

Muzika kaip socialinis tekstas*

Muzikos reikšmė

Kadangi visuomenės ir kultūros būtį atveria tik mūsų suvokiami simboliai, galima tarti, jog kultūra ir visuomenė esti tik imanentiška potencialiai atkuriamų specifinių simbolių raiška, – nesvarbu, kokiai socialinės veiklos sričiai jie priklauso. Jeigu ši raiška atsiranda ir veikia tik individų sąmonėje, reikia manyti, kad visuomenė taip pat yra individualios sąmonės “viduje”. Visuomenę sukuria ir pertvarko dialektinė žmonių bei simbolių sąveika, kurios “viduje” ir yra visuomenė.

Muzikos įkoduojamos ir atkuriamos visuomeninės reikšmės nėra menkesnės nei žodžiu įkoduojamosios, nors pastarosioms nebyliu susitarimu ir teikiama loginė pirmenybė. Muzika reikšminga tik tiek, kiek priešpriešą vidinis – išorinis, mentalus – fizinis, kuri būdinga žodžiu perduodamoms ir į “realų” pasaulį nukreiptoms reikšmėms, pranoksta muzikai imanentiškos *abstrakčios* socialinės struktūros ir socialinių reikšmių raiška individualiuose muzikos įvykiuose. Muzika yra susijusi su visuomene lygiai taip pat kaip sąmonė: kiekvienas muzikos įvykis atkuria visuomenę ir išreiškia ją.

Bet kuri muzikai taikoma reikšmė nėra ir negali būti priklausoma nuo fiziniu požiūriu išorinių objektų būties. Šiuo atžvilgiu muzika yra jos pačios reikšmė. Tačiau tai nereikia, kaip tartų Langer, kad muzika yra neužpildytas simbolis, nes tvaraus turinio, kurio Langer prireikia atstatant simbolio reikšmės funkciją, esamybė neabejotinai išsiskynusi žodinio – fizinio pasaulio, vidinio – išorinio, formos bei turinio priešpriešose. Muzikos reikšmės apribojimas vidiniu pasauliu, kaip tai daro Langer, bei išorinės, transcendentinės ar socialinės reikšmės neigimas neabejotinai yra vyraujančios industrinių visuomenių pažinimo teorijos padarinys. Muzika yra ne informacijos požiūriu uždara simbolizmo forma, svarbi tik emociškai, vitališkai, jutimiškai patirčiai ar įgimtoms psichologinėms “teisingumo” taisyklėms, bet atviroji forma, kuri dėl savo abstrakčios prigimties yra nepaprastai svarbi atskleidžiant netvarų socialinio gyvenimo struktūrinimą, kurį tik iš dalies atveria medžiaginė tikrovė.

Muziką užpildo socialinė reikšmė, kuri esti ir individualioje sąmonėje, ir muzikiniuose visuomenės įvykiuose, kita vertus, socialinė reikšmė gali atsirasti ir gyvuoti tik sąmonei simboliškai tarpininkaujant, o čia labai svarbi ir muzika.

Būtų neteisinga manyti, kad Langer ir Meyerio psychologizuoti požiūriai į muziką *visiškai* atsisako įveikti formos ir turinio priešpriešą. Šie autoriai teigia, kad muzikos struktūra atitinka sąmonės struktūrą, ir tokia pozicija nėra absoliučiai priešinga čia pateikiamai. Esminis skirtumas yra tas, kad jie iš pat pradžių taria įsitikinę, jog sąmonė yra atskirybė. Tačiau, kaip byloja toliau pateikiamas Gregory Batesono teiginys, galima ir tokia sąmonės samprata, kuri neprieštarauja šiame skyriuje išdėstytoms nuostatoms:

Individuali sąmonė yra vidinė, bet ji nėra įsikūrusi tik kūne. Ji esti taip pat ir proskynose bei ženkluose anapus kūno; tai bendresnė Sąmonė – individuali sąmonė yra tik jos posistemė. Bendresnė Sąmonė yra <...> vidujai būdinga visuminei, rišliai socialinei sistemai [1, 436].

Muzikinei komunikacijai ypač svarbu, kad savitu muzikos įvykiu išreikštos struktūros užklotų atitinkamai paruoštą sąmonę. Tačiau tiek pat reikšminga ir socialinė sąveika, lemianti konkretų struktūrinį šios sąmonės pavidalą.

Būtų neteisinga manyti, kad Langer muzikos – kaip neužpildyto simbolio – samprata yra visai be įžvalgos. Sekdama Wagneriu, Langer siekia atskirti nediskursyvias ir diskursyvias sąmonės patirtis.

* Versta iš: Shepherd J. *Music as Social Text*, Polity Press and Basil Blackwell, Inc., 1991, p. 83 – 92.

Pirma, neišreikštoji, kategorija aprėpia tokias patirtis, kurias sąmonė gali tik pajauti, tiksliai neapibrėždama; antroji, išreikštoji, kategorija – objektus bei sampratas, kurios gali būti aiškiai nurodytos. Muzika priskirta neišreikštajai kategorijai, raštija – išreikštajai. Šia prasme Langer požiūris į muziką ir raštiją atliepia dvinarę epistemologiją. Pagaliau net jei būtų tiesa, jog muzika gali ypač išskirti tai, kas neapibrėžiama, o raštija – tai, kas tiksliai apibrėžiama, dar nereiškia, kad muzika negali įkoduoti to, kas apibrėžiama, išreiškia, o raštija – to, kas neapibrėžiama, neišreiškia. Skirtingi simbolių pavidalai gali įkoduoti panašias struktūras, tačiau įkodavimo būdai įgalina pabrėžti skirtingas šių struktūrų puses (pavyzdžiui, tai, kas yra išreiškia, gali būti susieta su patiriamais simboliais, o neišreiškia – juos pagrindžiančiais sąryšiais).

Išreiškia ir neišreiškia kaip galimi socialinės bei muzikinės analizės pavyzdžiai dar bus aptariami šio skyriaus pabaigoje. Tačiau čia galėtų būti nurodytas dar vienas žinių skleidimo priemonių ir pasaulėjautos sąryšis, siekiant tiksliau išskleisti Langer išreikštumo ir neišreikštumo apibrėžimus. Esti vienos priemonės, kurios padaro galimą neišreiškiamą, o kitos – išreiškiamą kalbą. Egzistuoja pasaulėjautos (būdingos nespausdinto žodžio kultūroms), kurios renkasi neišreiškiamą kalbą, tačiau esti ir tokių pasaulėjautų (būdingų industrinėms visuomenėms), kurios linkusios pasirinkti tai, kas išreiškia. Muzika įstengia neišreiškiamai koduoti išreiškiamą pasaulėjautą – tai būdinga visai funkcinio tonalumo tradicijai. Taigi Langer neišreiškiamos ir išreiškiamos raiškos samprata yra itin esminga. Tačiau jos pastangos *griežtai* susieti muziką tik su tuo, kas neišreiškia, o raštiją – su tuo, kas išreiškia, ir vėliau atitinkamas socialinių procesų “būties” muzikoje atmetimas bei nesugebėjimas suteikti muzikai kokią nors *realią* reikšmę dar kartą patvirtina, jog Langer muzikos kaip neužpildyto simbolio samprata nėra patikima.

Muzikos kaip socialinio teksto dekonstrukcija

Atsižvelgiant į marksistinę tradiciją, galima dvejopai aiškinti muzikos reikšmę. Pavyzdžiui, anot Coheno [3, 216 – 217], būtų galima teigti, jog antstatą sudaro tokios neekonominės institucijos, kurių pobūdį gali paaiškinti ekonominių struktūrų prigimtis. Tačiau kai siekiama atskleisti determinuojančią ekonominių struktūrų įtaką, nėra lengva interpretuoti visus idėjų, kultūros bei meno procesus. Todėl būtų galima teigti, kad tam tikri idėjų, kultūros ir meno procesai *nepriskirtini* kategorijai neekonominių institucijų, kurių pobūdį pagrindžia ekonominių struktūrų prigimtis. Kaip pažymi Cohenas, kartais atrodo, jog Marxas buvo artimas tokiems meno ir kultūros vertinimams:

<...> kultūrinė klasinės visuomenės produkcija, nepaisant jos klasinės priklausomybės, yra aukštesniųjų žmogaus galių išraiška. Meno kūriniai ir mastytojų darbai nėra ideologijos įrankių rinkinys, vertingas tik tiek, kiek padeda įtvirtinti klasės hegemoniją, o proletariatas anaip tol nenaikina tradicinės kultūros. Ji turi išliekamąją vertę [3, 205].

Arba, vėlgi remiantis Cohenu, galima būtų teigti, kad antstatas aprėpia visas neekonominės situacijas. Tokiu atveju iškiltų klausimas, koku mastu ekonominė struktūra determinuoja antstatą, turbūt ir kultūrą, meną bei muziką.

Taip samprotaujant, svarbiausia estetikos problema – muzikos reikšmės supratimas – iškyla dar kartą. Čia aptartoji koncepcija išvengia šios kliūties, “įremdama” struktūrinį pagrindą ir struktūrinį antstatą vieną į kitą, kartu apsaugodama nuo idealistinių atbalsių – esą meninių ir kultūros procesų neįtakoja socialiniai gamybos santykiai, kantriai tikėdamasi aptikti socialinę formą “kaip aukštesniųjų žmogaus galių išraišką”, kurios dėka šie procesai būtų prieinami, svarbūs ir suprantami visiems. Taigi čia atsakoma apibrėžti muzikinių ir socialinių procesų skirtumus, nors to ir reikalauja lingvistiniu bei epistemologiniu požiūriu skirtingos muzikos ir visuomenės kategorijos.

Čia aptartai koncepcijai artimas ir Raymondo Williams požiūris. Williamsas pirmiausia atkreipia dėmesį į idealizmo bei materializmo įtampą, būdingą 4-ojo dešimtmečio britų marksistinei literatūros kritikai. Idealizmo atbalsiai išlaikomi pripažįstant kultūros ir meno autonomiją, kuri leidžia jiems, nepaisant galutinės priklausomybės nuo daiktiškosios aplinkos, atsiverti ateičiai – priešingai

atgyvenusioms ekonominėms struktūroms. Šios krypties marksistinės literatūros kritikos milenarizmas yra labai artimas romantizmo milenarizmui. Kaip pažymi Williamsas, “vertėtų paklausti anglų marksistų, kurie patys susidomėjo menais – veikiau romantizmas užvaldė Marxą, negu Marxas pertvarkė romantizmą” [11, 265]. Williamsas įveikia šią įtampą, nes sugretina idealią kultūros sampratą, “kuri teigia, jog kultūra yra žmogaus brandumo būseną arba procesą tam tikrų visuotinių arba bendrųjų žmogiškų vertybių požiūriu” [12, 57], ir socialinę kultūros sampratą, “kuri teigia, jog kultūra yra savojo gyvenimo būdo aprašymas, atskleidžiantis tam tikras ne tik meno ir švietimo, bet ir institucijų bei kasdienės elgsenos reikšmes ir vertybes” [12, 57]. Williamsas pažymi, jog “bet kuris konkretus apibrėžimas <...>, kuris vengia nurodyti *į kitą*, yra nepagrįstas” [12, 59]. Todėl:

<...> idealus apibrėžimas, kuris mėgina atsieti aprašomą procesą nuo išsamios jo raiškos ir pavidalo konkrečiose visuomenėse <...>, mano nuomone, nėra patikimas. Tuo pat metu atrodo neteisingas socialinis apibrėžimas, kai bendrieji meno ir švietimo procesai arba struktūros yra analizuojami kaip antriniai reiškiniai, pasyvus tikrųjų visuomenės interesų atspindis [12, 59 – 60].

Aptariant šiuos prieštarigus ir nesuderinamus apibrėžimus, iškyla problema, kad tradicinės aukštosios kultūros kritikai kūrybiškumą ir individualumą, kurie daugeliui yra neatsiejamas kultūrinių procesų bruožas, laiko idealistinio metodo požymiu. Lygiai taip pat marksistinio požiūrio į meną ir kultūrą kritikai teigia, kad bet koks bandymas analizuoti kultūros procesus kaip socialinius – savo reikšmingais padariniais kūrybinei ir individualiai sferoms – pažeidžia meno ir kultūros estetinio kamieno egzistencines šaknis. Taigi menas ir kultūra conceptualiniu požiūriu sunaikinami. Autonomijos ir determinacijos prieštara gali būti išspręsta tik tuomet, kai bus atsakyta rūšiuoti skirtingas socialinių procesų sferas, vienas jų laikant pirmine kitų priežastimi. Visos sferos yra kokybiniu požiūriu panašios ir kartu *reliatyviai* autonomiškos. Williamsas nuvainikuoja tam tikrą socialinių ir kultūrinių procesų savivoką – esą pastarieji veikiau sudaro negu tik įtakoja meną ir atmeta meno kaip autonomiškos galios, tariamai nepriklausomos nuo socialinių ir kultūrinių procesų, sampratą – šie procesai ir įtakoja, ir sudaro meną. Čia nėra klausinama, koku būdu menas ir visuomenė yra susiję. Toks klausimas bevaisis, už jo slypi dar įmantresni mistifikavimo ir fetišų pavidalai. Svarbiausia išvada yra ta, kad menas, kaip ir daugelis kitų sferų, yra visuomenė.

Tikra klaida manyti, kad vertybės arba meno kūriniai gali būti tinkamai ištyrinėti, nesiejant jų su konkrečia visuomene, kurioje jie iškilo. Lygiai taip pat suklystume manydami, kad viską lemia socialinis aiškinimas – vertybės bei meno kūriniai esti tik socialinių procesų išdava. Suprasdami, kaip esmingai kūriniai ar vertybės gali įtakoti pati situacija, kurioje jie iškyla, mes įpratę klausiti apie šias sąveikas vienodai: “koks gi šio meno ir šios visuomenės ryšys?” Bet taip klausiant “visuomenė yra tik išorinė visuma. *Jei menas yra visuomenės dalis, tai anapus jo paties neegzistuoja jokia kita reali visuma, kuriai taip klausdami mes suteikiame pirmenybę*” [12, 61].

Williamso požiūris atliepia anksčiau plėtotas mintis apie muziką. Nėra tokio “daikto” – visuomenė. Vieninteliai “daiktai”, kuriuos mes galime tiesiogiai patirti, yra daiktiškoji simbolių raiška, kuri atveria sudėtingas nedaiktiškų, netvarkingų bei dinamiškų socialinių sąveikų logikas. Lygiai taip pat ir žmogaus kūrybiškumą Williamsas laiko esminga socialinių procesų dalimi [12, 88 *etc.*].

Kūrybiškumas ir socialumas nėra priešybės, o tarpusavyje susiję dalykai – toks požiūris jau buvo taikytas muzikai [9 ir 10]. Galiausiai mintis, jog bet kuri žmogaus veikla yra iš esmės sociali, formuoja sampratą, jog esti visuomenės veiklą grindžianti tvarka, logika, kurią galima atverti analizuojant skirtingas socialines institucijas, nors jų sąryšiai iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti nereikšmingi.

Taigi norėčiau apibrėžti kultūros teoriją kaip sąveikų tyrimą tarp gyvenimo pasaulio visumos pradų. Kultūros analizė yra bandymas atskleisti struktūras, kuri ir yra šių sąveikų nėrinys, pobūdį. Šiuo požiūriu pavienių kūrinių ar institucijų analizė yra esminių struktūrinių požymių tyrimas, gvildenimas tų sąveikų, kurias kūriniai arba institucijos išreiškia kaip struktūrinės visumos dalys. Tokios analizės raktažodis yra

modelis: bet kurio kompetentingo kultūros tyrimo pradžia esti tipiškų modelių atradimas. Šių modelių sąryšiai kartais atveria netikėtus atskirybėmis laikytų veiklos rūšių panašumus ir atitikimus, o kartais vėlgi atskleidžia netikėtus pertrūkius, kuriuos tiria bendroji kultūros analizė [12, 63].

Modelio sąvoka paranki ir muzikos analizei, nes ji padeda išvengti klampinančios referento idėjos ir *tu pat metu* įveikti vidinio – išorinio priešpriešą (būtent ja ir pagrįsta referento idėja), kadangi čia remiamasi samprata, jog kiekviename simboliniame diskurse signifikacija yra ir “viduje”, ir “anapus”. Tokia modelio sąvoka įveikia ir modeliavimo, arba struktūravimo, trūkumus, būdingus Langer bei Meyerio darbams. Atsižvelgdamas į britų kultūros tyrimų tradiciją, Williamsas pabrėžia “atskirybėmis laikytų veiklos rūšių panašumus bei atitikimus”, remdamasis daiktiškoje aplinkoje pagrįstų skirtingų modelių atitikimu, kartu klodamas pamatus struktūrinės homologijos sąvokai, kurią vėliau plėtojo Willis. Willis pritaikė šią sąvoką tam tikrų roko muzikos formų analizei, ir nors ji nėra be trūkumų, vis dėlto esminė įžvalga yra itin svarbi, nes ji parodo, kaip galima svarstyti daugelio muzikos žanrų socialinį pagrindimą.

Tačiau Williamso plėtotas kultūros analizės modelis turi trūkumų. “Įremdamas” struktūrinį pagrindą ir struktūrinį anstatą vieną į kitą, Williamsas neatsižvelgia į konfliktų tikimybę ir į politinės galios veiksmingumą skirtingose socialinės veiklos sferose. Todėl ankstyvuosiuose Williamso darbuose kultūros analizės modelis yra konsensualinis ir konservatyvus, kita vertus – vienmatis. Interpretuojant simbolinę artikuliaciją čia stokojama “gelmės”, arba “skvarbumo”.

Ši konsensualinė tendencija nėra tokia ryški vėlyvesniame Williamso straipsnyje [13]. Čia Williamsas peržiūri savo “gyvenimo pasaulio visumos” apibrėžimą ir susieja jį su Gramsci'o hegemonijos sąvoka [5], taip sukurdamas pakankamai išlaisvintą erdvę susidūrimų bei akistatų raiškai. Atogrąža į politinės galios pusiausvyros sutrikimus skirtingais istorijos tarpsniais skatina domėjimąsi konkrečių kultūrinių procesų savitumais – tokia analizė būdinga Gramsci'o darbams. Nors Williamso kultūros teorijos pamatinės sąvokos pertvarkymas užtikrina tam tikrą skvarbumą analizuojant socialinius bei kultūrinius kontekstus, tačiau interpretuojant simbolinę raišką išlieka ankstesnysis vienmatiškumo pojūtis. Akivaizdu, kad visai britų kultūros tyrimų tradicijai nepavyksta nei prasiskverbti gilyn pro simbolinės artikuliacijos paviršių, nei subrandinti skvarbumo arba gelmės pojūtį apmąstant vidinius signifikacijos procesus. Ši tradicija išplėtojo tik keletą naujų metodų, kuriais galima ištyrinėti vidinius signifikacijos procesus kaip susidūrimų bei akistatų savaiminį išsidėstymą. Šią gelmės, arba skvarbumo, reikšmių artikuliavimo pajautą, kuri aprėpia ir vidinius simbolių procesus, atskleidžia semiologinės kultūros reiškinų analizės. Nors iš esmės semiologija yra greičiau metodų rinkinys nei kultūros teorijos mokykla, vis dėlto yra įmanoma, kaip parodė Hebdige [6] ir Brake [2] darbai, susieti semiotinius tyrinėjimus su kultūrologiniu požiūriu. Taigi kultūrologinis požiūris gali atsižvelgti į konfliktus bei politinės galios poveikį ne vien tuomet, kai bandoma įterpti pastaruosius į signifikacijos procesus [6 ir 2]. Remiantis Gramsci'u, tai įmanoma ir stebint socialinius bei kultūros procesus, kurie įprasmina ir įtakoja reikšmių kūrimą kaip akistatų ir susidūrimų savaiminį išsidėstymą.

Nors kituose knygos skyriuose remiuosi analize, kuri grindžiama pirmiausia struktūrinės homologijos idėja, stengdamasis, kiek pavyksta, įveikti tradicinių tyrimo būdų suvokiant muzikos reikšmes ribotumą, vis dėlto bandau išvengti konsensualizmo ir vienmatiškumo, būdingo ankstyviesiems Williamso darbams, ir įvedu ideologijos, viešpatavimo ir pasipriešinimo sąvokas. Tačiau “kalbos” lygmenyje nevarčiau techninių semiologijos bei struktūralizmo kategorijų, kurios padėjo atskleisti gelmės, arba skvarbumo, pojūtį kitų kultūros bei meno *media* reikšmių analizėje. Struktūralistiniai ir semiologiniai signifikacijos aiškinimai neišvengiamai aprėpia denotacinį ir referentinį atskaitos taškus, be kurių nebūtų galimi įžvalgesni ir sudėtingesni tyrinėjimai, susiję su paslankiais ir kūrybiškais visiškai abstrakčių struktūrų požymiais. Nors tam tikros muzikos rūšys, pavyzdžiui, Naujosios Gvinėjos Kaluli muzika [4], atskleidžia signifikacijos aspektus, kurie gali būti ištyrinėti jau įprastais struktūrinės ir semiologinės analizės būdais, tačiau gausybė kitų muzikos rūšių, taip pat ir funkcionalios tonacinės muzikos tradicija, atveria tokiai analizei nepaklūstantį signifikacijos kamieną. Tiesą sakant, daugelis semiologinės bei struktūralistinės analizės kategorijų dar subtilėsne forma atgaivina svarbiausias muzikos estetikos problemas, jau aptartas anksčiau. Nes muzikos rūšims, kurios atveria ne-denotacinį

ir ne-referentinį signifikacijos kamieną (abejotina, ar šioji pastaba tiktų daugeliui muzikos rūšių), privalu išplėtoti analizės būdus, kurių atskaitos taškas būtų visiškai abstrakčios ir struktūrinės signifikacijos idėjos.

Svarstant kultūros teorijos taikymo muzikos signifikacijos analizei galimybes, iškyla dar viena problema. Daugelis kultūros teorijų buvo išplėtos ir pritaikytos *vizualinėms* komunikacijos rūšims analizuoti. Nors muziką, ką nurodo pati jos sąvoka, įkoduoja garsų modeliai ir faktūros, vis dėlto analitinė, *vizualinė*, notacija, kaip teigė Wishartas [16], nevienodai tinka skirtingiems garso parametrų atskleidimui. Dažnumo ir trukmės parametrai, kuriuos Meyeris [7] priskiria sintaktiniams muzikos parametrų, priešindamas juos jutimiškiesiems, gali būti žymiai tiksliau apibrėžti natose nei amplitudė ar tembras. Ypač įsidėmėtina, kad analitiniu metodu neįmanoma pažymėti tembro. Atrodo, kad tembras labiau nei kiti muzikos parametrai atskleidžia pačią garso prigimtį. Nors ir įmanoma išivaizduoti begalinį garsą ar – tam tikra prasme – garsą apskritai be “jokios” trukmės, nefiksuoto aukščio garsą ar garsą be apibrėžtos amplitudės, tačiau neįmanoma išivaizduoti garso be tembro. Tai yra paviršius arba branduolys, be kurio garsas negali mūsų pasiekti, palytėti ar sujaudinti. Tai vibruojanti esmė, kuri išjudina garsų pasaulį ir primena mums kaip individams, kad esame gyvi, jaučiantys ir pritariantys. Jei ritmas ir garso aukštis gali būti laikomi tembro tęsiniais ir papildiniais, tuomet jie kaip garso parametrai yra nutolę nuo muzikos raiškos kamieno ir stengiasi užpildyti bei įprasminėti jį visiškai kitu būdu nei kiti parametrai.

Panašiai ir struktūrinės homologijos sąvoka atveria tik vieną – vizualinį – socialinių, kultūros ir muzikos procesų matmenį. Modelio, arba struktūros, idėja gali (dažnai taip ir atsitinka) reikšti tylą, tuštumą tarp konkrečių aptariamojo modelio ar struktūros pavidalų. Tačiau ir socialinė, ir kultūros, ir muzikos tikrovės yra be pertrūkių, substancionalios, pertrūčiai ir tyla nėra būtinas jų žymuo. Tiek socialinės, tiek kultūros tikrovių raiška aprėpia *visus* jutimus, ir mums – mūsų pamatinei simbolinei būčiai – nuolat primenamas būdas, kuriuo netikėtai atsiveria pasaulis, skatindamas aktyviai atsiliepti.

Būtent jutiminių garso kamienas, tembras, primena mums, kad pertrūčiai ir tyla tarp apibrėžtųjų struktūrų – socialinių, kultūros ar muzikos – nėra tuštuma arba nebylūs epizodai, bet veiksmingos, reikšmių ir išgyvenimų pripildytos erdvės, atsiveriančios mūsų tapatumo ir būties pajautai. Jei muzikos sintaksė, individualių garsinių įvykių sąryšiai erdvėje ir laike, atskleidžia socialinį būties įprasminimo struktūrinimą, tai tembras, individualių garsinių įvykių esmė, atveria būties kamieną. 6-ajame ir 7-ajame šios knygos skyriuose savo analizę grindžiu vizualine struktūrinės homologijos analogija, daugiausia dėmesio skirdamas tam, kaip socialinį įprasminimą įkoduoja ir išreiškia vizualiniai muzikos parametrai – ritmas ir garso aukštis. Ir žymiai mažiau aptariu tai, kaip tembras, jutiminių garso kamienas, įkoduoja ir išreiškia logikas, kurių dėka individai atkuria socialinį pasaulį ir suformuoja rišlų bei pavaldų jutimiškąjį asmenybės ir tikrovės kamieną. Ir nors 7-ajame skyriuje rašoma, koku būdu daugybėje populiarios muzikos žanrų individualizuotos tembrinės charakteristikos išreiškia asmenybės sklaidos bendruomenėje prasmę, vis dėlto ten nėra visapusiškai atskleista tai, kaip pats tembras atveria socialinius ir kultūros pranešimus. Jau rašyta, kad tiriant muzikos signifikaciją atskaitos tašku privalėtų būti visiškai abstrakčios ir struktūrinės sąvokos. Šią nuostatą derėtų papildyti idėja, jog tam būtinos ir sąvokos, kurios padėtų atskleisti signifikacijos raišką, remiantis visiškai abstrakčiais ir kintančiais jutimiškaisiais matmenimis. <...>

Struktūrinės homologijos sąvoka padeda įveikti tradicinę svarbiausiąją muzikos estetikos problemą ir parūpina conceptualius įrankius aiškinantis, kaip struktūrinis, sintaktinis muzikos matmuo atveria struktūrinį individualios egzistencijos įprasminimą. Tačiau jos tikrai nepakanka tiriant, koku būdu socialiniu požiūriu apibrėžiamos tembrinės asmenybių ar tikrovių raiškos. O analizuojant muziką ir kaip ideologinių kovų sklaidos erdvę, būtina pasitelkti ne vien struktūrinės homologijos idėją, bet ir – *mito ir tik mito* lygmenyje – išreikštumo ir neišreikštumo idėjas, siejant jas su Bartheso – *skaitytinio* ir *rašytinio* tekstų samprata. Tokios sąvokos iškelia vartotojo indėlį reikšmių kūryboje ir įgalina apibūdinti tembrų rūšis, atsižvelgiant į jų “atvirumą” bei “uždarumą”, ir tai padeda atpažinti muzikoje įteisintus *lyties tipus*. Manychiau, jog neįmanoma suvokti muzikinio individo įvaizdžio, neatsižvelgiant į muzikinę lyties raišką. Kaip rodo empiriniai duomenys [8], siekiant atverti muzikinę socialinės ir kultūros tikrovių raišką kaip individų įteisintus susitarimus, lytis gali būti reikšmingesnė ir palankesnė nei klasė, atskleidžianti pirmiausia tokių įteisintųjų išsidėstymą. <...>

Todėl kituose keturiuose knygos skyriuose bendrųjų dalykų svarstymus pratęsia konkreti analizė, bendresnio socialinio įprasminimo muzikinės raiškos tyrimus – savitų ir individualių asmenybių bei skirtingų tikrovės formų raiškos muzikoje aptarimas. 9 skyriuje pastaroji tema – subjektyvių išgyvenimų muzikinė raiška – nuosekliai svarstoma kaip socialinio įtarpinimo problema. Tai padeda tyrinėti svarbią, išdėstytą šiame skyriuje, nuostatą: muzikos socialumas skleidžiasi ne tik išoriniame pasaulyje, bet ir vidiniame. Galiausiai būtent individai, nepaisant galingų socialinių ir kultūrinių suvaržymų, įveiksmi muzikos socialumo (tiek išorinio, tiek vidinio) pasaulį.

Plėtojant teorinį požiūrį į muziką kaip teksto dekonstrukciją, būtina pasiremti abiejų tradicijų – ir kultūros teorijos, ir struktūralizmo – sąvokomis. Ne mažiau svarbu ir tai, kad tokios sąvokos būtų tvirtai pagrįstos konkrečiais kovos, konfliktų ir pasipriešinimo įvykiais, kurie dažniausiai ir struktūrina socialines sąveikas. Kai vertiname pusiausvyrą tarp (*inter alia*) klasės ir lyties ar homologijos ir ją užpildančių sąveikų muzikinėje socialinės ir kultūros tikrovių raiškoje, būtina susieti teorinius svarstymus su konkrečiais tam tikros socialinės ir istorinės aplinkos muzikos įvykiais. Nepanašu, kad ideologinės kovos akimirksniai pasikartoja dar kartą. Kaip tik todėl teoriniai svarstymai turi būti detalai pritaikyti kiekvienai konkrečiai galios veiksmo akimirkai.

Vertė Rūta Goštautienė

Literatūra

1. Bateson G. *Steps to an Ecology of Mind*, St Albans: Granada, 1973.
2. Brake M. *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
3. Cohen G. A. *Karl Marx's Theory of History: A Defence*, Princeton, New York: Princeton University Press, 1978.
4. Feld S. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
5. Gramsci A. *Selections from the Prison Notebooks*, London: Lawrence and Wishart, 1971.
6. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979.
7. Meyer L. B. Some Remarks on Value and Greatness in Music. – *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVII, 1959, p. 486 – 500.
8. Shepherd J. Music Consumption and Cultural Self-Identities: Some Theoretical and Methodological Reflections. – *Media, Culture and Society*, vol. 8, No 3, 1986, p. 305 – 330.
9. Vulliamy G. and Shepherd J. Sociology and Music Education: A Responce to Swanwick. – *British Journal of Sociology of Education*, vol. 5, No 1, 1984, p. 57 – 76.
10. Vulliamy G. and Shepherd J. Sociology and Music Education: A Further Responce to Swanwick. – *British Journal of Sociology of Education*, vol. 6, No 1, 1985, p. 247 – 266.
11. Williams R. *Culture and Society 1780 – 1950*, Harmondsworth: Penguin Books, 1961.
12. Williams R. *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books, 1965.
13. Williams R. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. – *New Left Review*, No 82, 1973, p. 3 – 16.
14. Willis P. Symbolizm and Practice: A Theory for Social Meaning of Pop Music. In: *Occasional Paper*, Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.
15. Willis P. *Profane Culture*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
16. Wishart T. Musical Speaking, Musical Writing. In: Shepherd J. et al. *Whose Muzic? A Sociology of Musical Languages*, London: Latimer New Dimensions, 1977, p. 166 – 177.