

## Muzika ir reikšmė: sociologinė senos temos interpretacija

Latvių muzikologas Arnoldas Klotinis, anksčiau laikytas Theodoro W. Adorno gerbėju, 1991 metais pranašavo: Baltijos kraštuose muzikos sociologija bus itin nepopuliari. Muzikologo nuomone, bet kokie socialinės meno reikšmės ir socialinio muzikos konteksto svarstymai dar ilgai kels alergiją dėl sovietiniais laikais klestėjusių ideologizuotų meno vertinimų. Baltijos kraštų muzikologų konferencijoje, skirtoje muzikologijos metodologinėms problemoms, Klotinio prognozės nesusilaukė gyvesnio atbalsio. O ir negalėjo: bent jau Lietuvoje muzikologijos kanonas susiformavo 7 – 8-uoju dešimtmečiais – akivaizdu, kad jį grindė pozityvistinės ir empirinės orientacijos. Jokie socialinio meno konteksto aspektai akademinėje bendruomenėje nebuvo rimčiau svarstyti.

Paradoksalu, tačiau lygiai tas pats išvadas apie Šiaurės Amerikos ir Didžiosios Britanijos pokarinę muzikologijos tradiciją daro ir muzikologas bei sociologas Johnas Shepherdas knygoje *Muzika kaip socialinis tekstas* [2]. Jis mano, kad pozityvistinės ir empirinės muzikologijos orientacijas grindžia įsitvirtinusi šios disciplinos paradigma, o žvelgiant plačiau – ir vyraujanti industrinių visuomenių epistemologija. Anot Shepherdso, būtent dichotominė industrinių visuomenių epistemologija įtvirtino „asocialų“, idealistinį kultūros įvaizdį, o tokią epistemologiją įtakojo itin centralizuota socialinė šių visuomenių struktūra. Todėl vakarietiškoje muzikologijos tradicijoje pozityvizmas ir empirizmas užgožė ir nustumė į periferiją socialinės muzikos studijas ir net kritinius, interpretacinius tyrimus. Shepherdas teigia, kad taip orientuota muzikologija vengia svarbiausių klausimų, o būtent: kokių būdu muzika *reiškia*, kaip tai svarstyti, kaip ji „įtakoja“ žmones skirtingomis aplinkybėmis (kalbama apie afektinį muzikos poveikį)? Taip mąsto ne vien Johnas Shepherdas: pirmieji įtakingi pozityvizmo ir empirizmo kritikai prabilo jau 6 – 7-uoju dešimtmečiais. Pirmiausia minėtini du JAV muzikologijos autoritetai – Leonardas B. Meyeris ir Josephas Kermanas. Meyeris, meno tyrinėtojas ir psichologas, istorikas, – abu kvestionavo įsitvirtinusių muzikologijos tradiciją ir jos orientaciją į muzikos autonomiją, į izoliuotus muzikos kūrinius bei muzikos istorijos faktus. Šiai tradicijai būdingas siekis pateikti galutinius atsakymus apie muzikos reiškinius esąs tik iliuzija. Ir Meyeris, ir Kermanas sukūrė alternatyvas – vadinamąjį kritinį mąstymą ir muzikos kultūros studijas: dar 1954-aisiais Meyeris tvirtino, kad privalome pereiti nuo klausimo *kas?* (kompozitorius, kūrinys) prie klausimų *kaip? kodėl?* Meyeris, viena iškiliausių mūsų laikų muzikologijos asmenybių, pašaipiai vertino kolegų norą saugiai gyventi ir savojo elitarizmo gynimą kaip siauražiūriškumą, o Kermanas muzikologus užvaldžiusias nuostatas siejo ir su jų socialine kilme: muzikologai yra vidurinėsios klasės atstovai, ir būtent šios klasės vertybes jie siekia apginti.

Nors nei Meyeris, nei Kermanas nėra muzikos sociologijos advokatai, tačiau jų kritiniai anglosaksiškosios muzikologijos vertinimai tapo svariais argumentais jaunesnės kartos sociologiškai nusiteikusiems muzikologams. Turiu galvoje pirmiausia vadinamuosius „naujosios kritikos“ arba naujosios muzikologijos atstovus, įtakingą muzikologų sambūrį, kurių darbai pastarąjį dešimtmetį susilaukia bene karščiausių diskusijų Šiaurės Amerikos ir Didžiosios Britanijos muzikologų bendruomenėse.

1995 metais 61-ojoje Amerikos muzikologų draugijos (AMS) konferencijoje, kurioje teko dalyvauti ir šių eilučių autorei, šiuolaikinės muzikos teorijai ir naujai muzikologijai aptarti buvo skirta speciali sesija, kurią surengė naujosios muzikologijos oponentai – muzikos teorijos draugija (SMT). Kategoriškiausiai pasisakė muzikos semiotikas ir etnomuzikologas Kofi Agawu, teigęs, kad naujoji muzikologija – socialinis diskursas, reflektuojantis viską ir nieko. Scottas Burnhamas taikliai apibūdino pačią analitikų ir naujosios kritikos atstovų priešpriešą. Jis teigė, kad partitūron paniręs teoretikas žino viską apie muzikos medžiagą, tačiau nieko nenutuokia apie reikšmes ir vertybes, ir net nežino, kaip jo analizuojama muzika skamba, o madingas kritikas, besimėgaujantis įmantria retorika, žino viską apie reikšmes ir vertybes, tačiau nė neįsivaizduoja, ką gi jis tyrinėja. „Kiekvienas muzikos kritikas pasirenka kurią istoriją jam pasakoti“, – kvestionavo pačią objektyvumo galimybę naujųjų kritikų atstovė Marion

A. Guck, priešindama jai daugybę muzikos “subjektyvumą” ir akcentuodama galios institucijų bei akademinų diskursų sąryšius.

Kas gi tie naujieji kritikai, keliantys sumaištį pokarines muzikologijos madas diktuojančioje bendruomenėje? Paminėsiu įtakingiausius: tai Carolyn Abbate, Leo Treitleris, Susan McClary, Richardas Leppertas, Johnas Sheperdas, Nicholas Cookas, Rose Subotnik, Suzanne G. Cusick, Richardas Taruskinas, Ruth Solie, Lawrence Krameris ir kiti. Jų darbai – istorinio, filosofinio, sociologinio pobūdžio, įtakoti postmodernizmo filosofijos, postruktūralistinės sociologijos, literatūrinių teorijų. Tačiau tai nėra bandymas tyrinėjant muziką mechanškai pritaikyti feministines teorijas, ideologijos kritiką ar vien imituoti madingus diskursus. Tai tiesiog noras plėtoti muzikologiją atsižvelgiant į šiuolaikinę muzikos situaciją, neapsiribojant vien didžiaisiais kompozitoriais, mecenatais ir manuskriptais, žanrų ar stilių raida. Keičiasi susidomėjimo objektai – pvz., nauja Garlando leidyklos serija “Kritinė ir kultūrinė muzikologija”, kurios temos – muzika ir transnacionalumas, lytis ir seksualumas muzikos istorijoje, muzika visuomenėje, antropologiniai profesionaliosios Vakarų muzikos tyrinėjimai, muzika ir socialinis laikas, muzikos suvokimo ir girdėjimo istorijos, *etc.*

Naujoji muzikologija nėra nei visa apimanti nauja teorija, nei manifestais įrėmintas muzikologų judėjimas. Šį pavadinimą sugalvojo kritikai, nustebinti pomodernistinės orientacijos muzikologų darbų (vienas kritinių straipsnių taip ir vadinasi – “Keista nauja muzikos kritikos kryptis”). Vadinamieji maištininkai aktualizavo kelerių dešimtmečių poleminius svarstymus, kritikos taikiniu pasirinkę pirmiausia įtakingąją pozityvizmo srovę: “daugiausia vadinamoji ‘naujoji muzikologija’ atsirado kaip postmodernistinė anksčiau dominavusių (ir, tiesą sakant, toliau gyvuojančių) muzikologinio žinojimo modelių kritika, neturint geresnių pavadinimų tuos modelius galima būtų įvardinti kaip formalizmą ir pozityvizmą” [1, xiv], savo naujausioje knygoje *Klasikinė muzika ir pomodernus žinojimas* rašo muzikologas ir kompozitorius Lawrence Krameris. Jo nuomone, jau keli dešimtmečiai mes esame pamatinių vertybinių pokyčių humanistikoje liudininkais, nors šie pokyčiai dar nėra aiškiai įvardinti ir apibrėžti. Krameriumi naujoji muzikologija – tai žmogiškų interesų poreikis, muzikos išlaisvinimas iš scholastinės izoliacijos, kur ją talpina “faktų griūtys ar paslaptingos technologinės anatomijos, užgriozdinančios šaltą mokslininko celą. Kalbant apie muziką, būtina atsižvelgti, ką muzika žmogiškiems subjektams reiškia kaip mąstymas, jausmai, pasaulio įvaldymas” [1, 5]. Žodžiu, sistemai priešinama etika, modernizmo prioritetams – vienovė, koherencija, bendrumas, struktūra, *etc.* – pomodernybės strategijos, lokalios, heterogeniškos. Kitaip sakant, siūloma grįžti prie pliuralizmo ir žmogiškų subjektų bei jų diskursų istoriškumo.

Neabejotina, kad Johno Sheperdo muzikos sociologijos projektas turėtų būti vertinamas būtent šios naujosios muzikologijos kontekste. Neatsitiktinai muzikos sociologas knygoje *Muzika kaip socialinis tekstas* tik kartą pamini vieną ankstesnės muzikos sociologijos atstovų A. Silbermaną. Sheperdo projektas – tai bandymas kvestionuoti visą ankstesnę muzikologijos paradigmą. Autorius neapsiriboja teiginiu, kad muzikologija turėtų studijuoti žmones visuomenėje tiek, kiek jie išreiškia save per muzikos mediumą [2, 219]. Sheperdas kategoriškesnis: svarbiausias yra ne klausimas, kaip turėtume svarstyti muziką, remdamiesi socialinėmis kategorijomis; žymiai svarbiau apmąstyti visuomenę, remiantis muzikos kategorijomis. Taigi čia kalbama ne apie sociologijos ir muzikos estetikos sankirtą, o apie muzikologiją kaip visuomenės estetiką, ne vien apie muzikos sociologiją kaip muzikologinės tradicijos periferiją, bet ir apie pačią muzikologiją kaip vyraujančių intelektualinių diskursų pavainikę [2, 220]. Muzikos sociologo argumentuose nesunku išvelgti postmodernistinio mąstymo atbalsius: jo nuomone, nepaisant neabejotinos muzikos įtakos ir svarbos žmonių patirčiai ir saviraiškai, būtent muzika ir yra *kitas* mūsų moderniose visuomenėse; vyraujantiems intelektualiniams diskursams ir socialinėms praktikoms muzika yra vien manipuliavimo objektas [3, 49]. Muzika išreiškia ir įsižiūri į tas žmogaus egzistencijos išraiškas, teigia Sheperdas, kurios nepaklūsta vyraujančioms socialinio, politinio bei ekonominio valdymo formoms; muzika sklaido žmonių vienatvę bei susvetimėjimą ir nuolat primena mus vienijančius dalykus.

Jei Sheperdas būtų muzikos sociologijos pirmeivis, radikalus autoriaus optimizmas gal ir nestebintų. Lygiai taip pat būtume neteisūs manydami, jog Sheperdas siekia pagrįsti ir sureikšminti muzikos sociologiją, kaip universalią muzikologijos discipliną, padedančią atrasti atsakymus į visus muzikams rūpimus klausimus.

Galima būtų svarstyti, kokios teorijos pagrindė aptariamą muzikos kaip socialinio teksto sampratą. Kaip bebūtų, muzikos sociologija, kaip ir kitos muzikologijos kryptys, nėra vien savąja tradicija mintanti mokslo disciplina. Tačiau man labiau rūpi paminėti kai kuriuos empirinius faktus, kurie turėjo įtakos Shepherdso muzikos sociologijos projektui.

Savo knyga autorius pradeda teiginiu, jog kiekvieno mokslininko veiklą ir jo domėjimosi sferas ('atrankos politiką') neišvengiamai sąlygoja asmeninė patirtis. Tokia ir ši knyga – grynai asmeninė, išaugusi iš autoriaus meilės muzikai ir muzikavimui. Tačiau ne mažiau svarbu ir tai, jog nuo pat mokyklinių metų Shepherdas išgyveno įtampą tarp savosios muzikinės patirties ir muzikos studijų. Realusis muzikos pasaulis ir autoriaus mėgstama muzika niekaip netilpo į tą oficialųjį muzikos pasaulėvaizdį, kuris buvo jo mokyklinių, o vėliau universitetinių studijų objektas. Šią įtampą dramatinavo pats laikas – 7-asis bei 8-asis dešimtmečiai, populiariosios muzikos iškilimo metai. Ne vien populiarioji muzika, bet ir socialinis bei kultūrinis akademinės muzikos kontekstas buvo itin retai svarstomi to meto muzikologijoje. Taigi galima būtų teigti, kad iš šios įtampos – kaip poreikis pertvarkyti tradicinę muzikologijos problematiką – išauga visa tolimesnė profesinė Shepherdso veikla, kuria jis nori parodyti, kaip muzika gali išreikšti ir atverti socialinius bei kultūrinius pranešimus. Nuolatinis Shepherdso studijų leitmotyvas yra tai, kas sieja mūsų biografijas, mūsų kultūrą, mūsų visuomenes ir mūsų aplinką. Tačiau autorius neteigia, kad jo argumentai yra labiau privilegijuoti nei kitų jo kolegų, ir siūlo skaityti jo knyga kaip "baltojo žmogaus, vidurinėsios klasės atstovo svarstymus, bandant įvardinti savųjų muzikos pomėgių aplinkybes bei prielaidas" (P. 3).

Populiarioji muzika, kurią ilgą laiką ignoravo "oficialioji" muzikologija, jau ne pirmą dešimtmetį domisi sociologijos ir antropologijos tyrinėtojai, kurie, kaip prisipažįsta pats Shepherdas, jam visuomet buvo artimesni nei tradiciniai muzikologai. Tačiau būtent šių tyrimų kontekste ir atsiveria Shepherdso plėtojamos muzikos kaip socialinio teksto sampratos savitumas. Muzikologas siekia apibrėžti pačios muzikos prigimties socialumą, garsų struktūras kaip socialinių reikšmių šaltinį. Taigi kaip muzikos sociologas, susiejantis socialinius ir kultūros tyrimus, jis įsibrauna į tas muzikos sferas, kurios tradiciškai buvo laikomos muzikos estetikos semiotikos valdomis.

Tokia semiotikos ir socialinių mokslų dermė gali pasirodyti neįprasta ankstesnės muzikos sociologijos tradicijos požiūriu, tačiau ji labai svarbi kitos – semiotikos – tradicijos kontekste. Praėjusiais metais Šiaurės šalių semiotikos studijų asociacijos vasaros kursuose, kuriuose teko dalyvauti ir šių eilučių autorei, apie tokios dermės svarbą buvo kalbėta ir diskutuota itin daug (neatsitiktinai tąkart į kursus buvo pakviestas ir vokiečių sociologas Thomas Luckmannas). Radikaliausiai naujos mokslo paradigmos poreikį formulavo danas Klausas Bruhnas Jensenas, teigęs, kad socialinė semiotika arba naujoji pragmatika kaip humanitarinių ir socialinių mokslų sintezė ir yra alternatyva, išvaduojanti iš modernizmo (arba struktūralizmo) Scilės ir postmodernizmo (arba poststruktūralizmo) Charibdės. Jenseno nuomone, naujos paradigmos būtinybę sąlygoja ne vien teoriniai akligatviai, bet ir pati XX amžiaus kultūros situacija, reikalaujanti išplėsti tradicinių tyrimo objektų akiratį – turimas galvoje masinės informacijos priemonių vaidmuo reikšmių kūrybai bei sklaidai ir sustiprėjęs vartotojų aktyvumas šiuose procesuose. Taigi Jenseną ir Shepherdą sieja ne vien teorinių svarstymų kryptis ar dėmesys kultūros įvairovei, bet ir siekis išvengti Scilės ir Charibdės, arba įsigalėjusios mokslo praktikos, kai arogantiška žaismė (poststruktūralizmas) arba tvirtai surešta sistema (struktūralizmas) užgožia konkrečias analizes, aptariamų reiškinių unikalumą. Kaip pabrėžia Johnas Shepherdas, "kaip tik todėl teoriniai svarstymai turi būti detalai pritaikyti kiekvienai konkrečiai galios veiksnio akimircai".

### Literatūra

1. Kramer L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
2. Shepherd J. *Music as Social Text*, Polity Press and Basil Blackwell, Inc., 1991.
3. Shepherd J. Difference and Power in Music. In: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.