubavi spram bližnjega, u ljubavi spram prirode, u poštovanju svake nacije, u predanosti naciji kojoj pripadam rođenjem i kulturom, predanosti domovini, zavičaju, nadalje u osudi svake nacionalne preuzetnosti, u poštovanju svakog posla koji je u službi čovječanstva, kao i umjetnosti i znanosti. U odbijanju egoizma svake vrste, u težnji samoodržanju s posebnim obzirom na zdravlje, nadalje u izdržavanju nevolja i odurnosti svakodnevice, u njegovanju smisla za obitelj, posebice s obzirom na obveze kao diligens pater familias, u uvažavanju zdravih državnih propisa i ispunjavanju njihovih zahtjeva, u predanosti prijateljstvu, u najvećoj mogućoj obzirnosti prema nesklonostima i neprijateljstvima, s vjerom u obzir spram mojih mana, nadalje u težnji prema istini u životu i znanosti, u izbjegavanju svakog praznovjerja, u vjernom ispunjavanju svih realnih obveza — sve to za jačanje i podizanje životne radosti i vedrine. Na kraju i u neustrašivosti pred smrću, hrabrosti i snazi u svim životnim situacijama, jakosti karaktera i mekoći" (Adler 1935:1).

Ispovijed Adler zapisuje u navodnicima, oprezno navodeći mogućnost njezine inspiriranosti nekom "višom moći". Odbijanje "egoizma svake vrste", čini se, uključuje tako i nelagodu pri uporabi govora u prvom licu jednine. Stoga taj govor valja označiti navodnicima, i komentirati.

Ali, taj komentar što slijedi ponovno je u prvom licu jednine. Navodni znakovi označuju tako svojevrsnu granicu, podjelu: jedno *ja* je unutar njih, a drugo izvan. *Ja uzvišenog*, iznimnog govora, govora u kojem se odaju najdublje *tajne*, markirano je navodnicima. I samom je svojom unutrašnjom strukturom ta retorika nabiranja bliska tekstu liturgijskoga *Credo*. Naraciju o svakodnevicu ili pak o onome što Adler smatra životnim *banalnostima* (u nastavku se pripovijeda o mladosti, odrastanju, smrti oca itd.), trebalo bi, čini se, obavljati drugo *ja*, *ja* bez navodnika. Nasuprot *ispovijedi* markiranoj navodnicima, koja (narativno) daje *sustav* Adlerovih

vjerovanja, naracija o životu singularne događaje (sustavno) niže u sukcesivni slijed.

2.

U *ispovijedi* što je zapisuje muzikologinja Susan McClary na početku svoje recentne knjige predavanja nema navodnih znakova: njezin glas je *njezin vlastiti*, sekularan, a nipošto "diktiran" od nekakve "više" instancije. Čini se da on više ne poznaje Adlerovu nelagodu pri uporabi prvog lica jednine. Dakako, to ne mora značiti da ga se istodobno ne bi moglo smatrati vezanim za neke "više moći", kako kaže Adler. Kao i Adler, i McClary će tako ispriповijedati *okolnost* koja je omogućila njezin govor u prvom licu — telefonski poziv na sudjelovanje u znamenitom ciklusu predavanja:

Čim me Joseph Kerman nazvao telefonom da bi me pozvao na sudjelovanje u ciklusu Bloch Lectures na kalifornijskom sveučilištu u Berkeleyu, započela sam odabirati što bi bio prikladan projekt — neki koji bi najbolje iskoristio prednosti javnog podija što ga nudi taj izvrsni niz predavanja. Trebalo mi je nešto vremena da različite teme koje se obrađuju u *Conventional Wisdom* istkam u koherentan obrazac. No, moj je prvi prioritet — onaj oko kojega se ujedanjuju svi drugi — — bio pronaći temu koja bi mi dopuštala da se lako krećem između europske umjetničke glazbe i popularnih repertoara (McClary 2000:IX).

Poziva je Joseph Kerman, ne samo profesor na sveučilištu u Berkeleyu, na kojemu se održava dotični ciklus, već i jedan od bitnih autora za fenomen za koji se uvriježila oznaka "New musicology".

Navodeći u nastavku razloge za izbor teme predavanja, autorica se osvrće i na javnu *sliku* o sebi. Dakako, ta *slika* o kojoj je ovdje riječ već je posredovana: riječ je o *slici o slici*, o autoričinu *čitanju* slike o njoj samoj:

U to vrijeme [izbora teme za predavanja, op. D. D.] — a možda je tako i danas — moje se ime najuže vezivalo uz projekte koji se bave rodom, i poglavlja koja slijede svjedoče da ih je napisala feministica. No, feminizam je oduvijek bio tek jedan od mojih interesa. Na mnogo dubljoj razini čitav se moj rad obraća pitanjima glazbenog označavanja — posebice onim aspektima glazbene prakse koji se čine toliko prirodnima da izmiču promatranju. Stoga čak i eseji u knjizi *Feminine Endings* neprestano kruže oko formalnih postupaka i tonaliteta (ibid.:IX).

Retorika što je ovdje McClary rabi obično se smatra tipičnom za "New musicology": refleksivne figure, inzistiranje na govoru u prvom licu jednine, *ispovijedanje*. Za razliku od Adlerova pokušaja da se *osobno* odvoji od *znanosti*, i da se svaki od tih dvaju polova zatvori u posebno polje (u jednome bi tako bila čista znanost, u drugome pak čisti govor o osobnome), autori/ce što ih se ubraja u "New musicology" u to ne vjeruju. Za njih je ono osobno sastavni dio znanosti; štoviše, znanstveni spis, kako ga shvaća program "New musicology", gotovo da je obvezatan dati na uvid

i *osobno* dotična muzikologa ili muzikologinje. Utoliko je razumljivo da se takvo shvaćanje znanosti s osobitom žestinom usmjeruje protiv odvajanja *privatnog* od *javnog*, i to u onome obliku kako ga zastupa doktrina liberalizma (čitanje Adlerove autobiografije utoliko je egzemplarno, a otkriva i aporije takva pokušaja). Svaku želju za odvajanjem privatnog od javnog autori/ce bliski/e "New musicology" skloni/e su smatrati tek ideologijskim manevrom, koji valja prozrijeti; u načelu njihove su simpatije na strani javnoga, koje je primarno, dok je privatnost izvedena kategorija.

Paradoksalno, takav zahtjev ne ukida dotičnu binarnu opoziciju, što je njegova namjera, već se njome na osebujuć način koristi. Naime, uvjet mogućnosti izlaganja *privatnog* kao *javnog* upravo je razlika između javnoga i privatnoga. Dati na uvid to privatno moguće je upravo stoga što ga je istodobno moguće i ne dati na uvid; "New musicology" načelno izabire prvu opciju, dok drugu smatra pogrešnom, ili je prešućuje. Sud o ovoj drugoj opciji kao *pogrešnoj* može se različito argumentirati; najčešće joj se predbacuje opskurantizam. Pritom sam taj argument, karakterističan za "New musicology", vlastitim idealom smatra apsolutnu transparentnost, pa tako i transparentnost jezika. On ne pretpostavlja samo da se jezikom može neposredovano iskazati *osobno* već i da su jasnoća i jednoznačnost (izložiti *osobno*, izložiti *vlastitu poziciju* kako bi odmah postale transparentne namjere nečijega rada) vrijedne same po sebi. Njegov je zahtjev: *Sve reći!* No, kolikogod singularna bila gesta davanja na uvid toga *osobnoga*, ona istodobno može postići status norme sa zahtjevom za univerzalnim važenjem. U tome se smislu *prisila* na ispovijed osobnoga može smatrati tipičnom za pojedine fenomene, pa su je tako pojedini komentatori pronalazili i u projektu "New musicology".

To bi mogao biti jedan od načina kako provizorno odrediti "New musicology". Drugi bi prethodnu shemu, recimo, mogao *kulturalizirati*, završiti s analizom fenomena povlačeći određenu kulturnu granicu i zatvarajući ga u dobiveno polje. Prema njemu, "New musicology" je vrsta muzikologije nastala unutar okvira akademskih institucija u Sjedinjenim Državama, i prema tome su njezine bitne sastavnice na neki način određene tim institucijama. Kao i svako istraživanje glazbe, i "New musicology" ima određene predodžbe o tome što je *glazba*, ili barem što bi trebala biti: za nju je glazba, prije svega, *društveni* fenomen ("društveni diskurs"), pri čemu se to *društveno* obično poistovjećuje s *kulturalnim*, a oba pak s *antropološkim*, mada ovo posljednje ne uvijek. Međutim, ovo temeljno uvjerenje ne znači da bi "New musicology" trebalo bez ostatka izjednačiti sa sociologijom glazbe, ili pak s američkom "ethnomusicology", premda se nameće usporedba s tim objema disciplinama (teorijama?).¹ Tako kanon

¹ Iz rasprava oko mjesta i uloge "New musicology" osobito je vidljiv problem statusa ovih dviju *disciplina*; točnije, dotični problem nastaje upravo u tim raspravama. Uobičajen scenarij je redukcija kako bi discipline bile svedene na monoparadigmatske uzorke. Tako nastaju "ethnomusicology" i "musicology" kao sistematski nacrti, koje se zatim može međusobno uspoređivati i kritizirati. Dakako da takav postupak stavlja u zagrada

teorijskih referencija u "New musicology" obuhvaća uglavnom druga imena od onih kojima se osjećaju obveznima zastupnici/ce sociologije glazbe. "New musicology" radije dijeli referencije s književnom i kulturalnom teorijom, i to onom kakva se razvila u SAD-u od 1970-ih. Možda je najsloženiji slučaj ipak Adorno. Naime, "New musicology" bi se, između ostaloga, mogla opisati i kao oblik recepcije Adornovih spisa. Nevolje ovdje ne čini toliko činjenica da to ime predstavlja važnu referenciju za sociologiju glazbe, već i složena disciplinarna recepcija Adorna u SAD-u; recepcija toga autora ni u njemačkom govornom području, doduše, nije bila nipošto jednoznačna i jednostavna, no ako se promatra onu američku, svakako bi još valjalo uračunati okolnosti kao što su jezična razlika, jezično i kulturalno prevođenje, vremenski odmak.

"New musicology" u svojem je pristupu sociologizirajuća i (često) antropologizirajuća, ali se bavi gotovo isključivo zapadnom klasičnom glazbom. Moglo bi se reći da pritom za pojedine autore/ice posebnu ulogu imaju određene povijesne epohe: one su istodobno projekcijski ekran za konstatacijske teze o dotičnim epohama, a i za pokušaje identifikacije što ih pritom izvode sami/e autori/ce. Tako je, primjerice, za McClary "17. stoljeće" epoha u kojoj pronalazi određene elemente s kojima se može identificirati (npr. nestabilne koncepcije identiteta likova, mogućnost višeznačnosti rodova, antropocentrično shvaćanje glazbe itd.). Nasuprot tomu, u glazbenoj produkciji 18. stoljeća vidi prije svega discipliniranje i ukočenost nestabilnih, višeznačnih ili subverzivnih tendencija iz prethodnog stoljeća. Sličan je projekcijski ekran za Lawrencea Kramera "romantika", a za Garyja Tomlinsona "renesansa". McClary je (a u nešto manjoj mjeri i Tomlinson) ovdje ujedno i iznimka, budući da je njezino povijesno projekcijsko polje mnogo šire, obuhvaćajući i popularnu zapadnu glazbu.

Takvim izborom tema, a i teorijskom orijentacijom, autori/ce uvršteni/e u "New Musicology" slijede tragove nekih ranijih muzikologa, čiji se rad smatra netipičnim unutar akademskog istraživanja glazbe u SAD-u. Ti autori — Leonard B. Meyer, Edward Lippman, Joseph Kerman ili Leo Treitler — bili su (i još su) doduše cijenjeni znanstvenici, no njihove težnje malo je tko slijedio. Premda su njihove metode međusobno različite, zajednička im je nesklonost pristupima što ih prakticira većinski dio akademske muzikologije u SAD-u, kao i neprestani pokušaji da se postojeće muzikologijsko polje proširi, da ga se ne zatvara pred nekim

empirijsku povijest (*vanjsku* povijest, kako je naziva Husserl) svake od pojedinih disciplina — stoga su uopće i moguće usporedbe sustava. No, on to uobičajeno čini tako da reducirane discipline svodi na homogena teorijska polja, ona u kojima su izbrisane unutrašnje razlike. Sličnu redukciju američke "ethnomusicology" na sustavne figure daje, primjerice, i Nettle (1991), no u njegovu prikazu ta disciplina nije monoparadigmatska, već je za nju karakteristična "dualna priroda". Shemu nalik Nettlovoj daje i Schneider (1997), koji također naglašava neukidivost određene razlike (u njegovu slučaju to je *partikularizam/univerzalizam*), no njemu je stalo pokazati kako u empirijskoj povijesti discipline u Sjedinjenim Državama dva pola nisu bila podjednako idealom istraživača.

mogućnostima. S pravom ili ne, rad se ovih autora obično spominje kao svojevrsna *pretpovijest* "New musicology", pri čemu, doduše, valja napomenuti da je takva interpretacija u samoj recepciji "New musicology" naišla i na otpor. U *prethodnike* "New musicology" neki pak ubrajaju i Charlesa Seegera, točnije njegov zahtjev za antropološki usmjerenim istraživanjima zapadne *klasične* glazbe.

U jednome drugom smislu moglo bi se, možda, u prethodnike "New musicology" uvrstiti i one pojave od kojih se ova muzikologija želi distancirati. Promatra li se na taj način, preduvjetom za "New musicology" valjalo bi smatrati čitavu disciplinarnu konstelaciju akademskog proučavanja glazbe u SAD-u. Poznati prikaz povijesti muzikologije u SAD-u, što ga daje Claude Palisca (1963), u tome bi pogledu mogao biti uzoran, i to iz više razloga. Čita li ga se kao puku deskripciju, iz njega su vidljivi ne samo glavni trendovi, od kojih je možda najvažniji redukcija istraživačkog polja na dva pola ("musicology" i "ethnomusicology"; 1970-ih im se godina pridružuje i "music theory"), u odnosu spram europskih *utemeljiteljskih* nacрта muzikologije već je iz njega moguće iščitati i određene elemente koji su, prema autoru, pospješili artikulaciju tih trendova. Ako se "New musicology" promatra polazeći od toga prikaza, moglo bi se reći da je u njoj riječ o stanovitoj *reakciji* na opisane okolnosti. Dakako, Paliscin je prikaz moguće čitati i kao performativ, kao normativni okvir što se može prihvatiti, ili pak dovesti u pitanje. Neki su ga tako i čitali, primjerice Kerman, koji se od njega distancirao još sredinom 1960-ih. U kasnijoj knjizi *Contemplating Music* Kerman (1985:41ff.) će teorijski okvir za koji je pledirao Palisca uvrstiti kao primjer onoga što naziva "pozitivističkom muzikologijom", ponovno se oštro ograđujući od njega.

U međuvremenu je postalo *općim mjestom* tim Kermanovim kritikama pridavati ključne zasluge u konsolidaciji "New musicology", te u njezinoj teorijskoj artikulaciji. Kermanovi napadi na postojeću praksu historijske muzikologije u SAD-u (već spomenutu "pozitivističku muzikologiju"), te na "music theory", kakva se institucionalizirala na američkim sveučilištima, izazvali su brojne rasprave kojima se istraživačko polje u SAD-u na određeni način restrukturiralo. Bilo je onih koji su Kermanove napade proglasili *oslobođenjem*, a i onih koji su njegove argumente posve odbacivali. Izdanja koja su se u većem broju pojavila u relativno kratkom razdoblju, krajem 1980-ih i početkom 1990-ih,² kao i svojevrsan *manifest*, što ga je Lawrence Kramer objavio pod naslovom "Muzikologija budućnosti" (1992), mogli bi zajedno, barem za ovakvo tumačenje, signalizirati već prilično vidljiv nastup "New musicology". Sama oznaka otad se susreće sve češće, iako su neki od navedenih radova (npr. knjiga Rose Rosengard) nastajali sve od 1970-ih godina.

² Usp. Tomlinson 1987, Leppert i McClary 1987, Kramer 1990, Abbate 1991, Rosengard Subotnik 1991, McClary 1991, Tomlinson 1993.

3.

Susan McClary je vjerojatno najpoznatije ime što ga se uobičajilo podvoditi pod oznaku "New musicology". U svakom slučaju riječ je o onome o kojemu se najviše i najžešće raspravljalo. McClary svoju auru zahvaljuje prije svega knjizi *Feminine Endings*, zbirci članaka pisanih u drugoj polovici 1980-ih, premda je njezine interese za pojedine tamo artikulirane teme moguće pratiti još od ranih radova, onih iz sredine 1970-ih.³ Uopće, tipično je za predstavnike "New musicology" da njihove knjige pripadaju uglavnom ovoj vrsti. Detalj da knjige okupljaju članke što ih je pojedini/a autor/ica pisao/la za prethodne kratkoročne projekte (znanstvene skupove, časopise, kataloge), moguće je smatrati znakovitim. Neki povjesničari znanosti u njemu su vidjeli znak za kroničan nedostatak vremena i neprestani pritisak na rad, simptom određene strukturne transformacije znanstvenoga rada, a i njegova samorazumijevanja. Sama promjena, kako smatraju, nije posve nova, pa bi stoga možda ispravnije bilo reći da se ona ovdje pojavljuje u svojim novim oblicima. Osobito je zamjetna u onome području što se kao *duhovne znanosti* artikuliralo u 19. stoljeću. U njima se promjena manifestira kao nestajanje određenog smisla, vrijednosti i funkcije koja se od dotičnih očekivala samim njihovim određenjem kao *duhovnih* znanosti. Peter Brenner opisuje fenomen na području znanosti o književnosti:

U najnovije se vrijeme čini da je društveni aspekt, i to prije svega znanstveni skupovi i kongresi, postigao novu kvalitetu u duhovnim znanostima. Sve se dalje kvantitativno protežući, on je od iznimke postao pravilo koje ne određuje samo ritam istraživanja već i njegov smjer: istraživačke teme određene su temama kongresa ili povezivanjem u udruženja koja se posvećuju specijalističkom istraživanju pojedinih aspekata discipline, a vrijeme za izradu istraživačkih rezultata postaje određeno vremenskim razmacima između kongresa ili onima između termina izlaženja periodike o dotičnoj temi. Istraživanje gubi — a to je odlučujuća komponenta ove promjene — individualni karakter. Ono

³ Zanimanje za glazbu 17. stoljeća, koja u autoričnim historističkim konstrukcijama igra važnu ulogu, moguće je zamijetiti već u njezinoj disertaciji o Monteverdiju (McClary 1976). Čini se da je ta tema također na neki način vezana i za genezu autoričine metode promatranja te glazbe. Ona o tome piše u već citiranoj *ispovijedi* na početku knjige o konvenciji. Izlaz iz poteškoća pred kojima se našla, naime da su "profesionalni muzikološki časopisi" (McClary 2000:XI) odbijali objaviti dijelove njezine disertacije jer se nisu slagali s *kulturalnim* tumačenjem tonaliteta, autoricu je odveo prema interdisciplinarnim publikacijama i studijskim skupinama. Taj *protuprofesionalni* čin nije ostao nezamijećen u recepciji njezinih spisa. Uobičajen je prigovor u kojemu se njezinim analizama glazbe, a i *uporabi* teorija kulture, pripisuje *diletantizam*. Sama McClary o sebi doduše tako ne piše, no često ističe vlastiti teorijski "eklektizam", koji smatra subverzivnim; naime, izbjegavanjem "lojalnosti" samo jednoj teoriji, kako sama smatra, izbjegava i mogućnost da ostane u sljepilu određene teorije (McClary 1991:23). Međutim, da je *diletantizam* itekako teorijski relevantan fenomen, te da pojam ne mora imati negativan prizvuk, pokazuje Georg Stantzek (2000), istražujući određene "poetologije diletantizma".

postaje uvezano u strukture što se nalaze izvan neposrednog područja odluke i utjecaja pojedinačnog znanstvenika i koje time preuzimaju središnju funkciju određivanja smjera pri razvoju i promjeni istraživačkih tendencija (Brenner 1993:43-44).

Slične su anonimne strukture u koje je *uvezan* znanstveni rad pronalazili i neki muzikolozi, pa tako, primjerice, Kerman uspon "pozitivističke muzikologije" u Sjedinjenim Državama 1950-ih godina promatra u vezi s tada novim mogućnostima kao što su "mikrofilm, avionski prijevoz i Fulbrightove stipendije" (Kerman 1985:15), Albrecht Schneider smatra da su iste mogućnosti imale bitnu ulogu u istodobnom usponu partikularistički usmjerene "ethnomusicology" u SAD-u,⁴ dok Alexander Ringer (1991:196) okretanje partikularističkim pristupima u "ethnomusicology" dovodi u vezu s prisilom kompetitivnosti na američkim sveučilištima. *Druga* strana znanosti (*tehnička, politička, ekonomska, organizacijska* itd.), na koju je znanost upućena, uvijek je tako već u samoj njezinoj unutrašnjosti, premda, moglo bi se dodati, samu znanost ne bi bilo uputno istodobno reducirati na to njezino *drugo*.

I iz odnosa prema *povijesti* u spisima Susan McClary mogli bi se iščitavati karakteristični elementi. Tako je, primjerice, u uvodnom poglavlju knjige *Feminine Endings* moguće zamijetiti predodžbu panoptičke *raspoloživosti* povijesti, povijesti shvaćene kao naslijeđe što ga je moguće posjedovati. Autorica tako piše da je od svojih učitelja naslijedila "glazbene repertoare čitave povijesti i s čitavoga globusa" (McClary 1991:4), doduše uz uvjet da bezuvjetno slijedi i njihove metode, "strukturnu analizu i empirijsko istraživanje" (ibid.:4). Od toga se želi ograditi, identificirajući se s likom Judith iz Bartókove opere *Dvorac Modrobradog*.⁵ No, pritom se distancira tek od navedenih metoda;

⁴ Schneider (1997:235) uspon partikularističkog programa — koji obuhvaća intenzivna terenska istraživanja i zemljopisno najudaljenijih područja, te prikupljanje i arhiviranje podataka o dotičnima — u američkoj poslijeratnoj "ethnomusicology" dovodi u vezu i s američkom željom za nadziranjem i kontroliranjem svijeta u razdoblju hladnog rata.

⁵ Taj pokušaj identifikacije obuhvaća napose otkrivanje *tajne* koja se nalazi u *zadnjoj* sobi. Predožba o "istini iza fasade" (McClary 1991:3) ujedno je i autoričina osnovna spoznajnoteorijska figura. U njoj nije teško prepoznati konstruktivizam prosvjetiteljskog tipa, onaj što smatra da je *iza* onoga što se predstavlja kao *prirodno* uvijek nešto drugo, iz čega se, međutim, zaključuje da ništa nije prirodno. Paradoks ovoga tipa konstruktivizma je, dakako, u tome da on pretpostavlja da *ništa nije prirodno*, osim same te pretpostavke. Utoliko bi se moglo reći da McClary na stanovit način naturalizira teorijski vokabular kojim se služi; riječ je pritom uglavnom o varijantama "poststrukturalizma", posredovanog književnom i kulturalnom teorijom. S druge strane, u radovima McClary moguće je zamijetiti i naturalizaciju određenih modusa čitanja tekstova: dok se tekstovi povjesničara kulture čitaju isključivo na razini referencije, kao da su *transparentni*, glazbenim se *tekstovima* apriorno odriče takva prozirnost. Sličan status kao i kulturnopovijesni tekstovi postigli su i oni etnografski. U monografiji Bizetove *Carmen* autorica, primjerice, glazbene "orijentalističke fikcije" promatra polazeći od "etnografski valjanih" (McClary 1992:144) deskripcija.

Ovaj je tip konstruktivizma i finalistički: kad je jednom došao do onoga što smatra da je *iza* toga što se predstavlja kao *prirodno*, on ne ide dalje. Stoga je moguće čitati tragove

glazbeno "naslijeđe", o kojemu piše u poglavljima što slijede, obuhvaća naime prilično šarolik spektar, od Monteverdijevih opera do Madoninih skladbi.

Tema do sada zadnje objavljene autoričine knjige također je izabrana tako da se pod nju može podvesti širok raspon glazbenih repertoara. Riječ je o ciklusu predavanja što ih je McClary održala na University of California. Knjigu je moguće čitati kao svojevrsan historiografski pokušaj, kao alternativu onomu što autorica naziva *standardnom* poviješću zapadne glazbe. Ovoj se pak, prema njezinu mišljenju, neprestano vraća problem koherentnosti prikaza povijesti glazbe, prije svega glazbe 20. stoljeća. Za taj problem djelomice je krivo

naše odbijanje priznavanja jedne od najvažnijih činjenica o kulturi zadnjih stotinu godina: naime, da su inovacije Afroamerikanaca postale dominantna snaga u glazbi širom globusa — univerzalne na način što ga Kant ne bi mogao ni zamisliti (McClary 2000:XI).

McClary polazi stoga od onoga što smatra *sadašnjicom*, određujući je kao "postmoderno stanje" (ibid.:139).⁶ No, da bi je objasnila, kreće u retrospektivan prikaz, poduzimajući promatranje povijesti zapadne glazbe u širokom potezu, pokazujući da su u njoj, kao svojevrsne konstante, nakon 1600. godine bila djelatna dva sustava konvencija: s jedne strane tonalitet kao sustav koji nastaje u Europi u ranom 17. stoljeću, te, s druge strane, blues, kao sustav tipičan za afroameričku tradiciju. Obje su konvencije učinkovite i tada — čak upravo tada — kad se glazbena produkcija okreće protiv njih (što se događa zapravo samo s tonalitetom). Uopće, autoričina konstrukcija povijesti glazbe — prije svega njezino shvaćanje tonaliteta kao kompleksa koji pretpostavlja ne samo stanovitu tonsku zalihu, već i onu sintaktičko-semantičku, odnosno narativnu, i koji sa svoje strane obilježava određenu *historijsku strukturu* — podsjeća umnogome na Adornovu, a i na onu Jacquesa Attalija, autora što ga je McClary (1985) predstavila u Sjedinjenim Državama, i koji je u okviru "New musicology" rado čitan i citiran.

Attalijeva knjiga *Bruits*, objavljena u američkom prijevodu 1985. godine, povijest glazbe predstavlja kao slijed zatvorenih odsjeka koji se u načelu ne pojavljuju istodobno, već su odijeljeni, no određeni prijelazi među njima ipak postoje. Svojevrsan *transcendentalni* uvjet svakog od odsjeka je borba između "moći" i "subverzije", odnosno "stabilizirajućih" i "destabilizirajućih" snaga. Slijed odsjeka, međutim, nije slučajna, premda na drugim razinama Attali dopušta kontingentne elemente: logika sukcesije odsjeka slijedi logiku "stvaranja vrijednosti" (Attali 1985:41).

njegova povlačenja granice, identificirajućih gesta završavanja — što su u slučaju McClary mnogi već i činili. Možda je pritom ona sama ipak izabrala najsretniju formulaciju, posuđujući iz devetnaestostoljetne teorije kompozicije metaforu "ženskih završetaka" (McClary 1991:16).

⁶ Tu "sadašnjicu" pak reprezentiraju "vrlo različite kompozicije, sve iz zadnjih dvadeset godina, sve iz Sjeverne Amerike" (McClary 2000:141-142).

Povijest glazbe, kako je zacrtava McClary, također je na određen način teleologijska, i čak završava prilično optimistično,⁷ slično kao i Attalijeva povijest. Doduše, pažljivije čitanje Attalija otkriva da njegova određenja *završnog* odsjeka nipošto nisu međusobno neproturječna.

U radovima McClary moguće je zamijetiti svojevrstan paradoks: naime taj, da ona vlastitu historističku konstrukciju vidi kao bitno različitu od teleologijske sheme (od onoga što naziva "modernizmom"), ali sama istodobno zacrtava istu narativnu shemu. Samu shemu pak u kojoj na kraju dolazi do neke vrste *oslobođenja*, ali se pritom taj kraj nipošto ne shvaća kao *kraj povijesti*, moguće je susresti i u nekim pojavama paralelnima projektu "New musicology", pa tako, primjerice, u onome za što se uvriježila oznaka "Novi historizam". Pritom se u ovome trenutku manje važnom čini činjenica da se ove dvije pojave pojavljuju u približno isto vrijeme, važnijim se čini da je "New musicology" posredno moguće dovesti u vezu s onim o čemu piše povjesničar Brook Thomas, analizirajući fenomen američkog "Novog historizma". On ga, naime, povezuje s idejom "američke iznimnosti" [*American exceptionalism*],

dakle vjerom da su Sjedinjene Države dio "Novog svijeta", svijeta koji je prekinuo s onom poviješću kakva se bila razvila u "Starom svijetu" (Thomas 1997:13).

Ali "Novi historizam", napominje Thomas, ne odnosi se afirmativno prema dotičnoj ideji, ili barem njegov odnos prema njoj nije jednoznačan. Prije bi se moglo reći da on predstavlja reakciju na krizu u koju je ideja, prema njegovu mišljenju, dospjela krajem 1960-ih godina. Kao i "Novi historizam", i historistička shema što je rabi McClary odnosi se paradoksalno prema ideji *američke iznimnosti*: s jedne se strane primjeri iz novije sjevernoameričke glazbene produkcije (Philip Glass, John Zorn, Prince, k. d. Lang, Public Enemy), o kojima je riječ u završnom poglavlju knjige, ipak shvaćaju kao stanovito *oslobođenje* od europskog ili eurocentričnog "modernizma", no s druge strane odbija se ideja kulturno homogene utopije, *melting pota*. Stoga se kulturne razlike traže (pa i pronalaze) i unutar jedne *kulture*. Takav je partikularistički ideal usporediv i s odgovarajućom tendencijom unutar američke "ethnomusicology". Njegov je paradoks u tome da apriorno odbacuje svaku konstrukciju univerzalnosti (i čak sam zahtjev za univerzalnošću, raskrinkavajući ga kao nasilje), dok istodobno sam prakticira tu mogućnost: tvrdnja da je sve isključivo partikularno, i stoga ispravno shvatljivo samo *u vlastitim*

⁷ *Optimizam* je kategorija što je rabi sama McClary. Pri izboru teorija koje će joj poslužiti kao polazište za analize glazbenih fenomena ona u načelu izabire one koje smatra optimističkima, koje nešto obećavaju. Adorno i Foucault doduše nude "alternativne modele" historiografije, no problem je u tome što su obojica pesimisti, jer ne pretpostavljaju "mogućnost djelovanja, otpora, ili alternativni model užitka" (McClary 1991:29). Argumentativna figura koja Adornove i Foucaultove nacрте ocjenjuje kao "pesimističke" razlikovno je obilježje nekoliko utjecajnih suvremenih društvenih teorija. Njima se bavio Robert Young (1990), pokazujući sličnosti i razlike između takvih pokušaja, primjerice u Fredrica Jamesona i Edwarda Saida.

pojmovima ili vlastitu kontekstu, upravo je teza sa zahtjevom za univerzalnim važenjem.

4.

Jednu od paralela između "New musicology" i "Novog historizma" moglo bi se vidjeti i u njihovoj artikulaciji pitanja o budućnosti zapadne klasične glazbene tradicije (odnosno književnosti u "Novom historizmu"). Odnos "New musicology" prema toj tradiciji čini se ambivalentnim: s jedne strane, ovi/e autori/ce vrlo uredno objavljuju radove o njoj, i to u pravilu o već kanoniziranim glazbenim djelima; no, s druge strane, njihov je način promatranja u stanovitoj tenziji s interpretacijom oko koje bi se složila većina akademskih muzikologa/inja. *Popularna* glazba je i u okviru "New musicology" relativno rijedak predmet istraživanja. Ako se o njoj ipak piše, moguće je zamijetiti specifičan rakurs, pri kojem predstavnici/e "New musicology" pretpostavljaju postojanje nečega što smatraju *tradicionalnim* muzikologijskim ponašanjem, pa onda i *tradicionalnim* teorijama, predodžbama i sustavima vrijednosti. "New musicology" smatra da je odlika toga ponašanja, te *tradicionalne* muzikologije, ono što su pojedini kritičari nazvali "estetičkom ideologijom",⁸ čijim se bitnim obilježjem smatra razlikovanje *visoke* i *niske* kulture. Kada McClary, primjerice, povlači usporedbe između barokne opere i heavy-metala, ili nalazi eklektičke kompozicijske metode u Bacha i u Princea, tada taj postupak, namjeravajući izazvati *očuđujući* efekt, pretpostavlja da adresat takvih usporedbi, muzikologijsko polje, prešutno polazi od dotične binarne opozicije (koja uključuje i vrijednosnu asimetriju). I tu je moguće uočiti još jedan od paradoksa "New musicology": njezina kritika određenih oblika istraživanja glazbe, kao i pokušaj da se *izlaz* pronađe izvan discipline, u svojevrsnim interdisciplinarnim mrežama ili radnim skupinama, uvjet svoje mogućnosti zahvaljuje upravo postojećoj disciplinarnoj konstelaciji. Utoliko je razumljivo da su najžešće i s najviše odbijanja spram interpretacija i pristupa što ih njeguje "New musicology" reagirali upravo oni koji poznaju *kodeve operiranja* akademskih

⁸ U pogledu kritike *estetičke ideologije* "New musicology" rabi argumentacijske strukture slične onima što ih je moguće pronaći u autora kao što su Bourdieu, Said, Jameson ili Greenblatt, no o problemu nije baš sklona apstraktnije raspravljati (tu osobinu inače dijeli s "Novim historizmom"). Ironija prema Kantu, čitljiva iz jednoga od navedenih citata McClary, također se ne čini slučajnom, budući da on za ovu vrstu kritike obično igra ulogu jednoga od *negativaca*, od kojih se valja distancirati.

No, bilo je i onih koji su u novije vrijeme pitanje Kanta i *estetičke ideologije* promatrali drukčije. Tako su neki/e autori/ce upozoravali/e da odbijanje rasprave s njim, koja bi uključivala raspravu o njegovim spisima, u prethodno spomenutom tipu kritičara estetičke ideologije nipošto ne bi trebalo smatrati slučajnim. Ovi se kritičari, smatra Peggy Kamuf (1997:30ff.), okreću protiv Kanta – kao zastupnika estetičke ideologije – tako da najprije na određeni način reduciraju njegove teze i tu redukciju podmeću kao njegove vlastite teze, koje se potom izlažu kritici. Najčešće je riječ o redukciji razlikovanja refleksivnog i determinirajućeg suda.

istraživanja glazbe u Sjedinjenim Državama, kod kojih su, dakle, te interpretacije mogle najefektivnije polučiti učinke *iritacije*, a to su polja "music theory" i "musicology" u engleskom govornom području. Za *outsidere* interpretacije "New musicology" činile su se samorazumljivima; pojavila su se doduše i odbijanja, ali i ravnodušnost.

Primjeri što slijede mogli bi se u tome pogledu smatrati paradigmatičnima. Tako su za etnomuzikologa Bruna Nettla (1995) interpretacije što ih daje "New musicology" samorazumljive. Čak bi se moglo reći da on tu muzikologiju promatra s diskretnim zadovoljstvom, kao ono što bi trebalo potvrditi *ispravnost* vlastita stajališta. "New musicology" on vidi kao fenomen blizak "ethnomusicology", koji se donekle i artikulirao pod utjecajem "strujanja unutar etnomuzikologije i antropologije".⁹ S druge strane, Pieter van den Toorn (1995) istupa u ime "music theory", pa je njegovo vrednovanje interpretacija kakvima je sklona "New musicology" prilično negativno. U nizu članaka objavljivanih po časopisima (koji su kasnije ukoričeni u knjigu, na sličan način na koji to uostalom čine oni/e protiv kojih se okreće) pokušao je kritizirati argumente "New musicology" i na temelju te kritike kao alternativu zacrtati *novu* "music theory", koja bi konceptualizirala i kulturalne sastavnice glazbe. Pritom Van den Toorn poduzima dva zahvata: s jedne strane nastoji redeskripcijom teorijskih pretpostavki "New musicology" pokazati kontingentnost njezinih temeljnih razlikovanja,¹⁰ dok, s druge strane, istražuje ono za što smatra da se nalazi *iza* njih, na neki ih način antropologizirajući.

Druga se dva autora također distanciraju od projekta "New musicology", no njihovi su argumenti drukčiji. Obojica pritom tu muzikologiju određuju kao *američku*, razlikujući je od one koju smatraju *vlastitom*. Olle Edström (1997) tako naglašava pripadnost muzikološkoj "Školi iz Göteborga". Pretpostavljajući da većini "muzikologa, čiji je jezik engleski" (ibid.:10), praksa i povijest muzikologije u Švedskoj nije poznata, autor želi pokazati

kako se tradicije u Göteborgu odnose prema nekim važnim aspektima
suvremene muzikologije i kulturalnih studija (ibid.:10).

Iz njegove je analize vidljivo kako su premise od kojih polazi "New musicology" predstavljale *opće mjesto* za muzikologe u Göteborgu već od kraja 1960-ih, velikim dijelom zaslugom Jana Linga. Kritička teorija (frankfurtske provenijencije) i antropologija činile su se samorazumljivim polazištem za tamošnje muzikologe, pri čemu su njihovi radovi često

⁹ Nettl 1995:148, bilj. 2. Valjalo bi, za usporedbu, podsjetiti na Kermanova (1985:162) odbijanja *alijanse* s etnomuzikologijom. S druge strane, za Tomlinsona je npr. Geertz važna referencija.

¹⁰ Primjer je shvaćanje *glazbe* u "New musicology", prema kojemu se teze o heteronomiji i o autonomiji glazbenoga međusobno isključuju. Van den Toornu je stalo pokazati kako postoji stajalište prema kojemu tome nije tako (pritom, doduše, zaboravlja spomenuti radove Rose Rosengard, u kojima autorica, slijedeći Adorna, zastupa isto stajalište).

obuhvaćali i refleksije o metodi. Više nego na teorijskoj razini, "New musicology" je za Edströma zanimljiva u svojim izvedbenim aspektima, pa on tako zapaža svojevrsnu taktiku "oglašavanja" [*advertizing*] (ibid.:61, bilj. 58), kojom "New musicology" za sebe želi priskrbiti prepoznatljivost na teorijskom *tržištu*, te pojavu novog tipa muzikologa/inje, koji naziva "muzikolog kao zvijezda" (ibid.:51). Edström je čak, kao "materijalist" (ibid.:17), sklon kritički promatrati postignuća "New musicology", smatrajući da se radi tek o vrsti sociologizirajuće hermeneutike glazbe, nesklonoj empirijskom promatranju fenomena glazbenog označavanja i jednostrano usmjerenoj na notni zapis kao predmet *čitanja* (ibid.:64). Zapaža — i negativno vrednuje — nevoljkost "New musicology" prema popularnoj glazbi kao predmetu studija. Budući da su studij popularne glazbe u Göteborgu svojedobno bili potaknuli upravo Adornovi radovi, a i da se "New musicology" često poziva na njega, Edström skicira i povijest recepcije toga autora u Švedskoj. Odnos prema Adornu u okviru "Škole iz Göteborga" ponešto je ambivalentan, ako je slijediti autorov opis. Adornovi su radovi tako s jedne strane potaknuli sociološki usmjerena istraživanja glazbe, napose popularne, no s druge strane odbacivale su se njegove vrijednosne prosudbe.

Prilog muzikologa Wenera Grünzweiga (1997) također *kulturalizira* "New musicology", no njegovo promatranje operira razlikovanjem *Amerika/Europa*. "New musicology" vidi kao fenomen tipičan za američku kulturu, kao utjelovljenje "političke korektnosti", pojma koji predočuje "kvintesenciju borbe za kontrolu sveučilišta i njihovih curriculumuma" (ibid.:212). "New musicology" nije slučajno nastala na "Zapadnoj obali Sjedinjenih Država, tamo gdje je Europa već vrlo daleko" i gdje

zbog demografskih promjena tradicionalna veza s Europom postoji još samo u ograničenoj mjeri, pa se stoga na elitnim sveučilištima eurocentričnost studijskih planova i programa više ne želi prihvaćati (ibid.:212).

Dok u Europi visoke škole

uglavnom imaju konzervativan karakter, one su u SAD-u postale predvodnicama društveno-kulturnoga razvoja (ibid.:212).

No, razlog je tome, smatra autor, u odsutnosti u *Novom svijetu* onoga što naziva "konkordancijom između visokih škola, politike i društva" (ibid.:213) u pitanju o tome što se smatra *umjetnošću*, odnosno koja je umjetnost ona što omogućava društvenu koheziju "zemlje" i njezino predstavljanje:

Glazbeni život orijentiran europski nastao je slučajnim poklapanjem razdoblja utemeljivanja [američkih, op. D. D.] sveučilišta s masovnim egzodusom umjetnika i znanstvenika iz nacističke Njemačke. Izbjeglice muzičari ili muzikolozi postali su toliko uspješni, da se disciplina uskoro ne samo potvrdila u odnosu spram europskih predstavnika već ih je čak mogla i višestruko nadmašiti. Ipak, čini se da će povijest to

prevaljati: američko je društvo previše nehomogeno da bi se tako visokospecijalizirana disciplina mogla i bez temelja održati neokrnjenom, jer je čak i ovdje [u Europi, op. D. D.] samo u rudimentima ostalo sačuvano ono što je nekada bilo najbolje u građanskom društvu, njegovo glazbeno obrazovanje (ibid.:213).

Distanciranje od postignuća "New musicology" ovdje je još zamjetnije nego u Edströmovu prikazu, iako s ponešto drukčijim naglascima. Dok je za Edströma "New musicology" nedovoljno *empirična* i nedosljedna u svojim pokušajima sociologiziranja glazbe, Grünzweig smatra da njezine interpretacije u krajnjoj konzekvenciji odbacuju promjenu društva: "New musicology" se tako "više ne bori protiv razloga" društvene nepravednosti, već tek protiv njihovih "simptoma".

Ono protiv čega se Grünzweig s osobitom žestinom okreće jest stanovita "neserioznost" što je pronalazi u radovima "New musicology", njezin "diletantski" pristup ne samo glazbi već i fenomenu seksualnosti, ili pak samoj feminističkoj teoriji. I njezin način recepcije Adorna čini mu se sumnjivim i, štoviše, "vulgarnim". Iako je Grünzweig nekim interpretacijama što ih predlaže "New musicology" spreman priznati i određenu mjeru originalnosti, njegova je gesta slična onoj Edströmovojoj, koji u toj muzikologiji također ne vidi previše *novoga*. Za razliku od Edströma, Grünzweig pak smatra da je odgovor što ga "New musicology" daje na pitanje o budućnosti zapadne *klasične* glazbe pogrešan, a i naglašava razliku između *prethodnika* "New musicology", autora kao što su Treitler ili Kerman, i njihovih mlađih kolega/ica.

5.

Koliko su uopće teorije što ih stvara "New musicology" *nove*? Nisu li one tek puko ponavljanje već poznatoga, *starog*? Pojedini kritičari "New musicology" argumentiraju na ovaj način, rabeći pritom najčešće postupak *kulturalizacije* ili *historizacije* fenomena: pokušavaju ga zatvoriti u određeno kulturno ili povijesno polje. "New musicology" se tako shvaća kao nešto *specifično američko* ili *specifično* za određeni *povijesni trenutak*. No, ono singularno — upravo zbog toga što je *limitirano*, što ga se nastojalo zatvoriti u određene granice — istodobno je i iterabilno, ponovljivo.¹¹ *Završiti* s fenomenom, prizvati njegovo završno određenje, dati mu *identitet*, utoliko jest oboje: i *određeno* zatvaranje fenomena, i njegovo novo započinjanje, koje je moguće upravo zbog razlike unutar samoga završetka. Redukcija, npr. ona kulturalizirajuća, mogući je prvi korak kako bi se fenomen vidio u svojoj singularnosti. No, moguć je i onaj sljedeći: promatranje ponavljanja tih singularnih i partikularnih fenomena.

¹¹ Ovaj način konstituiranja historičnosti karakterističan je za autore koji su na određeni način slijedili Kanta, kao što su npr. Husserl ili Warburg. O fenomenologijskom konstituiranju historičnosti v. Derridaov (1978) komentar Husserlova fragmenta o podrijetlu geometrije.

Paradoks ponavljanja u "New musicology" — naime to da se njezine figure, bez obzira koliko naizgled *neoriginalne* bile, upravo zbog razlike između onoga *prviput* i onoga *drugiput*¹² mogu *istodobno* čitati i kao nove i kao stare — omogućuje da se fenomen promatra kao historičan. Da ova ideja i nekima od autora bliskih "New musicology" ili pak njihovim predstavnicima nije bila strana, svjedoči i Keranova napomena o "ponovnom otkriću Schenkera na Princetonu i Yaleu 1950-ih", za koje smatra da je

podzemna veza između američkog neopozitivizma u glazbi [1950-ih na sveučilištima Princeton i Yale, op. D. D.] i originalnog njemačkog pokreta iz 19. stoljeća (Kerman 1985:75).

Ili Kramerova napomena o tome da je "New musicology" na stanovit način *obnavljanje* nekih kritičkih pristupa glazbi koji su u međuvremenu *zaboravljeni*; on tako "New musicology" vidi kao svojevrsno obnavljanje romantičke književne kritike glazbe, i to možda obnavljanje *funkcije* te kritike više negoli samih njezinih oblika (v. Kramer 1995:5). Uvjet mogućnosti *obnavljanja* određenog fenomena, moglo bi se dodati, upravo je njegovo *zaboravljanje*: kao što se bez sljepila muzikologijskog polja neki uvidi ne bi uopće mogli pokušavati obnoviti, tako i pojedini spisi, recimo romantički, da prethodno nisu bili zaboravljeni, nikad ne bi mogli biti otkriveni.

No, gestu *oslobođenja* od "modernizma" u historističkoj konstrukciji što je zacrtava McClary moguće bi bilo promatrati i tako da je se, primjerice, uspoređi s kritikom "modernosti" u pojedinih autora s početka 20. stoljeća, kao što je August Halm, jedan od ideologa njemačkoga "Jugendbewegung". Halmova (1947:253) kritika "birokratske" modernosti gotovo da priziva kritiku *birokratske* "pozitivističke muzikologije", ili pak *birokratske* "music theory", što je formuliraju Keranova (1985) i McClary (1985). Istodobno su vidljive i razlike, pa tako, primjerice, Halmov nacrt, u kojemu nije teško prepoznati crte *konzervativne revolucije*, pretpostavlja instaliranje homogene zajednice kao modela koji bi predstavljao lom s "modernošću", dok je u historizmu Susan McClary taj odnos donekle drukčiji: reklo bi se da ona u tome prije slijedi multikulturalistički model, pretpostavljajući da valja odbaciti ideju "melting pota" i zadržati razlike među *zajednicama*. No, bi li pak ove

¹² Figure "New musicology" pritom ne samo da mogu biti i ono *prvi put* i ono *drugi put* (a isto je i s onim *drugim* od "New musicology"), zbog čega upravo ono *drugi put* čini ono *prvi put* time da bude *prvi put*, već su one istodobno i jedno i drugo. Samo ponavljanje veže fenomene tako da ih s jedne strane dovodi u međusobnu vezu, a istodobno ih s druge strane beskonačno odvaja jednog od drugog. Ovakav način promatranja, koji fenomen vidi kao neidentičan sa samim sobom, omogućava i očekivanje, spremnost na stanovita ponavljanja "New musicology", a upućuje i na to da tek "New musicology" čini mogućim da se neki fenomeni, bez obzira koji, pokažu kao ono *ponovljeno*.

unutar sebe trebale ostati homogene, jedno je od pitanja što bi ih se autorici moglo dalje postavljati.¹³

Iz ovakvih je usporedbi moguće, prema tome, čitati oboje: ne samo *da* se pojedini fenomeni mogu promatrati kao ponavljanja nekih drugih, već i *kojih*. Tako, primjerice, kad Kramer uspoređuje "New musicology" s romantičkom književnom kritikom ili Kerman Treitlerove napore s Diltheyevima — tada već i sam izbor sugerira određenu gestu, određenu *politiku ponavljanja*. U recepciji "New musicology" moguće je zapaziti oba načina kojima se fenomen nastoji difimirati: i onaj kada mu se općenito prigovara da tek *ponavlja staro*, da je *neoriginalan* već stoga što ponavlja nešto *poznato*, ili pak onaj u kojemu se pokazuje njegova sličnost s nekim fenomenom čija bi blizina mogla izazvati stanovitu nelagodu (primjer je prethodna simulacija uspoređivanja figura što ih rabi McClary s onima karakterističnima za teoretičare *konzervativne revolucije*). O tome čija bi blizina za "New musicology" mogla predstavljati nelagodu, odlučuje, dakako, sam promatrač.

S druge strane, emfatična uporaba pojma "New musicology" pretpostavlja apsolutnu singularnost fenomena i suspenziju svake usporedivosti; kritičari ovakve uporabe pojma pretpostavljaju pak da je dotični stav rezultat *nepoznavanja* onoga *drugoga* od "New musicology", ili pak smatraju da je riječ o činu samodeklariranja. No, afirmativna uporaba pojma ne mora nužno isključivati tezu o ponovljivosti fenomena, pa je tako za pretpostaviti da Kramerova usporedba "New musicology" s romantičkom kritikom glazbe ipak nije difimirajuća (premda mogućnost takva čitanja nikad nije isključena). Taj je uvid Kerman artikulirao sljedećim riječima:

Čini se da je uvijek nužno ponavljati argumente u novom vremenu, pod drugim uvjetima i u drugom jeziku (Kerman 1985:134).

6.

Jedna od tema o kojima se u recepciji "New musicology" mnogo raspravljalo jest i ona o *politizaciji* znanosti, muzikologije. Načelan je stav "New musicology" da je ta politizacija pozitivna, budući da je, smatra, *autonomija* znanosti i sveučilišta (analogno autonomiji glazbe kao fenomena, glazbe kao posebnog društvenog područja, te napose glazbe kao umjetnosti) ionako tek puka *fikcija*. Već je iz citiranih Van den Toornovih rečenica, a i iz onih Grünzweigovih, vidljiva određena argumentacijska struktura, koja na ovaj stav "New musicology" odgovara negativno (premda nijedan od dvojice autora, moglo bi se dodati, ne zaboravlja raspravljati i o određenim *heteronimnim* aspektima znanosti).

¹³ Pronalazeći još neke aporije multikulturalističkog modela, Hamacher (1997) naznačuje i daljnja moguća pitanja.

Slučaj "New musicology" mogao bi se, međutim, usporediti s jednim drugim, u kojemu je pitanje *autonomije* također bilo virulentno, ali i nešto drukčije postavljeno: naime na Adornovu raspravu s glazbenim pedagogima ranih 1950-ih. U njihovim je tezama Adorno prepoznao argumentacijske strukture njemačkog predratnog "Jugendbewegung", želju za *konačnim* odbacivanjem ideje autonomnosti glazbe. Pedagogija tako apriorno antropologizira glazbu, smatrajući da je važan samo dječji *doživljaj*, a ne i glazba sama; kakvu i koju će glazbu dijete *doživjeti*, za pedagogiju nije važno. Adornov je zahvat ovdje dvojak, pa tako on s jedne strane želi osigurati suverenost glazbe kao *drugoga*, navodeći da "veličina glazbe nije u neposredovanom odnosu s veličinom čovjeka" (Adorno 1973:96), ali s druge strane smatra da "poštovanje prema povijesnim dobrima" ne znači i odbacivanje svake prosudbe tih dobara (ibid.:96). Opozicija između *antropološkog* i njegovog *drugog* tako je istodobno i uvjet nemogućnosti transgresije, a i uvjet mogućnosti, pa i nužnosti svakoga takvog pokušaja. Utoliko bi, zaključuje Adorno, *konačno* odbacivanje te opozicije rezultiralo ne samo *oslobođenjem* glazbe — ili muzikologije, moglo bi se dodati — od *izolacije* (glazba tada prestaje biti distinktivnom), u čije se ime ovakvi pokušaji obično provode, već bi njegov rezultat bilo upravo odbacivanje mogućnosti da se to *drugo*, glazbu, odnosno muzikologiju, shvati kao društvenu kritiku (ibid.:70). Tim dobitkom, koji je istodobno i gubitak, ako je ovdje slijediti Adorna, valja računati i u "New musicology".¹⁴

S druge strane, *politizacija* znanosti (ili npr. njezino izručenje ekonomiji) teško da bi se mogla smatrati jednostavnim, jednostranim i jednoznačnim fenomenom. U tome smislu možda nije slučajno da je u diskusijama što su se u Sjedinjenim Državama vodile 1990-ih oko uloge sveučilišta u društvu središnju referenciju predstavljao Kantov (1968) spis o sveučilištu. Naime, njegov nacrt paradoksalne strukture sveučilišta kao institucije koja je istodobno *autonomna* i *heteronomna* (jer je uvijek utemeljena od neke instancije) može poslužiti kao pozicija s koje zahtjev za *politizacijom* znanosti ne mora imati nužno negativan prizvuk, ali ni obvezatno pozitivan. Ako se promatra s takva stajališta, vidljivo je da je zahtjev "New musicology" za *politizacijom* znanosti već izabrao iz datih mogućnosti. Utoliko je moguće reći da politizacija znanosti može biti društvenokritična, doduše ovisno o određenom trenutku, konstelaciji, relaciji.

¹⁴ Ovdje bi se mogla prepoznati poznata Hegelova figura *završavanja*, odnosno *kraja* umjetnosti. Adornova intervencija, kako pokazuje Düttmann (2000:21), sastoji se u rascjepljivanju samoga kraja. On stoga smatra da odbacivanje ideje autonomnosti predstavlja izraz pomirenja s postojećim, odnosno rezignacije prema mogućnosti promjene. U žalbama na nemogućnost operiranja unutar pretpostavki autonomnosti znanosti (ili glazbe) Adorno vidi trag društvene nepravde, naime to da su primjereno obrazovanje i glazbeni odgoj nedostupni svima. Oliver Arnold (1997:39) upozorio je pak na ton političke rezignacije u "Novom historizmu".

Mogućnost društvene subverzije — o kojoj "New musicology" ne samo da nastoji *teoretizirati* već se i sama smatra podrivačkom — pritom ovisi i o identifikaciji društvene *realnosti*. Kada McClary, primjerice, nestabilnost i eklektičnost pri konstituciji identiteta predstavlja kao nešto subverzivno, tada je to očito posljedica pretpostavke da je društvena *realnost* nešto isključivo disciplinirajuće i okoštavajuće. Nešto drukčiju sliku moguće je dobiti ako se pak pretpostavi da ta društvena *realnost* upravo zahtijeva i, štoviše, podupire destabilizaciju identiteta; kao primjer mogle bi se navesti natuknice poput one o "fleksibilnom čovjeku", kojom je Richard Sennett (1998) pokušao odrediti paradigmatičnu pojavu suvremenog kapitalizma, ili pak formulacije poput one Slavoj Žižeka (1997) o multikulturalizmu kao "kulturnoj logici multinacionalnog kapitala". Uobičajen argument u ovome tipu promatranja jest da teorijska pozicija koja zastupa nestabilnost kao vrijednost nipošto nije subverzivna, kakvom se prikazuje, već da, sasvim suprotno, tek nesvjesno reproducira ono što od nje zahtijeva društvena *realnost* kapitalizma. Tako se npr. "Novom historizmu" već prigovorilo da njegove metafore poput "beskrajne cirkulacije društvene energije", kao i predodžba sveučilišta i teorijskog polja kao "tržišta", upravo — i to zajedno s "fenomenom" Ronalda Reagana — predstavljaju "manifestaciju kulture trijumfalnog kapitalizma" (Wilson 1992:5). Međutim, pojedini su autori (npr. Derrida 1997:46ff.) upozoravali da se takva tumačenja ne moraju uzeti baš *zdravo za gotovo*, budući da samu ideju nestabilnosti i konstitutivne nezatvorivosti identiteta olako izjednačuju s određenim utjelovljenjem dotične. Moglo bi se reći da je time ujedno zacrtana i jedna od granica ovoga tumačenja.

NAVEDENA LITERATURA

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Adler, Guido. 1935. *Wollen und Wirken: Aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Wien - Leipzig: Universal-Edition.
- Adorno, Theodor W. 1973 (1952). "Kritik des Musikanten". U T. W. Adorno: *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 67-107. [Gesammelte Schriften, sv. 14].

- Arnold, Oliver. 1997. "Der New Historicism und die Ideologie der Zustimmung". U *Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts: Eine internationale Diskussion*. Gunter Scholtz, ur. Berlin: Akademie Verlag, 23-39.
- Attali, Jacques. 1985 (1977). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis - London: University of Minnesota Press.
- Brenner, Peter J. 1993. "Das Verschwinden des Eigensinns: Der Strukturwandel der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft". U *Geist, Geld und Wissenschaft: Arbeits- und Darstellungsformen von Literaturwissenschaft*. Peter J. Brenner, ur. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 21-65.
- Derrida, Jacques. 1978 (1962). *Edmund Husserl's The Origin of Geometry: An Introduction*. Stony Brook (N. Y.): Nicolas Hays.
- Derrida, Jacques. 1997 (1986). *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*. Berlin: Merve.
- Düttmann, Alexander García. 2000. *Kunstende: Drei ästhetische Studien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Edström, Olle. 1997. "Fr-a-g-me-n-ts: A Discussion on the Position of Critical Ethnomusicology in Contemporary Musicology". *Svensk tidskrift för musikforskning* 79/1:9-68.
- Grünzweig, Werner. 1997. "Constructing Musical Sexuality: Anmerkungen zur amerikanischen Musikforschung der 90er Jahre". U *Aus der Neuen Welt: Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhundert*. Annette Kreutziger-Herr i Manfred Strack, ur. Hamburg: Lit, 211-222.
- Halm, August. 1947 (1913). *Von zwei Kulturen der Musik*. Stuttgart: Klett.
- Hamacher, Werner. 1997. "One 2 Many Multiculturalisms". U *Violence, Identity, and Self-Determination*. Hent de Vries i Samuel Weber, ur. Stanford: Stanford University Press, 284-325.
- Kalisch, Volker. 1988. *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*. Baden-Baden: Koerner.
- Kamuf, Peggy. 1997. *The Division of Literature, or The University in Deconstruction*. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Kant, Immanuel. 1968. "Der Streit der Fakultäten". U I. Kant: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 261-393. [Werkausgabe, sv. 9].
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice 1800-1900*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Kramer, Lawrence. 1992. "The Musicology of the Future". *Repercussions* 1/1:5-18.
- Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.

- Leppert, Richard i Susan McClary, ur. 1987. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan. 1976. *The Transition from Modal to Tonal Organization in the Work of Monteverdi* (Diss., Harvard University). Ann Arbor: UMI.
- McClary, Susan. 1985. "Afterword: The Politics of Silence and Sound". U Jacques Attali: *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 149-158.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis - Oxford: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Nettl, Bruno. 1991. "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog". U *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Bruno Nettl i Philip V. Bohlman, ur. Chicago - London: University of Chicago Press, 266-274.
- Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana - Chicago: University of Illinois Press.
- Palisca, Claude V. 1963. "American Scholarship in Western Music". U Frank Ll. Harrison, Mantle Hood i Claude V. Palisca: *Musicology*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hill, 87-213.
- Ringer, Alexander L. 1991. "One World or None? Untimely Reflections on a Timely Musicological Question". U *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Bruno Nettl i Philip V. Bohlman, ur. Chicago - London: University of Chicago Press, 187-198.
- Rosengard Subotnik, Rose. 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis - Oxford: University of Minnesota Press.
- Schneider, Albrecht. 1997. "Von den Indianergesängen zur 'Weltmusik': Zur Entwicklung der amerikanischen ethnomusicology". U *Aus der Neuen Welt: Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts*. Annette Kreuztigger-Herr i Manfred Strack, ur. Hamburg: Lit, 223-243.
- Sennett, Richard. 1998. *Der flexible Mensch: Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Verlag Berlin.
- Stanitzek, Georg. 2000. "Poetologien des Dilettantismus — ironisch?" U *Sprachen der Ironie — Sprachen des Ernstes*. Karl Heinz Bohrer, ur. Frankfurt/M: Suhrkamp, 404-414.
- Thomas, Brook. 1997. "New Historicism, Kulturpoetik und das Ende der amerikanischen Geschichte". U *Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts: Eine internationale Diskussion*. Gunter Scholtz, ur. Berlin: Akademie Verlag, 13-22.

- Tomlinson, Gary. 1987. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press.
- Tomlinson, Gary. 1993. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago - London: University of Chicago Press.
- Van den Toorn, Pieter. 1995. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Wilson, Richard. 1992. "Introduction: Historicising New Historicism". U *New Historicism and Renaissance Drama*. Richard Wilson i Richard Dutton, ur. London - New York: Longman, 1-18.
- Young, Robert. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West*. London - New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj. 1997. "Multiculturalism, or The Cultural Logic of Multinational Capitalism". *New Left Review* 225/September-October:28-51.

"FEMININE ENDINGS": ON THE *POETICS OF ENDINGS* IN THE "NEW MUSICOLOGY"

SUMMARY

In this article some aspects of the "New musicology" are discussed, quoting the examples of the works by musicologist Susan McClary. For this purpose, the "New musicology" is viewed as a systematic as well as a cultural and historical phenomenon.

Some further aspects of the "New musicology" are also discussed, such as aporias of the epistemological constructivism, aporias of the anthropocentric determination of music, the construction of the "traditional" musicology and the resistance towards it, antiprofessionalism, the critique of the "aesthetic ideology", characteristic features of the construction of the "history" of music, the understanding of musicological "politics" etc. The aporias of those aspects and the ways in which the "New musicology" attempts to solve them are pointed to.

On the other hand, the "New musicology" is viewed as a phenomenon that is created at a certain point of time in the United States and it is being brought into the connection with the "New historicism" and some other recent historiographic paradigms. The author also finds several patterns of the reception of the "New musicology" and considers them to be paradigmatic (Bruno Nettl, Pieter van de Toorn, Olle Edström, Werner Grünzweig).

To historicise "New musicology" with respect to the phenomenological discussions on the problem of "history" means to understand the mentioned musicology as a singular and at the same time repeating phenomenon, different not only from other, but also from itself.

Keywords: "New musicology", Susan McClary, musicology, "New historicism"