

SUDBINA NACIONALNIH HISTORIOGRAFIJA U GLOBALNOM KONTEKSTU

EVA SEDAK

Sveučilište u Zagrebu, Muzička Akademija, Zagreb

Izvlaček: *V eurocentristično usmerjenih zgodovinah glasbe so imele nacionalne glasbene kulture podrejeno vlogo. V drugi polovici 20. stoletja je proces globalizacije bistveno spremenil razmerja med centrom in periferijo ter relativiziral pojem nacionalnega. V novih razmerah je treba najti novo glasbenozgodovinsko paradigmo, ki bo zajela vso kompleksnost odnosov in aspektov, kot jih v zgodovini glasbe prepoznavna sodobna teoretična misel.*

Ključne besede: *glasbeno zgodovinske, nacionalne glasbene kulture, globalizacija v glasbi*

Abstract: *In eurocentric histories of music, national music cultures played a subordinate role. In the second half of the twentieth century, the process of globalization transformed drastically the relationships between centre and periphery, and changed the concept of national. In the new situation it is necessary to develop a new historiographical paradigm that would pay due attention to the complexity of aspects and relationships recognized in the history of music by the modern theoretical thought.*

Keywords: *music historiography, national music cultures, globalization of music*

Napomene uz dvije naslovne sintagme

Prva se odnosi na uporabu etabliranog pojma *nacionalne historiografije* (glazbe). Dok se *historiografijom*, kao što je uobičajeno, smatra svako pisanje o glazbinj povijesti kao rezultatu znanstvenog istraživanja njezine zbilje, bez obzira na područje istraživanja, povijesni subjekt ili temu, metodologiju i diskurs izlaganja te njegov opseg i formu, dotle se pojam *nacionalnog* rabi kao sinonim za svako partikularno glazbenopovijesno pismo koje svoj predmet promatra i tumači sa motrišta neke zajednice koja ili takvom smatra sebe samu, ili se takvom želi prikazati drugima, ili je drugi takvom smatraju, a prema kriterijima zajedničke prošlosti, jezika, tradicije, političkih i geografskih konstelacija, ili neke druge vrste simbolizacije, koja, naravno, može biti i etnička, pa onda i nacionalna.

Druga se odnosi na neprecizni i nepreciznom uporabom kompromitirani pojam *globalnog konteksta*. Njime se na ovome mjestu označuje a) *predodžba* o sveukupnosti glazbenog iskustva svijeta, koja sveukupnost, bez jednoznačnog povijesnog "tijela" i kao virtualna kategorija, bez obzira na stupanj, metode, područja, razine i dosege na kojima se i unutar kojih se manifestira, može utjecati na načine na koje partikularna glazbena

iskustva uspijevaju sama sebe percipirati, ostvarivati i predstavljati drugima, te b) *pritisak* njezina virtualnog realiteta, koji pripitomljen i prilagođen praksama svakodnevice određenog civilizacijskog prostora, tržišno kontroliran, mrežno posredovan, i medijski distribuiran, sudjeluje u sveopćoj manipulaciji čovjekovom orijentacijom u ponuđenim znanjima, t.j. u stanju svijesti koje osjećamo i zovemo *globalizacijom*. Uvukla se u svjetonazore međusobno vrlo udaljenih i nesrodnih teritorija mijenjajući ne samo njihovu obaviještenost o drugima, nego i vlastitu spoznaju o sebi samima, što pitanje o identitetima (pa tako i nacionalnim) opet jednom i to obnovljenom žestinom dovodi u samo središte suvremenih kulturoloških rasprava.

Tekst koji slijedi pokušati će naznačiti neke aspekte u odnosima ovih dviju sintagmi; odnose koje se u njegovu naslovu, pomalo (možda nepotrebno?) dramatično, nazvalo *sudbinom*.

1

Partikularne, uz određeni teritorij vezane, regionalne, a potom i nacionalne povijesti glazbe oduvijek su imale svoju "sudbinu" unutar nekog "globalnog konteksta". Bilo da su mu, kao opisivanje pojedinačnih, lokalnih iskustava i izvora, prethodile i zapravo ga stvarale, bilo da su pri tome uspoređujući se s drugim pojedinačnim iskustvima i izvorima, tražile vlastito ili čak privilegirano mjesto unutar neke pretpostavljene cjeline, ili "konteksta", čija je globalnost ovisila o dometu postojećih znanja. O tome govore primjeri od Francoisa Raguena, Pierrea Bourdelot-a ili Charlesa Burney-a naovamo. Konstitucijom modernih nacionalnih država u 19. stoljeću i glazbene su povijesti bivale nacionalne, njihove pretenzije i međusobne napetosti i politički uvjetovane, a njihov se "globalni" kontekst zvao (zapadna? središnja?) Europa, što je vrlo brzo uključivalo i Rusiju. Traume te Europe u 20. stoljeću, nakon 1918. kao i nakon 1932., 1941., 1968., ili 1989. godine, taj su kontekst, doduše, narušavale, ali promjenama geo- i kulturnopolitičkih gravitacija na različite načine uvijek opet i učvršćivale kao referentni (globalni?) okvir unutar kojega se razvijala partikularna glazbenopovijesna misao. Njezini su ciljevi, osobito kada se radilo o tzv. manjim glazbenim nacijama, prvenstveno bili usmjereni čitkoj uspostavi vlastitog povijesnog tijela i zaposjedanju, kako se mislilo, njemu pripadajućeg mjesta u općem glazbenopovijesnom prostoru, čija je "globalnost" ovisila o promatračkoj perspektivi partikularnog subjekta. Takvom je konceptu pridonosio i nagli razvoj istraživačkih tehnologija što ih je omogućila pozitivističko-filologijska muzikologija, čiji su se rezultati slijevali u monumentalnim "spomenicima" muzičkih kultura od Španjolske do Nizozemske ili Slovenije. Već na samom početku stoljeća, međutim, u doduše rijetkim slučajevima, razvoj istraživačkih tehnologija, ali i novo razumijevanje povijesnosti, najavili su širenje pojma "globalnog konteksta" prema izvan europskim teritorijima i nepisanim izvorima.

Istodobno, dvadeseto je stoljeće estetičkim, stilskim i skladateljsko-tehničkim lomovima podsticalo reviziju i dopunu postojećih povijesnih interpretacija. Njegovo je raspolovište proglašeno "nultim vremenom"¹ nove glazbe, a njezina pluralistička raspr-

¹ Izvedenica iz pojma "nulte godine moderne muzike" kojom Ulrich Dibelius naziva 1945. godinu.

šenost na novim teritorijama zahtijevala je nove partikularne, nacionalne, regionalne, urbane glazbenopovijesne preglede i inventarizacije. Tako je počela nicati informativna literatura o novim ili nepoznatim glazbenim pojavama u Švedskoj, Švicarskoj, Belgiji ili Nizozemskoj te osobito u zemljama "iza željezne zavjese", Čehoslovačkoj, Poljskoj, Mađarskoj, Rumunjskoj ili Sovjetskom savezu. Obnovljena, ili točnije, novo uspostavljena diskusija o identitetima, pokrenuta početkom sedamdesetih godina, a potom tako dramatično aktualizirana dvadeset godina poslije i entuzijastički prihvaćena od američke "nove muzikologije", dala je, osim toga, novi zamah i pitanju o glazbeno-nacionalnom za koje se u međuvremenu smatralo da je potrošilo većinu svojih kako "reakcionarnih" tako i "progresivnih" argumenata. Transverzale koje (u novoj? ujedinjenoj?) Europi dijele poznato od nepoznatog, opet su jednom promijenile smjer i nova partikularna glazbenopovijesna literatura nastaje u Litvi, Estoniji, Turkmenistanu, Ukrajini, ali i opet u Moravskoj, Slovačkoj, Češkoj, Irskoj ili čak Austriji. Kontekst koji se pri tome sada ne samo osjeća, nego i naziva "globalnim", prelazi, dakako, granice starog kontinenta, što, čini se, samo pospješuje potrebu i mogućnosti da se unutar njega još temeljitije pretraže i reprezentativno vrednuju baštinjene dragocijenosti. Pri tome je zanimljivo da muzikologijska pozornost sa tema vezanima uz avangarde dvadesetog stoljeća ponovno skreće prema onima što ih u smislu ideologijske interpretacije građe nudi devetnaesto, kao razdoblje oblikovanja nacionalnih partikulariteta. U tom smislu imponiraju najnoviji nacionalni glazbenopovijesni projekti što ih pokreću upravo "velike" europske glazbene nacije, među kojima se posebno ističe najnovija *Povijest muzike u Poljskoj* čijih 12 svezaka iz pera 9 autora, istodobno na poljskom i engleskom jeziku izdavačka kuća Sutkowsky namjerava objaviti do kraja 2012. godine.²

Čini se, dakle, da u jeku globalizacijskih procesa u novom mileniju nacionalne historiografije ne samo da nisu u krizi, nego, štoviše, svjedoče o značajnom usponu svojih aktivnosti i rezultata. Njihov "globalni kontekst", međutim, moguće je sagledavati sa (barem) dviju vrlo različitih, ako ne i posve oprečnih strana.

2. 1

Tradicija velikih glazbenopovijesnih sinteza u dvadesetom je stoljeću nastavila proizvoditi remekdjela, bilo iz pera jednog autora, od Adlera ili Einsteina do Handschina ili Geralda Abrahama, bilo u obliku višeautorskih serija kakva je, na Bückenovu tragu, i Dahlhausov *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Unutar tog okvira valja sagledavati i do danas posljednju veliku opću povijest glazbe, *The Oxford History of Western Music* (2005.) koju je njezin autor, Richard Taruskin, specificirao kao "povijest sve glazbe koja ima povijest", dakle one koja ima svoje "čitljivo tijelo", dok je pojam "zapada" definirao kao

Usp. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945–1965* (München: R. Piper & Co Verlag, 1966), 15.

² *The History of Music in Poland* (Varšava: Sutkowsky Edition, 2001–). Ovdje je moguće uputiti i na respektabilne izdavačke projekte poput *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, ur. Barbara Kelly (University of Rochester Press, 2008), ili *French Music Since Berlioz*, ur. Richard Langham Smith i Caroline Potter (Aldershot: Ashgate, 2006).

"Europe, joined in Volume 3 by America".³ Time pisac nije od Paula Henryja Langa, svog duhovnog oca, kako ga sam naziva, posudio samo naslov, nego i sveukupni historiografski diskurs. Dok je, međutim Langova *Music in Western Civilization* (1941.) jednim dijelom bila i plod rada njegovih suradnika, dotle je Taruskin zadatak obavio sam. Kao i Hans Heinrich Eggebrecht, koji je svojoj *Musik im Abendland* (1991.) s petnaest u historiografski narativ ukomponiranih "refleksija" dao izrazito individualni pečat. Sve tri povijesne sinteze koje ovdje spominjem kao reprezentativne "međustanice" na putu od globalnog glazbenopovijesnog pisma prema nacionalnom (ili obratno), bave se, dakle, glazbom različito shvaćenog "zapada". Dok Lang, kao profesor muzikologije na Sveučilištu Columbia, svojom povijesnom topografijom uz, dakako, Rusiju, pokriva i "Ameriku", misleći pri tome uglavnom Sjedinjene Američke Države, dotle Eggebrechtov *Abendland* zaobilazi, primjerice, i Dvořaka, (ali ne i Smetanu ili Janáčeka) i Griega i Sibeliusa i Brittena, Musorgskog ili Čajkovskog i, dakako, američki kontinent, da bi zaključio kako se, unatoč nekim današnjim stavovima "pojam zapadne glazbe (...) neće tako brzo uspjeti gurnuti u stranu".⁴ "Ruski" Amerikanac Taruskin, kao i njegov austrijski prethodnik i sudržavljanin Lang, "zapad" shvaća simbolički, ili, kako navodi u svom Uvodu, parafrizirajući Francisa Bacona, kao zamjenu za njegove "different parts of the globe".

Narativnom kontinuumu povijesti kao *pripovijesti* sva se tri autora odupiru na različite načine. Lang nastojanjem da piše "kroniku o udjelu glazbe u formiranju kulture Zapada",⁵ Eggebrecht već ranije spomenutim ekskursima o pitanjima muzikologijske sistematike, historiografske metodologije, estetike, recepcije i izvodilačke prakse, dok Taruskin izrijekom pretendira na autorstvo "prve sociološke povijesti glazbe".⁶ Sva tri pisca nastoje obgrliti umjetničku glazbu (zapadnog?) svijeta onako kako prepoznaju njezinu ulogu u njegovoj općoj *sudbini*, te bismo vjerojatno smjeli govoriti o specifičnim oblicima historiografske komunikacije unutar *globalnog konteksta*, kada se ne bi radilo o izrazito individualnim autorskim diskursima utisnutima u takozvanu neutralnost povijesne dokumentacije. Štoviše, kada je već riječ o *nacionalnom* historiografskom pismu unutar globalnog konteksta, moguće je upravo kod spomenute trojice pisaca i te kako spekulirati o nacionalnoj obojenosti koju implicira njihov autorski pritisak na povijesnu sirovinu. O tome je u Eggebrechtovu povodu, kao primjeru krajnje sofisticiranog i kultiviranog historiografskog motrišta što ga zbog autorova ugleda izbjegavamo smatrati germanocentričnim, svojedobno polemizirao Vladimir Karbusicky.⁷ Dosadašnjoj, na različite načine manifestiranoj Taruskinovoj glazbenopovijesnoj perspektivi iz "drugog

³ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, sv. 1 (Oxford: Oxford University Press, 2010), IX. Prvo izdanje Taruskinove *Povijesti* iz 2005. godine obuhvaćalo je 6 svezaka, drugo iz 2010. sažeto je unutar 5 knjiga.

⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München, Zürich: Piper), 825.

⁵ Paul Henry Lang, *Die Musik im Abendland*, sv. 1, prev. Rudolf von der Wehd (Augsburg: Manu Verlag, 1947), 10.

⁶ "... I would single out social contention as embodied in words and deeds [...] as paramount force driving this narrative." Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, sv. 1, XII.

⁷ Vidi Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik* (Hamburg: Bockel Verlag, 1995).

(istočnog) carstva" u njegovoj se Oxfordskoj povijesti pridružio i izrazito "američki" pogled na (nesrazmjerno?) iscrpno prikazanu glazbu 20. stoljeća.

Langov je slučaj star, ali nadasve tipičan: njegova priča o "američkom" segmentu povijesti glazbe zapada najvećim se dijelom vrti oko europskih (čitaj: njemačkih) imigranata kao začetnika glazbene kulture Novog kontinenta.

Tri ovdje izdvojene povijesne priče, kao jedno od mogućih "globalnih" kontekstualnih zaleđa partikularnim historiografijama, oslanjaju se na pretpostavku da je, unatoč razjedinjenoj slici suvremenog svijeta, cjelovitost još uvijek, ili ponovno dostižna, odnosno da je, štoviše, intervencija monološkog umnog subjekta tek omogućuje. Ili je možda ipak riječ o individualnim otporima kolektivnoj nivelaciji postmoderno rasutog svijeta kojega humanizirano nastavati može samo pojedinac?

2. 2

Kada su američki znanstvenici Barry S. Brook i David Bain 1985. godine javnosti predstavili megaprojekt pod naslovom *Music in the Life of Man: Theoretical and Practical Foundation for a World History*,⁸ radilo se, kao što je poznato, o konkretizaciji ideje Sofije Lisse iz 1971. godine, koju je osam godina kasnije financijski prihvatio UNESCO, preimenuvavši ga 1989. u *The Universe of Music. A History* i povjerivši njegovo vodstvo uglednom američkom muzikologu.⁹ Projekt je trebao rezultirati s "a comprehensive history of the musical cultures of the world based on our present knowledge and, where such knowledge is insufficient, on new research" u 12 knjiga. Vrlo iscrpno interpretirane osnovne smjernice projekta, uz popis tridesetak voditelja, direktora i koordinatora i detaljno razrađenu dinamiku rada, Brook i Bain potkrijepili su postavkama poznatog američkog antropologa austrijskog podrijetla, Erica Wolfa iz njegove tada vrlo aktualne knjige "Europe and the People without History". Prema njima svijet valja promatrati "kao sustav u svom totalitetu, umjesto kao zbroj samostojnih društava i kultura", što je moguće samo etabliranjem "kontinuumu i konekcija između zapadne umjetničke glazbe i svih drugih glazbi, te između sve glazbe i života čovjeka."¹⁰ Da bi se dosegla ova znanstveno-filozofska vizija, Brook traži uspostavu "nepropusnih" istraživačkih mreža kojima bi trebalo inventarizirati i u podatke prevesti sveukupnu glazbu i glazbenost svijeta kao životnu i umjetničku praksu, autorski i kolektivni čin ili djelo, s recepcijom i poviješću, te tako dobivenu zalihu podataka pohraniti na svima razumljivom i pristupačnom jeziku, informatički raspršiti i napokon interpretirati u kulturnom, društvenom, političkom, ekonomskom i svakom drugom kontekstu, kao sadašnje stanje i prošlosno zbivanje, dakle povijest.

Georg Knepler će 12 godina poslije ustvrditi da su od ove zamišljene "svjetske povijesti glazbe", objavljeni samo "Zwischenberichte und ein unerfüllter Publikationsplan",

⁸ Tekst pod gornjim naslovom objavljen je gotovo istovremeno u dvama međunarodnim muzikološkim edicijama. Vidi popis citirane literature.

⁹ Barry S. Brook i David Bain, "Music in the Life of Man: Theoretical and Practical Foundations for a World History," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16, br. 1 (1985): 106.

¹⁰ Brook i Bain, "Music in the Life of Man," 118 i 120.

dok je sam projekt, kao i mnogi slični koji su "ostali u zraku", ukazao na mnogobrojne probleme kojima se suočava današnje glazbenopovijesno pismo.¹¹

Danas možemo samo nagađati o organizacijskim, strateško-metodologijskim i konceptualnim teškoćama što ih je bilo potrebno savladati da bi se pokrenula vojska suradnika oko grandiozno zamišljenog "svjetskog" projekta, a pri stalnoj svijesti da se "povijesno znanje stvara u 'interpretativnim zajednicama' kojih se standardi pomiču i mijenjaju, te je ono kontekstno, relativno, otvoreno ispravicima, dopunama i raspravama."¹² A isto je tako danas lako biti kritičan i ovu Brookovu sveglazbenu utopiju proglasiti zakašnjelim i gotovo romantičnim odjekom jedne znanstvene paradigme na umoru. Usred postmoderne sveopće spoznaje o kraju modernog racionalizma, apsolutnog duha, cjelovitog znanja i velikih metapriča, kada Lyotard negira mogućnost univerzalne istine, pa čak i "univerzalnog koncenzusa", a velike se naracije raspršuju u malim povijestima, Brookova se *The Universe of Music. A History* doista može učiniti anahronizmom. S druge strane, njegov zahtjev da tu univerzalnu povijest valja promatrati kao "sustav u svom totalitetu", a opisivati pismom koje bi počivalo na poštivanju izvorne raznolikosti svih unj umreženih *tekstova* i na koncenzusu o terenima, metodologijama, subjektima i diskursima kako istraživanja tako prikazivanja, balansira na rubu sa čije se druge strane naziru društveni sustavi Niklasa Luhmanna koji se tek uspostavom razlika izdvajaju iz neizmjerne složenosti okoline.

Brookova vizija "nove cjelovitosti" uključuje, dakako i fenomen "svjetske glazbe", ili onoga što se udomaćilo pod nepreciznim i ambivalentnim pojmom "world music", koja kao konceptualna kategorija ne posjeduje jednoznačni realitet te je izložena različitim, pa i protuslovnim interpretacijama.¹³ Izrastao na Hornbostelovim ili Stumpfovim najavama još s početka 20. stoljeća, te na kasnijem sve intenzivnijem razvoju komparativne muzikologije, pojam je, u međuvremenu, prekoračio granice tradicionalnih žanrova, obuhvatio tradicijsko kao i muziciranje tzv. treće struje, ali još uvijek, ili točnije, sve više predstavlja nezaobilaznu postaju pri svakoj raspravi o, bez obzira kako populistički intoniranom "globalnom kontekstu" bilo kojeg kulturnog fenomena. Spomenuta Brookova interpretacija tog pojma, međutim, koliko god izvirala iz znanstveničkog vizionarstva, ujedno je jedna od praksi najsvrhovitijih, budući da predlaže mehanizme za njegovu funkcionalizaciju kao posebnog oblika glazbenog mišljenja čija bi fenomenologija trebala izvirati iz spoznatljivosti i čitljivosti glazbine sveukupnosti i sposobnosti da funkcionira na perceptivnom planu kao konstrukt s osobinama singularnosti. Morala bi biti *sustav*,

¹¹ Georg Knepler, "Musikgeschichtsschreibung," u: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1997), Sachteil, 6:1316.

¹² Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1997), 292.

¹³ Pod nazivom *world music* pojam je u opticaju od 60-tih godina prošlog stoljeća. S jedne je strane etnomuzikološki obilježen, s prepoznatljivim linkovima prema antropologiji i sociologijskim istraživanjima, ali se prema nekima "odnosi na sveukupnost dostignuća *umjetničke* [istaknula E. S.] glazbe u svijetu" koja "predpostavlja postojanje spemišta za svjetskoglazbene podatke." Usp. Mirjana Veselinović-Hofman, "Multimedia Networking and World Music," u: *Music and Networking*, ur. Tatjana Marković, Vesna Mikić (Beograd: Univerzitet umetnosti, Muzički fakultet, 2005), 97.

dokučiv njemu doraslom metodom mišljenja, pa tako i mišljenja njegove povijesti, kako bi se savladala faktična kaotičnost materijala.

Ali i *sustav* koji bi za njegove dijelove, dakle i za pojedinačne, partikularne, tako i nacionalne historiografije bio više od projekcije ideja.

3

Na početku ovoga teksta spomenuta živost u proizvodnji partikularnih povijesti, osobito u drugoj polovini 20. stoljeća, s jedne je strane svakako stimulirana sve većom potrebom za informacijama i gomilanjem sve razgranatije dokumentacije kojom se (dok još nije kasno) nastoji učvrstiti vlastitu poziciju unutar prijeteće i nedefinirane općenitosti. Strukturirane su često prema leksikonskom principu "povijesti po natuknicama", kao odraz disruptivnog, doživljaja vremena i bez pretenzija na historiografski narativni diskurs, koji se, ili ono što je od njega ostalo, sve češće raspada na zbirku specijaliziranih *case studies* iz pera različitih pisaca, u obliku sve brojnijih višeautorskih zbornika koji tek ponekad nastoje barem djelomično simulirati historiografski kontinuum određenog glazbenopovijesnog prostora. "Vlastiti teren" istraživanja usitnjuje se, od teritorijalnog i nacionalnog prema regionalnom, lokalnom, čak osobnom i privatnom, kao da je "univerzalno" lakše dosegnuti iz dubine njegovih prirodno raspršenih čestica, nego iz njihovih društveno predređenih konfiguracija. Kao da bi korak iz regionalnog i lokalnog do nadnacionalnog (a onda i globalnog?) mogao, možda, biti manje nemoguć. Povijesna istraživanja poniru prema sve detaljnijem promatranju "primarnih izvora", suvremeno opremljenih za potrebe različitih oblika znanstvene i izvedbene prakse, koje je moguće obuhvatiti i "staviti u funkciju" samo sve razgranatijom mrežom specijalističkih studija. Istraživački empirizam i "produkcija znanja" stimulirani su i distribuirani, dakako, i medijima, tiskanim kao i audiovizualnim, a njihova glad za informacijama otvara sve više novih, bijelih područja, fizičkih i duhovnih (?), stvarnih i virtualnih, nipošto samo tamo "negdje daleko", nego i u vlastitom dvorištu. Faktografski podatak i filološka analiza prestaju biti tek građa, početno uporište za razumijevanje smislene i značenjske nadgradnje. Razrađeni, sistematizirani, tabelarno disciplinirani i vizualnim simulacijama atraktivno uprizoreni, oni svoju "objektu" poziciju mijenja za "subjektu", sposobnu da ponese i uposl analitičare i tumače najrazličitijih profesionalnih orijentacija, dok ih informatička tehnologija sve rafiniranijim sustavima mrežne komunikacije čini dostupnima sve širem krugu korisnika najrazličitijih profila, struka i interesa. U jeku ovakvog pozitivističko-empirijskog entuzijazma "izravna mrežna distribucija [...] dokumenata" trebala bi voditi do "razmjene znanja među ljudima; prema tome i do boljeg razumijevanja među njima, te širenju njihovih iskustava i partnerstva".¹⁴

No ovdje se nameću mnoga pitanja. Pridržimo li "mrežnu distribuciju dokumenata" kao novi oblik pismenosti, teško je ne prisjetiti se teorije Benedicta Andersona o tome da je upravo "the culture of print" omogućila distribuciju podataka izvan vlastitih krugova obitavanja i djelovanja, te time pridonjela stvaranju "imaginarnih zajednica" i njihove svijesti o pripadanju, koja, potom, kao "nacionalna svijest" krije ujedno začetke

¹⁴ Veselinović-Hofman, "Multimedia Networking and World Music," 102

različitih oblika netolerantnosti, pa i one prema Drugome.¹⁵ Možemo li, dakle, biti sigurni da "razmjena znanja i ... širenje iskustava" tek tako vodi "do boljeg razumijevanja među ljudima i do njihovog partnerstva", ili je u određenim slučajevima moguće govoriti i o tendencijama *zaposjedanja* prostora drugoga vlastitom projekcijom *znanja* kao akumulacijom informacija koja je, kao što znamo, *moć*. Jer znanje bi danas, kao što je svojedobno, između ostalih naznačila Lydia Goehr, možda valjalo razumijevati manje kao "fiksirani proizvod rigidno sistematiziranog i racionaliziranog istraživanja", a više kao proces koji u kategorijama "imaginacije, eksperimenta i kognicije interpretativnim tradicijama znaoca *veže* za znanje ('bonds' the knower to the known)".¹⁶ U našem slučaju za znanje o povijesnosti, koja je istodobno "i realnost i tajna", kao što nas je svojedobno poučio Hayden White.¹⁷

4

Hermann Danuser je još 80-ih godina prošlog stoljeća pisao o "mijeni generacija" kao o "cezurama" koje odvajaju glazbenopovijesna razdoblja, ali i njihove povijesničarske paradigme, u godinama oko 1920., kao i 1950. i 1975.¹⁸ Reinhold Brinkmann početkom novoga milenija, govoreći o općoj krizi pisanja i razmišljanja o glazbi kao odrazu fundamentalne krize klasične muzičke kulture, pledira za novi, bogatiji, općerazumljiv jezik, koji bi bio sposoban čitatelju prenositi estetičke nijanse glazbenog djela bez opterećenja tehničkim detaljima, te ujedno uspostaviti dijalog sa susjednim znanstvenim i umjetničkim disciplinama.¹⁹ Alastair Williams ističe potrebu za "muzikologijom koja bi bila spremna preispitati svoje institucije i prakse"²⁰ i biti "svjesna svoje vlastite historiografije". Prihvatimo li da su "(glazbene) povijesti uvijek sačinjene od drugih, ranijih (glazbenih) povijesti", "biti svjestan svojih vlastitih historiografija" znači uvijek iznova preispitivati ne samo njihove strategije i interpretacije, ili Whiteovim rječnikom rečeno – kazivanja i tumačenja,²¹ nego

¹⁵ Richard Taruskin, "Nationalism," u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., ur. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 17:695.

¹⁶ Lydia Goehr, "Writing Music History," *History and Theory* 31, br. 2 (1992): 183.

¹⁷ Hayden White, "Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie," u: *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, ur. Pietro Rossi (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987), 91.

¹⁸ Hermann Danuser, "Generationswechsel und Epochenzäsur: Ein Problem der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts," u: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986), 47.

¹⁹ Reinhold Brinkmann, "Theoretische Abgesänge, subtil instrumentiert. Gespräch mit Max Nyffeler," 2001, internet.

²⁰ Alastair Williams, *Constructing Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2001), IX (cit. prema Dalibor Davidović, *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik* (Beč: Mille Tre Verlag, 2006), 14).

²¹ White smatra da je u političkoj povijesti tumačenje "dogadaja" moguće (i uputno) odvojiti od njegova kazivanja. U umjetničkim je povijestima, međutim, u kojima je "dogadaj" kombinacija fakta, opusa i interpretacije, to mnogo teže, osobito kada se radi o partikularnim, malim (nacionalnim) povijestima u kojima je realitet "dogadaja" krhak, kao i tradicija njihova tumačenja. Usp. White, "Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie."

i okolnosti koje su ih uvjetovale, te se potom vlastitim povijesničarskim poslom na njih nadovezati ili njima suprotstavljati uz prethodno otkrivene vlastite strategije, kako bi neki budući čitatelj u njima mogao prepoznati okolnosti koje su pak uvjetovale tako nastale nove interpretacije. Razotkrivati tako ulančane uzročnosti i ovisnosti osobito bi bilo važno za partikularne glazbene povijesti relativno mladih i krhkih historiografskih tradicija, koje, suočene s onime što smo neprecizno, ali ipak, nazvali "globalnim kontekstom", nastoje formulirati vlastiti dijalog s povijesnim vremenom što ga dijele s drugima.

A taj je dijalog, dakako, moguće voditi na različitim jezicima i u okviru različitih diskursa među kojima neka ovdje budu spomenuta samo dva: jedan reprezentativan, monološki, sintezni, i jedan samorefleksivni, dijaloški, analitičan. Prvi njeguje ideju kompaktnosti i kontinuiteta te vjeruje u "veliku priču". Drugi istražuje svakodnevice, spotiče se o kaotičnost prošle i sadašnje zbilje, skače od teme na temu, od žanra do žanra, miješa metodologije i diskurse, traži zaboravljeno i zanemareno, rubno i manjinsko, ekstrateritorijalno i ekskomunicirano, politički i drukčije anatemizirano. Prvi se oslanja na biografski diskurs značajnih datuma, imena i artefakata. Drugi se pita o povijesti recepcije, povijesti izvodišta, povijesti institucija i organizacijskih praksi, povijesti medija, historiografije i njezine recepcije i kritike, o povijesti povijesti. Prvi inzistira na posebnostima, razlikama, originalitetu, vlastitosti i ekskluzivnosti. Drugi ne strahuje od sličnog, srodnog, stranog, hibridnog, eklektičnog i inkluzivnog. Prvi se nastoji zaštititi od prejakog pritiska cjeline. Drugi zna da cjelina bez njega ne bi ni postojala. Danas se ta dva diskursa već rijetko nalaze u čistom obliku, a najdjelotvorniji su kad uspijevaju pronaći zajedničku razinu na kojoj im je omogućeno komunicirati i međusobno se nadopunjavati. Tada bi, naime, (osobito male) nacionalne historiografije, možda, imale više izgleda pronaći svoj *realitet* u internacionalnom, svoj *link* prema nadnacionalnom i napokon svoju *sudbinu* u tzv. globalnom kontekstu. Pri čemu bi ovo posljednje moglo biti mnogo jednostavnije no što se u prvi mah čini.

Za malu je glazbu, naime, velika općenitost svijeta, pa i ona, bez obzira kako shvaćene svjetske glazbe, ugodnija okolina od već odavno i, kako se misli, jasno fiksiranih posebnosti nekih njezinih dijelova. Krhka (glazbeno)povijesna memorija male glazbe s ovih naših prostora nemoćna je pred monumentalnom memorijom vodećih (europskih) glazbenih kultura još uvijek nesprenih da u svoje dobro uređeno dvorište kao ravnopravne pripuste sudionike i partnere sa "rubova". Bez obzira na uloženi trud i poneki pozitivan pomak, to dokazuju primjeri od Lukačića do Štolcera Slavenskog ili Dore Pejačević. Tome nasuprot, sudioništvo i partnerstvo s ostalim malim glazbama s različitih, nipošto samo europskih rubova, moglo bi pridonijeti ne samo komunikaciji i "boljem međusobnom razumijevanju", nego prije svega samospoznaji tako važnoj za učvršćenje vlastite povijesne memorije, ne kao samo još jedne "zalihe znanja", nego kao spremišta kreativne energije. To sudioništvo i partnerstvo usred velike (glazbene) općenitosti svijeta koju zovemo *globalnim kontekstom*, strahujući od njegovih *globalizacijskih* zlih namjera moglo bi pridonijeti uspostavi svijesti o *mnoštvenosti* vlastitog kulturnog identiteta, svojevrsnoj *jedinstvenosti različitoga* kao temelja *nacionalne historiografije* unutar koje su "autentično" i "hibridno" ravnopravni pojmovi. Historiografije, pa makar i nacionalne, za koju bi, dok nastaje, njezin partikularni predmet bio očiste sa kojega promatra i prisvaja (sebi i trenutku prilagođen) dio svijeta, bez obzira na žanrove, povijesne subjekte, analitičke metodologije, narativne diskurse,

ili na razlike u duljini povijesnog pamćenja ili u veličini zauzetog povijesnog prostora. Historiografije koja bi i tradicionalnim alatima umjela ispitivati neke nove relacije, a da to ne bude tek natezanje umjetno proširenih starih tema i dosadašnjih paradigmi na prokrustovu postelju nekih novih kontekstualiziranih interpretacija.²² Historiografije, napokon, kao proizvođa interpretativnog subjekta i njegovih timova koji bi trebali biti u stanju pisati sve one naše "little stories"²³ koje su, uostalom, u pluralnom metežu globalnog vremena naše jedino pouzdano uporište i ishodište u konstruiranju eventualnih velikih povijesnih priča.

Internetske mreže pri tom su zadatku nezaobilazni, ali i opasni partner jer mogu zadatak izokrenuti, reducirati i zloupotrebiti. Njihova težnja za sve većim širenjem sve gušćeg prepleta informacija istanjuje njihovu nit, pojednostavljuje poruku, lišava je njezinih povijesnih naslaga i metaforičkih alikvota tako neophodnih za razumijevanje bilo kojeg fenomena ne samo u oblasti kulture ili umjetnosti, ne samo na partikularnoj, nego i na globalnoj razini.

Post scriptum

Zahvaljujući na dodijeljenoj mu nagradi koja nosi Adornovo ime Jacques Derrida je pred političkom i znanstvenom elitom Frankfurta i Njemačke u rujnu 2001. godine svoj govor usredištio pledoajeom za novu interpretaciju filozofijskog nasljeđa, jezikom koji

²² Jedan od primjera mogao bi biti višegodišnji izdavačko-istraživački projekt Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu usmjeren na objavljivanje sveukupnog stvaralačkog opusa *Blagoja Berse*, njegovih skladbi, te dnevnčkih, epistolarnih, literarnih i pedagoških zapisa. Cilj je projekta da omogući cjeloviti pogled na stvaralačku fiziognomiju umjetnika ne samo unutar vlastitog duhovnog prostora, nego i prepoznavanje tema koje ga povezuju s drugima. Neke su od njih, primjerice:

- Multilingualnost kao genetska, psihološka, klasna, politička i kulturološka odrednica i njezin utjecaj na estetičku, skladateljsko-tehničku i vrijednosnu procjenu autonomnog artefakta.
- Kulturna topografija kao dinamički proces koji prati promjene u odnosima između (različitih) središta i (različitih) periferija kako unutar osobne biografije, tako i unutar biografije određenog (hrvatskog?) prostora. S tim u vezi pitanje "izmiještenosti" (displacement) i konstrukcije različitih (autoreferencijalnih?) pripadnosti, sve do koncepcije "bezdomovinske" autonomije, izmišljenih svjetova, jezika i tradicija.
- Prenapregnut (kako u pozitivnom, tako i u negativnom smislu) doživljaj "drugog" kao inverzija "velikih općenitosti", od panslavizma, panhumanizma, pacifizma, panreligioznosti i natrag do protureligioznosti, Nietzscheanskog vitalizma i antimodernizma, sve do reakcionarnih ksenofobija novijeg doba, te njihov utjecaj na glazbeni doživljaj "vlastitog".
- Fenomen "učitelja" u regijama slabe prosvjetiteljske tradicije, istodobno kompleks (monološkog) autoriteta kao zamjene za "radosnu umjetnost".
- Rasutost kreativnog subjekta kako u odnosu na medij izražavanja (književnost, glazba, likovnost), tako i u odnosu na integritet (i identitet) umjetničkog djela (i djelovanja). Eklekticism kao autohtona umjetnička kategorija s pravom na javnost i na vlastitu povijest.

²³ Jim Samson, "Little Stories from the Balkans: Four Case Studies," u: *Glazna prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, ur. Nikša Gligo, Dalibor Davidović, Nada Bezić (Zagreb: Artresor, Hrvatska Radiotelevizija, Hrvatski Radio, 2009), 273.

bi za novu Europu i novu globalizaciju (izvorno: mondialisation) sačuvao idiomatičnost vlastitog, ali istodobno bio oslobođen ludila "kolektivne narcisoidnosti" i metafizike "nacionalnog jezika", čija je tradicija jednako stara kao i njezini promašaji. A zaključio je taj govor vizijom knjige koju "sanja" napisati. "Sedam poglavlja te povijesti (priče?)" kaže Derrida, "već se pišu ... svi oni ratovi i primirja naći će svoje nove historičare i svoje nove historičarske ratove, ali mi neznamo na kojem nosaču, na kojem platnu, na kojem prokletom wwwebu ("sur quel fichu wweb") budući tkalac misli pisati i prenositi našu povijest. Nikada to nećemo saznati. Nema historijskog metajezika koji bi o tome svjedočio u prozirnem elementu bilo kojeg apsolutnog znanja. Ili prema Paulu Celanu: "Niemand zeugt für den Zeugen."²⁴

Citirana literatura

- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Blažeković, Zdravko. "Andreisove nacionalne odrednice pri kreiranju imaginarnog muzeja hrvatske glazbe." *Arti musices* 40, br. 1–2 (2009): 67–88.
- Brook, Barry S., i Bain, David. "Music in the Life of Man: Theoretical and Practical Foundations for a World History." *Acta musicologica* 57 (1985): 109–121. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16, br. 1 (1985): 103–121.
- Danuser, Hermann. "Generationswechsel und Epochenzäsur: Ein Problem der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts." U: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, ur. Hans Jörg Jans, 47–53. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986.
- Davidović, Dalibor. *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik*. Beč: Mille Tre Verlag, 2006.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other: Or, the Prosthesis of Origin*. Prev. Patrick Mensah. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- . "Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege: Dankrede anlässlich der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises 2001." Prev. Stefan Lorenzer. *Le Monde diplomatique* 6647 (11. 1. 2002): 12–15.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik 1945-1965*. München: R. Piper & Co Verlag, 1966.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 3. izd. München, Zürich: Piper, 2000.
- Goehr, Lydia. "Writing Music History." *History and Theory* 31, br. 2 (1992): 182–199.
- Karbusicky, Vladimir. *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: Bockel Verlag, 1995.
- Knepler, Georg. "Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts." U: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher. Sachteil, sv. 6, 1307–1319. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1997.
- Lang, Paul Henry. *Die Musik im Abendland*. Prev. Rudolf von der Wehd. Augsburg: Manu Verlag, 1947.

²⁴ Jacques Derrida, *Le Monde diplomatique* 6647 (11. 1. 2002): 15.

- Nyffeler, Max. "Theoretische Abgesänge, subtil instrumentiert: Kurzporträt des Siemens-Preisträgers Reinhold Brinkmann." Internet.
- Samson, Jim. "Little Stories from the Balkans: Four Case Studies." U: *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, ur. Nikša Gligo, Dalibor Davidović, Nada Bezić, 268–276. Zagreb: Artresor, Hrvatska Radiotelevizija, Hrvatski Radio, 2009.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- . "Nationalism." U: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., ur. Stanley Sadie, sv. 17, 689–706. London: Macmillan Publishers, 2001.
- . *The Oxford History of Western Music*, 2. izd. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. "Multimedia Networking and World Music." U: *Music and Networking*, ur. Tatjana Marković, Vesna Mikić, 97–104. Beograd: Univerzitet umetnosti, Muzički fakultet, 2005.
- White, Hayden. "Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie." U: *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*, ur. Pietro Rossi, 57–106. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.
- Williams, Alastair. *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Wolf, Eric Robert. *Europe and the People Without History*. University of California Press, 1982.

FATE OF NATIONAL MUSIC HISTORIOGRAPHIES IN A GLOBAL CONTEXT

Summary

The “fate” of particular, territorially-bound histories of music has always been located within a given “global context”, the scope of which has depended on the reach of available knowledge. By the formation of modern nation-states in the nineteenth century music histories were also rendered national, and their “global” context was (western? central?) Europe. Twentieth century suffered the traumas that Europe disturbed that context, but through changes in geopolitical and cultural-political gravitations they also steadily reaffirmed it as the reference framework for particular histories which had as their principal aim the establishment of their own historical corpus by means of new research technologies made possible by positivistic-philological musicology. At the same time, the aesthetic and composition-technical breaks of the twentieth century also encouraged the revising and amending of existing historical interpretations, which led to the sprouting of information literature on new or unknown musical occurrences in countries on Europe’s edges, especially those “behind the Iron Curtain”. The debate on identities also breathed new life into the issue of national identity of music. Transversals dividing the known and the unknown in (new? united?) Europe have once again changed direction, and the relevant context that is felt and characterized as “global” has broken the boundaries of

the Old Continent. The structure of the particular information literature is often based on the principle of a lexicon, with no ambitions towards a historiographic narrative discourse, and what is left of such a discourse has mostly been fragmented into a collection of specialized case studies.

It would therefore appear that amid globalization processes in the new millennium national historiographies are not only not endangered, but are rather witnessing a significant surge in their activities and results. Their “global” background is twofold. On the one hand, there still remain individually-penned general historical syntheses such as *The Oxford History of Western Music* by Richard Taruskin, a continuation of a historiographic tradition created, among others, by P. H. Lang and H. H. Eggebrecht, based on the (albeit expanded) concept of “the West”; while on the other, the idea of world music is attempting to establish itself as a “global” reality, not only on the level of reception, but also as a historiographically fixed culturological order. The latter remains an unrealized goal of contemporary musicology, as demonstrated, among other things, by the dubious outcome of the so far largest research project in that field, launched in 1985 under the sponsorship of UNESCO by Barry S. Brook: *The Universe of Music. A History*. Its practical results notwithstanding, this project is equally relevant today as it was then, especially when viewed as an attempt at establishing a special form of musical thought, whose phenomenology should stem from the cognoscibility and legibility of the music’s comprehensiveness of the world. This, on the other hand, presupposes a change in the historiographic paradigm and a concordance of two fundamental discourses: one representative and synthetic that believes in the “great story” based on important dates, names and artefacts, and another self-reflective and analytic, looking for the forgotten, peripheral and minor, and wondering about the history of reception, performance, institutions, media and history of historiography and its reception and criticism.

In this mission, Internet networks are a partner both unavoidable and dangerous because they have the potential of distorting, reducing and abusing the mission. Their drive towards an ever greater promulgation of an ever denser interweaving of information erodes its thread, simplifies the message, robs it of its historical layers and metaphorical aliquots so intrinsic to understanding any phenomena, not only in the area of culture or art, not only on a particular, but also on a global level.