

---

# Muzikinis mąstymas: istorija ir nūdienu audiatyviu aspektu

---

**Vida Umbrasienė**

*Lietuvos muzikos akademija,  
Gedimino pr. 42, LT-2001 Vilnius*

Straipsnyje siekiama atskleisti muzikinio mąstymo sąvokos turinio istorinę raidą, esmę ir specifiką, jos santykį su akustiniais muzikiniais tekstais ir muzikinės klausos vaidmenį muzikos pažinime. Objektas tyrinėjamas interpretuojant pažinimo filosofijos, sisteminės ir kognityvinės muzikologijos faktus. Muzikinio mąstymo ir muzikinės klausos sąveika dar netyrinėta.

**Raktažodžiai:** muzikinis mąstymas, suvokimas, muzikinė klausma, muzikinė-leksinė paradigma, akustinis tekstas, auralinė erdvė, audiosintagma

---

## ĮVADAS. MUZIKINIO MĄSTYMO SĄVOKOS TURINIO PROBLEMA

Įvairiose menotyros srityse ženkliai auga susidomėjimas meninio mąstymo problemomis. Atsirado darbų, skirtų jo specifikai, atskirų meno šakų semantikai, meninės kalbos logikai. Prasidėjo daug vilčių teikiančios menotyros metodų turtinimo procesas. Sparčiai didėja tarpinių disciplinų įtaka (visų pirma filosofijos, estetikos, sociologijos), tiriamos šiuolaikinės psichologijos, semiotikos, lingvistikos, atskirais atvejais ir tikslųjų mokslų (pvz., informacijos teorijos, kibernetikos) panaudojimo galimybės.

Panašios tendencijos pastebimos ir muzikinio mąstymo tyrimų srityje. Tai nėra visiškai nauja muzikologijos tyrimų sfera. Muzikos kūrinių formų analizė, naujų kompozicijos technikų studijos, harmonijos ir kontrapunkto teorijos turi sąsajų su muzikinio mąstymo specifiką. Tačiau natų tekstu paremta analizė atskleidžia tik teorinius muzikos aspektus, parodančius racionaliąją muzikos formavimo proceso pusę, kuri ne visada patiriama audiatyviai. Šiuo atveju muzika tampa savitu noumenu, t. y. savaiminiu objektu.

Muzikinis mąstymas, kuriam muzikos kūrinių analizės metodai yra tik medžiaga interpretacijai, dar neturi tikslaus mokslinio termino statuso. Problema ta, kad muzikinis mąstymas skiriasi nuo reiškinio, vadinamo mąstymu apskritai, be to, mąstymo procedūros nėra minėtasis noumenas. Jos susijusios su žmogaus patirtimi ir reikalauja pastangų. Vesdamos į vidinį pasaulį jos plečia pažinimą, kuriame racionalūs pradai susilieja su emocionaliaisiais, turtina žmogaus būtį specifinėmis reikšmėmis. Todėl muzikinio mąstymo specifikai apibūdinti nepakanka sąvokų, susijusių su kompozicijos logika. Taigi klausim

mas apie šios sąvokos teisėtumą ir turinį lieka atviras.

## MUZIKINIO MĄSTYMO FENOMENO TYRIMŲ ISTORINĖ RAIDA

Sąvoka „muzikinis mąstymas“ pasirodė vokiečių filosofo, psichologo ir pedagogo Johanno Herbarto empirinės mąstymo teorijos darbuose (Herbart, 1824; 1816). Jis atkreipė dėmesį, kad garsų sekos gali būti mokslinių tyrimų objektas, ir „muzikinę mintį“ pavadino veiksmu, kurio dėka galima patirti muzikos prasmę (Sinn). Tačiau tai nėra ypatingos muzikinės sąmonės produktas, greičiau – nesąvokinis procesas. Vėliau J. Herbartas patikslino, kad muzikinis mąstymas yra psichinė veikla, nukreipta į klausinius suvokinius, kuriuos ji apersepciškai papildo. Taigi suvokimas įvardijamas kaip savitos skonio normos.

J. Herbarto teorijoje mąstymas neatsiejamas nuo suvokimo. Mokslininkas ieškojo tiesioginio minties dalyvavimo suvokimo procese, t. y. muzikos *klausyme*. Jis atskyrė *klausinius* (t. y. *juslinius*) *pojūčius* (*leibliches Hören*) nuo *muzikinio mąstymo* (*musikalischen Denken*) kaip du suvokimo sluoksnius, dvi kokybiškai skirtingas jo puses. Jo manymu, garsų srauto suvokimas susijęs su racionaliuoju, jį perdirbančiu mąstymu. Tai savitas gebėjimas suprasti muzikinę visumą.

Tam tikri muzikinio mąstymo aspektai buvo paliesti ir Eduardo Hanslicko darbuose. Muzikos klausymą jis siejo su garsų organizavimo formų suvokimu ir vaizduote (Hanslick, 1982: 75), be to, pastebėjo žmogaus intelekto savybę numatyti įvykius, bėgti į priekį ir sugrįžti atgal. Tačiau, E. Hanslicko nuomone, muzika yra semantiškai nebyli, nes jos forma gimsta iš nesąvokinės medžiagos.

Čekų estetikas Otakaras Hostinský, kaip ir E. Hanslickas, teigė, kad instrumentinė muzika yra absoliuti forma, kuri reiškia „pačią save“: „Negali būti nė kalbos apie kokį nors mąstomąjį turinį“ (Hostinský, 1961; Бурьянек, 1974: 37).

Apie racionalųjį menų pradą mąstė ir eksperimentinės psichologijos kūrėjas G. Fechneris: „Visi menai panašūs, nes jausmines priemones derina (kombinuoja) taip, kad šios sukelia kažką daugiau nei paprastą jausminį pasitenkinimą“ (Fechner, 1925: 117–118).

Sąvoką „muzikinė logika“ muzikos estetikoje pirmąkart panaudojo H. Riemannas. Jo nuomone, tai psichologinių dėsnų nulemta taisyklių visuma, susijusi su fizinėmis ir fiziologinėmis prielaidomis. Gerą muzikos girdėjimą H. Riemannas siejo su gebėjimu maksimaliai suvokti joje slypinčios logikos apraiškas. Kadangi muzikiniai potyriai turi savitą loginę dedukciją, analizę ir sintezę, tai loginės operacijos suteikia galimybę suvokti muziką kaip mąstomą visumą (Riemann, 1873: 41–42). Vėliau jis (Riemann, 1877) suformulavo mąstymo proceso (*Denkprozess*) sąvoką. Tai pojūčiams netapatų kompleksinis suvokimas, savita jų transformacija. J. Burjaneko nuomone (1974: 40), čia H. Riemannas, ieškodamas pagrindo hipotezei, įrodančiai muzikinio mąstymo specifiką, parodė teorinį išradingumą. H. Riemanno vaizdinių logiką galima interpretuoti kaip neišbaigtą muzikinio mąstymo teoriją, kuri sustojo ties elementais, neturinčiais vizualumo charakteristikų arba „sąvokos“ prasmės.

XIX a. pabaigoje kelių bendrosios psichologijos mokyklų susidomėjimas suvokimo ir vaizduotės problemomis peraugo į susidomėjimą mąstymu. Gimė mąstymo psichologija tikrąja to žodžio prasme. Įprasta manyti, kad mąstymas realizuojamas pirmiausia žodžiais<sup>1</sup>. Daugelis ir dabar mano, kad ne tik visų pirma, bet ir tik žodžiais. Įdomias žodžio ir muzikos sąsajas atrado O. Stieglitz (1906), tyrusi pagalbinės verbalinės nuorodas natų tekste, kuriomis tikslinama dinamika, agogika bei kiti muzikos išraiškos elementai. Ji atkreipė dėmesį į programinės muzikos formuluotes ir į žodį, kaip reikšmės signalą, muzikoje.

Intelektualios sintezės, kuri analogiška sąvokiniam loginiam mąstymui, svarbą patiriant muzikos formą pabrėžė ir R. Müller-Freienfelsas. Jis paneigė psichikos „bendrumo“ dogmą, kuri teigė, kad visiems žmonėms visais laikais būdingi tie patys mąstymo dėsniniai (Müller-Freienfels, 1923: 181).

Čekų kompozitorius ir muzikologas Otakaras Zichas (Zich, 1910) pagaliau tiksliai atskyrė specifinį muzikinį mąstymo veiksnį. Jis tyrinėjo muzikinio išgyvenimo struktūrą ir tikrino racionalių pažinimo funkcijų svarbą. O. Zichas pritarė H. Riemannui teigdamas, kad adekvačiame muzikos suvokime dalyvauja

analizė ir sintezė. Norėdamas paaiškinti muzikinio mąstymo savitumą, jis samprotavo, kad muzikiniai išgyvenimai nėra sensorinių pradų ir nespecifinių priedų suma. Jie sudaro sluoksnį, apimantį suvokimo, vaizduotės ir mąstymo komponentus. Tik šiuo pagrindu vėliau gali būti formuojamas koks nors kitas turinys. O. Zichas formuluoja autonomiško muzikinio mąstymo sampratą: *muzikinis mąstymas atsiranda tais atvejais, kai suvokiant garsų seką išsąmoninamas ne tik išivaizduojamas turinys, bet ir esama grynai racionalaus, abstraktaus, simultaniško specifinių struktūrinių muzikos kūrinio veiksmų įprasminimo*. Autorius pabrėžia, kad kalba ne apie verbalinį mąstymą. Anot jo, muzikai nereikia „žodinių statybinių miškų“ (Бурьянек, 1974: 51).

Trumpos muzikinio mąstymo studijų istorinės apžvalgos tikslas buvo supažindinti su šios sąvokos turinio klostymusi. Greta jos muzikologijos akiračiuose vartojama „muzikos logikos“<sup>\*\*</sup> sąvoka siejama su kompozicinės technikos bei estetikos dalykais. Tačiau muzikinis mąstymas, apimantis kūrybišką psichinį aktyvumą bei muzikos išgyvenimą, būtinas ne tik kūryboje, bet ir muzikos klausyme. Audiatyvus šios sąvokos aspektas skatina telkti dėmesį ne į muzikines struktūras, o į procesus, vykstančius žmogaus sąmonėje, kurie rutuliojasi abstrahuojant ir interpretuojant klausia patirtus išpūdžius.

## MUZIKINIO MĄSTYMO SPECIFIKA

Menų, taigi ir muzikos, kalba nėra konceptuali<sup>\*\*</sup>, kaip ir meninis mąstymas. Jis neoperuoja konkrečiomis, reikšmes turinčiomis sąvokomis, nėra funkcionalus kaip materialių daiktų gamyba. Jo esmė – ekspresyvusis pradai, išryškėjantis kaip meniniai *sprendimai*, kurie realizuojami *judančiomis formomis*. Meninis sprendimas yra *sąmoningas* aktas. Tai mentalinio lygmens procesas, muzikinės-leksinės paradigmos<sup>2</sup> nulemtų audiosintagmų<sup>3</sup> ieškojimas, tyrinėjimas, lyginimas, analizė, pasirinkimas ir sintezė lakiose, audiatyviai patiriamose struktūrose. Šie sprendimai susiję su vidinėmis objekto savybėmis, kurios ir reprezentuoja jo prigimtį atitinkantį turinį. Tai patyrimas, plečiantis ne tik muzikos pažinimą, bet kartu skverbimasis į *jaučiamą* būti kaip subjektyviai objektyvią realybę. Bandant ją verbalizuoti, susiduriama su bu-

<sup>1</sup>Pirmasis muzikos logikos sąvoką pavartojo J. G. Herderis 1769 m., tačiau įteisino ją estetikoje J. N. Forkelis, kuris rašė: „kalba yra minties rūbas kaip ir harmonija yra melodijos rūbas. Šiuo požiūriu harmoniją galima pavadinti muzikos logika“ (C. Dahlhaus, Muzikos logika, *Krantai*, 1990, sausis, 39).

<sup>2</sup>Žodis „konceptualus“ tekste siejamas su verbalinėmis sąvokomis.

vimo akimirkoje praradimu, to „dabar“ potyriu, kurio poveikis slypi vertikaliame efekte, turtinančiame mąstymą unikaliu išgyvenimu. Akivaizdu, kad minėta patirtis iš esmės negali būti konceptuali. Ji ypatinga tuo, kad visada yra gyva ir originali. Tai ne „daikto“ išorinių požymių ir savybių vardijimas, o dalyvavimas vyksme, akimirkų būtyje, kur gyvas jų patyrimas yra, anot Dariaus Kuolio, „išraiškingų ir kalbančiųjų (muzikos atveju – skambančiųjų – *V. U.*) būčių“ dialogas<sup>4</sup>. Tam tikra prasme tai individualus įvykis, kurį gali išgyventi tik tas, kuris pasiruošęs patirti minėtą ekspresyvių potencialą.

Taigi muzikinė veikla, aprėpanti visas įmanomas formas – nuo klausymo iki kūrybos, reikalauja intelekto pastangų. Tai neturi būti siejama su konceptualios informacijos baitais, nes „ekspresyvos formos yra prigimtinis būdas reikšti subjektyvumą ir perkelti jį į žinojimo sritį“ (Reimer, 1989: 90). Jų dėka žmogaus patirtis praplečiama autentišku, iš prigimties nekonceptualių būčių pažinimu, kur slypi muzikinio mąstymo vertė.

#### AUDIATYVINIAI MUZIKINIO MĄSTYMO ASPEKTAI

Muzikinis mąstymas negali egzistuoti be tam tikro fizinio aktyvumo, be sąlyčio su fiziniu pasauliu, be kūno. Todėl ir pažinimo neįmanoma paaiškinti studijuojant tik garso savybes, smegenis, socialinį ar kultūrinį kontekstą. Muzikinę sąmonę formuoja aplinka. Ji grindžiama sensorinio lygmens reflektoriniais ryšiais ir patirtimi, kuri pasireiškia auralinėje erdvėje suformuota muzikine-leksine paradigma, tampančia medžiaga muzikinio mąstymo operacijoms. Taigi muzikinio mąstymo esmę sudaro tos specifinės muzikinės informacijos kodų perskaitymas, perdirbimas, naujos informacijos kūrimas ir metaforiškai pavadinimų „muzikinių pranešimų“ vertinimas.

Žmogaus muzikinę patirtį formuoja klausia patiriamas skambėjimas<sup>5</sup>. Gebėjimas jį suvokti, dalyvauti specifiniuose, akustinėje erdvėje vykstančiuose įvykiuose yra svarbiausias muzikinis gebėjimas<sup>6</sup>. Jo dėka auraliai pajuntami signalai virsta semantiškais muzikiniais tekstais. Gebėjimą *girdėti* (ne tik klausyti<sup>7</sup>) Edwinas Gordonas vadina *audijavimu*. „Audijavimas yra muzikos suvokimas jai fiziškai neskambant“, „audijavimas yra sumavimas ir apibendrinimas to, ką girdėjome, ir numatymas to, kas seks“, „audijavimas yra muzikos tekėjimo supratimas“, „audijavimas yra procesas“, „audijuoti reiškia suprasti, [...] audijuodami mes klausome ir samprotaujame. Vieno be kito nebūna. Mes sprendžiame, kaip muzika teka ir kur. [...] Audijuoti reiškia interpretuoti muzikos elementus jų skambėjime“ (Gordon, 1993: 10, 13, 14, 16, 36).

Pateikti mokslininko muzikos girdėjimo apibūdinimai aprėpia beveik visas muzikiniam mąstymui priskiriamas procedūras, kurios nukreiptos į auraliai patiriamo akustinio teksto suvokimą. Todėl *audiacijos* sąvoka yra tikslesnė ir geriau apibūdina muzikinio mąstymo sąvokos turinį. Tai specifinis akustinių tekstų interpretavimas gebant naudotis specifinės kalbos specifinėmis struktūromis, atitinkančiomis tos kalbos prigimtį.

#### MUZIKINIO MĄSTYMO ŠALTINIAI

Audiatyvinis muzikos pažinimas šiandien dar yra problema, kurią lemia tiek subjekto, tiek objekto ypatumai. Neabejotina emocinė reakcija į skambančią materiją byloja apie žmogaus vitaliosios energijos dalyvavimą pažinimo procese. Sensorinio lygmens reakcijos į skambėjimą tiesia tiltą tarp fizinių biologinio kūno jausių, susijusių su klausos organų funkcijomis, ir dvasinio pasaulio. Jungiantis šioms energijoms formuojasi mentaliniai procesai, rutuliojantys suvokinius, sąvokas, diskursą, reikšmes, kalbą, kurie akivaizdžiai peržengia empirinio pasaulio ribas. Ši subjektyvi refleksija, įvardijama supratimu ir mąstymu, yra nepaprastai sudėtingai susiraizgiusi žmogaus patirtis, siejanti jį ne tik su objektu, bet ir su kitais subjektais. Savo ruožtu jie gali būti ir įgyjamos patirties šaltiniai, ir (komunikacijos atveju) jos skleidėjai. Taip formuojasi intelektas – juslumu prasidėjusi neįslyti pažinimo galia: gebėjimas pasirinkti veiklos formas ir veikti. Kasdienėje veikloje įgytos ir įgyjamos žinios tampa specifiniais informacijos perdavimo vienetais – atlikimo komponentais<sup>8</sup>. Jų dėka psichikoje formuojami galimi užduoties sprendimai, kuriais remiasi aukštesnieji kontrolės ir vykdymo procesai, vadinami metakomponentais. Šis fizinės ir psichinės veiklos reguliatorius, operuojantis tam tikromis kategorijomis ir pateikiantis stebinį kaip tam tikrą vienumą, byloja apie aukščiausią žmogaus pažinimo formą – mąstymą. Taigi juslinis, t. y. klausinis, muzikos patyrimas sensoriniu lygmeniu nėra adekvatus muzikos pažinimui. Tai tik informacijos šaltinis, kurį naudodamas mąstymas konkretiems potyriams suteikia turinį, neišvengiamai susijusį su įgyta patirtimi ir poreikiais.

#### MUZIKINĖ SĄMONĖ

Žmogaus klausą formavo santykis su aplinka. Tai byloja gebėjimas skirti ir tam tikru būdu diferencijuoti garsus. Tačiau muzikinių garsų suvokimas, arba suvokimas klausia yra specifiškas, nes nesiremia kasdienine žmogaus patirtimi ir aplinkos „vaizdais“. Muzikos komunikacija negali naudotis kitokiais aplinkinio pasaulio daiktais nei efemerišku garso ma-

terialumu. Ši aplinkybė lemia minėtos komunikacijos subjektyvumą, kurio dėka atsiskleidžia muzikos specifiškumas, susijęs su žmogaus, kaip mąstančios būtybės, raiška. Muzikos suvokimą nusakančių sąvokų, kategorijų ir terminų amplitudė yra pakankamai plati. Tai byloja, kad muzikos suvokimas savo funkcijų įvairove nėra vienareikšmis. Jis skiriasi nuo indiferentiško „akustinio“ garsinės medžiagos klausymo, nes susijęs su muzikos fenomenų įprasminimu, grindžiamu tam tikru pasiruošimu tai veiklai bei su ja susijusiomis vertinimo normomis. Šiuo požiūriu muzikinis suvokimas yra muzikologijos, muzikinės estetikos, teorijos ir pedagogikos objektas.

„Neuromuzikologinės“ žinios apie „nervinę“ architektūrą, kuri lemia muzikos suvokimą ir pažinimą, dar pakankamai naujos. Šią mokslo sritį inspiravo smegenų veiklos tyrimo metodologijos. Neurofiziologiniai tyrimai rodo, kad muzika yra specifinė žmogaus pažintinės veiklos sritis, kurią valdo skirtingos anatomicinės smegenų struktūros<sup>9</sup>. Geraldas Edelmanas<sup>10</sup> (Edelman, 1989) teigia, kad mintis „gyvena“ fiziniame kūne, nes priklauso nuo biologinių suvokimo veiksnių. Nuodugnus jos fiksavimas atmintyje prasideda rekonstrukcijos aktu, kur kiekvienas neuroimpulsas yra susijęs su atpažinimu. Todėl suvokimas atrodo kaip virtinė prisiminimų. Samprotaudamas toliau G. Edelmanas teigia, kad suvokimas prasideda nuo „prisimintos dabarties“ (*remembered present*). Tai, anot autoriaus, yra didžiausia atminties funkcija. Kadangi suvokimas yra adaptyvių mentalinių procesų rezultatas, tai muzikinės sąmonės turinio neįmanoma paaiškinti fiziologija. Tai reiškia, kad subjektas, veikiamas pakeitimų, kuriuos inspiruoja sensorinių impulsų dėka vykstantys smegenų žievės procesai, sąmoningai ar nesąmoningai konstruoja pasaulį intelektualiai (žr. ten pat).

Muzikos klausymas reikalauja nuoseklaus ir nenutrūkstamo buvimo procese, kuris vyksta kaip monistinis ir pakankamai diskretiškas aktas. Tai savita realaus ir virtualaus skambėjimo kombinacija, kuri remiasi atmintimi ir vaizduote. Čia svarbus vaidmuo tenka tarpininku tampančiai klausytojo sąmonei, nes nėra tiesioginio ryšio tarp muzikos struktūros ir klausymo kaip veiksenos. Suvokimas, kaip aktyvus procesas, yra perceptinių įtakų organizavimas ieškant prasmės<sup>11</sup>.

Taigi, remiantis akustika ir klausos fiziologija, neįmanoma atskleisti to, kas konkrečiai suvokiama ir mąstoma. Kaip veikia klausos organai ir kas konkrečiai yra išgirstama – du visiškai skirtingi dalykai, nes pastarasis yra glaudžiai susijęs su žmogaus asmenybe, jo pažinimo procesais, dvasiniu gyvenimu ir istorine muzikos meno raida, kuri tampa individo muzikinės patirties šaltiniu<sup>12</sup>. Taigi muzikinė sąmonė yra gebėjimo mąstyti išdava ir muzikinės veiklos

produktas, o muzikinis mąstymas – aukščiausia muzikinės veiklos forma, esminis muzikinės sąmonės komponentas, reglamentuojantis muzikines veiksenas.

Sąmonė nefunkcionuoja kaip mašina. Intelkto esmė slypi gebėjime manipuliuoti dalimis ir visuma vienu metu. Ji kompleksiška adaptuojanti sistema, kurios savybės yra savęs pačios organizavimas, slypintis mąstymo šerdyje. Kita vertus, mokslininkai teigia, kad savireguliacija grindžiama tikėjimu, vertybinėmis orientacijomis ir konkrečiais tikslais (Caine, Caine, http:). Todėl suvokimas klausa formuojasi kaip koordinuotas įvairių analizatorių procesas, kuris funkciškai jungia atitinkamų galvos smegenų sistemas. Kartą susidariusios jos funkcionuoja kaip nedaloma visuma, ir juos atitinkantys psichiniai procesai visada atrodo kaip paprasti tiesioginiai aktai, dažniausiai vadinami muzikiniais gabumais. G. Rossolimas (Росолимо, 1992) teigia, kad žmogaus galvos smegenyse yra sritis, kuri vadovauja muzikos suvokimui, perdirbimui ir projekcijai. Ją galima pavadinti savitu muzikinių gabumų organu kairiajame smegenų pusrutulyje (dešiniarankiams), greta kalbos centro<sup>13</sup>. Interpretuodamas šį faktą G. Rossolimas taikliai pastebi, kad A. Rubiņšteinas buvo teisus sakydamas, kad muzika prasideda ten, kur baigiasi žodžiai.

Muzikinę sąmonę galima įvardyti kaip mąstymo būseną, kuri byloja apie mentalinių procesų tvarkymą ir struktūravimą. Sąmonei reikia pakankamai daug apriorinio žinojimo, kuris veikia nesąmoningai kaip ontogenezinės muzikinės patirties bazė. Tai sudėtingas įgimtų gabumų ir įgytų įgūdžių lydinys, kur svyravimai tarp individų, lyginant verbalinės kalbos vartojimo sritį, kur kas didesni.

## SUPRATIMAS IR SUVOKIMO STRUKTŪRA

Ryšys tarp išmatuojamų akustinių reiškinių ir mentalinių procesų yra pakankamai sudėtingas. Žmogaus protas akustinį pavidalą visada papildo daugybe intuityvių sprendimų, todėl muzikos kalba ir akustinis tekstas fenomenologiškai ir ontologiškai skiriasi. Tekstas rutuliojasi, jo veiksmą inspiruoja imanentiški pačiai sistemai erdviniai ir temporalūs santykiai, susiję su klausytojo auralinės erdvės ir laiko parametrais. Todėl akustinis tekstas suvokiamas grynai semantinėje erdvėje, atsiskyrusioje nuo pirminių autoriaus intencijų. Jo notacinė ir akustinė reikšmė gali nesutapti su mentaline reikšme, todėl ir struktūrinė analizė šiuo atveju nepadeda pajusti veiksmo logikos. Analizės tikslas – segmentuoti formos vienetus ir apibrėžti jų integracijos į visumą lygmenis. Tai menkai susiję su skambančių būties ir tapsmo formų išgyvenimu.

Veiksmo logika pajuntama ieškant veiksmo branduolių, kurių dėka plėtojamas diskursas<sup>14</sup>. Reikšmė,

anot L. Meyerio (Goštautienė, 1997), atsiranda tuomet, kai individas afektyviai ar intelektualiai patiria stimulų pasekmes konkrečiame tekste. Kol elgiamasi „nesusimąstant“, protui pateikiami stimulai yra neutralūs reikšmės atžvilgiu.

Funkcinės hierarchijos svarbą aiškina generatyvinė tonalios muzikos suvokimo teorija (*Generative Theory of Tonal Music*), kurią jos autoriai sutarė vadinti patyrusio klausytojo modeliu (Lerdahl and Jackendoff, 1983). Jie teigia, kad tonali muzika įprasminama *baigiamosiose* kognityvaus struktūravimo pakopose, kurios susijusios su aktyviu klausymu ir audiatyvine analize. Tai reiškia, kad realiu muzikos klausymo metu kognityvūs procesai nevyksta. Klausytojas, norėdamas suprasti ir prisiminti tonalios muzikos frazę, bando patalpinti (*locate*) svarbiausius skambančios muzikos struktūros elementus į labai organizuotą ir ekonomišką schemą. Idėja ta, kad klausytojas vadovaujasi mentalinėmis supaprastinimo operacijomis, kurios sudaro sąlygas ne tik suvokti muzikos kompleksiskumą, bet ir suteikia galimybę, vadovaujantis schemomis, rekonstruoti tuos kompleksus. Tokiu pat būdu klausytojas gali struktūruoti kitokių panašaus tipo darinius, frazes, kurios reaktvuojamos iš minėtos struktūros. Michelis Imberty teigia, kad generatyvinė tonalios muzikos suvokimo teorija, formuodama klausytojo modelį, laikosi hipotezės, kad tarp hierarchinės tonalios muzikos struktūros ir mentalinių procedūrų vyksta korespondencija, kurią klausytojas siekia ekstrahuoti svarbiausias perceptualiai variantiškas struktūras. Hipotezė teigia, kad tuo metu klausytojo strategija atitinka jos struktūrinę organizaciją. Kognityviu lygmeniu ši hipotezė neabejotinai reiškia, kad suvokimą, įprasminimą ir atitinkamų fenomenų įsiminimą valdo procesai, kurie patys yra hierarchiški<sup>15</sup> (Imberty, 1993: 327–328).

Hierarchijos konceptą galima paaiškinti preciziškiau: tai yra organizacija, kur elementai gali būti sujungti arba sudaryti iš kitų elementų. Toks konstruktas determinuoja lygmenį, kuris gali neatitikti jį sudarančių elementų lygmenis. Šių inkliuzijų sąryšis periodiškai pasikartoja<sup>16</sup>. M. Imberty eksperimentais patvirtino, kad redukcijos operacijos, klausant muzikos, yra psichologiškai realios. Be jų būtų neįmanoma paaiškinti visiems žinomų klausymo veiksniams, be to, tai galioja ne tik tonaliai, bet ir atonaliai muzikai.

Taigi muzikinis mąstymas nėra išskirtinis psichologinis reiškinys. Tai produktyvaus, kūrybiško mąstymo rūšis, susijusi su gabumais, žiniomis ir gebėjimais, ugdomais visą sąmoningą žmogaus gyvenimą. Šis gebėjimas klostosi tik adekvačioje muzikinėje veikloje, kuri visada susijusi su konkrečiomis tradicijomis – tiek meninėmis, tiek socialinėmis. Jo dėka audiatyvūs potyriai virsta *individualiai* ir *skirtingai*

struktūruojamu prasmės ieškojimu, kurį dar galima įvardyti kaip gebėjimą girdėti, t. y. diferencijuoti suvokiamą objektą, išlaikyti jį sąmonėje, emocionaliai išgyventi ir interpretuoti.

## IŠVADOS

Audiatyvinis muzikos pažinimas šiandien dar yra problema, nulemta tiek subjekto, tiek objekto ypatumų. Prasadėjusi empirine J. Herbarto prielaida, kad garsų sekos gali būti mokslinio tyrimo objektu, muzikinio suvokimo ir mąstymo problemų pagrindu susiformavo moderni kognityvinė muzikologija, pasitelkianti naujausias mokslinių tyrimų metodologijas. Kognityvinės muzikologijos tyrimai jau įrodė daugelio muzikos struktūrų psichologinį realumą mažose kūrinio apimtyse. Šiandien mokslas telkia pastangas formuoti kompleksiskai struktūruotą muziką, kurią girdi žmogus, reprezentavimą, nes muzikinė klausia kreipiasi į muziką visų pirma kaip į tam tikrų reikšmių pasaulį, kurių neįmanoma suvokti be mąstymo. Jis rutuliojosi filogenetiškai ir yra kuriamas ontogenetiškai. Tai aukščiausia muzikos pažinimo forma.

Gauta 2001 11 15

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Algirdas Greimas, atsakydamas į klausimą, ar mąstymas yra kalbinis, teigia: „Ne. Aš taip buvau įsitikinęs maždaug prieš dvidešimt metų. Aš taip maniau, kad kalba ir mintis yra neatskiriami dalykai, bet, atrodo, kad gestų kalba arba iš viso kūno kalba (kūno kaip išraiškos) yra tokia pat, gali turėti taip pat minties pagrindą, būti surišta su mintimi kaip ir kalba. [...] Problema tuojau pat iškyla dėl muzikos prasmės: ar muzikos prasmė yra tikrai kalbinė? Ne. Muzika turi savo turinį, jis yra gal labai abstraktus, aš manau, gal emotyvinis – tai irgi labai abstraktus. Jis nėra figūratyvinis, bet jis yra pagrįstas tam tikra logika. Tai tam tikras minčių dėstymas. Todėl į klausimą atsakau: deja, ne. Būtų lengviau lingvistams gyventi, jeigu būtų galima sakyti „Taip“ (Greimas, 1991: 58).
- <sup>2</sup> Muzikine leksine paradigma čia įvardijamas virtualioje žmogaus auralinėje erdvėje susiformavęs muzikos kalbos žodynas, kurio dėka muzika suvokiama kaip kažkas prasmingo. Tai daugybės konkrečių akustinių tekstų, užfiksuotų atmintyje, nuotrupos, virtusios savitomis muzikinių darinių schemomis. Jos potencialiai semantiškos, tačiau konkretumą įgyja tik realiuose akustiniuose tekstuose. Muzikinės leksinės paradigmos sąvoka artima I. Deliège išpaudams. Mokslininkė eksperimentais įrodė, kad klausytojai vadovaujasi tam tikrais išpaudais (*imprint*), saugojamais atmintyje kaip supaprastintos schemos, kurios net nepažįstamos detalėse (pvz., atonalioje muzikoje) leidžia atpažinti prototipą. Taigi užuominos ekstrahavimas (*cue extraction*) yra svarbiausia kognityvinė pakopa, kurios dėka progresyviai generuojami išpaudai atmintyje (Deliège, 1990).

- <sup>3</sup> Audiosintagmomis čia įvardijamos tam tikros *audiatyvai suvokiamos* reikšmės. Tai muzikos kalbos leksemos ir jų invariantai, gyvuojantys kiekvieno žmogaus, turinčio tam tikrą muzikinę patirtį, auralinėje erdvėje.
- <sup>4</sup> Darius Kuolys taikliai pastebėjo, kad „tekstų ir simbolių prasmės negali būti išaiškintos vien tik racionalios mokslinės analizės būdu. Esmingiau ją galime atverti pasitelkiant kitas prasmes. Taigi, interpretuojant. Bet simbolio interpretacija pati lieka simboliu. Ji veda simbolių prasmių begalybėn, neduodama apibrėžti tiesų. [...] Tikslieji ir gamtos mokslai – monologinė pažinimo forma. Čia tik vienintelis subjektas – daiktus siekias pažinti tyrėjas. Tikrieji humanitariniai mokslai arba „kitāmoksliai“ – dialoginiai. Šiuo atveju tyrėjas susiduria su kitais subjektais – „išraiškingomis ir kalbančiomis“ būtimis. Svarbus tampa ne tiek racionaliai apibrėžtas pažinimas, kiek kito, o sykiu ir savęs supratimas. Humanitarikai rūpi ne vien žinių kaupimas, ne tik gnoseologinė, bet ir aksiologinė bei ontologinė tiesa. Tiesa, galinti suteikti prasmės asmens ir žmonių bendruomenės gyvenimui“ (Kuolys, 1998: 18).
- <sup>5</sup> Muzikinės klausos vaidmuo, suvokiant akustinius tekstus, beveik netyrinėtas. Klausos fiziologijos ir psichofiziologijos tyrimai (žr. H. Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, New York: Dower, 1954; C. Stumpf, M. Meyer, *Maasbestimmungen über die Reinheit consonanter Intervalle*, Beiträge z. Akustik u. Allg. Musiw, 1898; Б. М. Теплов, *Психология музыкальных способностей*, М.-Л., 1947; Ю. Парс, *Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения*, Москва: Научный мир, 1999) atskleidžia tik objektyvias reakcijas į garsą, nesusijusį su muzikiniu kontekstu. Tiriant muzikinės klausos dalyvavimą mąstymo procesuose akivaizdu, kad klausia ne tik fiksuoja akustinius reiškinius. Išlavintas jautrumas garso kokybei (išraiškos aspektas) ir muzikos kalbos pajautai (garsinių sistemų ir jų organizavimo principų suvokimas) atskleidžia du muzikinės klausos lygmenis – sensorinį (klausos reakcijas į akustines garso savybes) ir mentalinį (gebėjimą koordinuoti akustinę informaciją su įgyta patirtimi (dar žr. 2-ą ir 3-ią nuorodas).
- <sup>6</sup> E. Gordonas laikomas pirmuoju mokslininku, atskyrusiu sąvokas *muzikiniai gabumai* ir *muzikiniai gebėjimai*. Gabumais jis vadina tam tikrą įgimtą potencialą, kuris, veikiant palankiai muzikinei aplinkai, suformuoja sėkmingai muzikinei veiklai būtinus gebėjimus. Jis rašo: „...akivaizdu, kad muzikiniai gabumai ir muzikiniai gebėjimai (t. y. pasiekimai – *V. U.*) nėra tas pats. Muzikiniai *gabumai parodo potencialą mokytis*, tuo tarpu muzikiniai pasiekimai – ką mokinys išmoko“ (Gordon, 1987: 2). Tai „smegenų ir kūno darbas“ (Gordon, 1993).
- <sup>7</sup> Etimologiškai lietuviški žodžiai, kurių šaknis *klaus-* (klausti, klausimas, klaustukas ir t. t.), slepia savyje nežinojimą ir veiksmą, nukreiptą sužinojimo linkme. Atitinkamai lietuviški žodžiai, kurių šaknis *gird-* (girda, girdas, girdėti), reiškia žinią, susietą su suvokimu, patyrimu. Tyrinėjant žodžių *klausia* ir *girda* etimologiją akivaizdu, kad jų prasmėje slypi du aspektai – fiziologinis (gebėjimas pagauti garso bangas) ir psichofiziologinis (suvokti garsus kaip tam tikrą reikšmių sistemą – kaip signalą, triukšmą, kalbą ir pan.). Gebėjimas suvokti, t. y. suprasti, nutuokti, permanyti, klausymo procesą pakelia į aukštesnį – sąmoningos, t. y. mentalinės, veiklos lygmenį, kuris susijęs su mąstymo operacijomis. Tuomet klausymas virsta *girdėjimu* – tam tikros informacijos gavimu ir supratimu. Taigi muzikinę klausą kur kas tiksliau būtų vadinti *muzikine girde* – fenomenu, nukreiptu į specifinių, akustiniuose tekstuose slypinčių reikšmių pasaulį.
- <sup>8</sup> R. Sternbergas (1985) nurodė, kad bet kokią intelektinę veiklą galima išskaidyti į informacijos perdavimo veiksmus ar komponentus. *Metakomponentai* – tai aukštesnieji kontrolės ar vykdymo procesai, kurie problemos sprendimo ar užduoties atlikimo metu reguliuoja visą mūsų psichinę ir fizinę veiklą. Mąstymo metakomponentams priklauso bendrosios strategijos, pagal kurias vykdoma užduotis ir atliekant užduotį randamas grįžtamasis ryšys. *Atlikimo komponentai* – tai psichiniai procesai, vykstantys atliekant užduotį: užduoties užkodavimas, ryšių nustatymas ir galimo sprendimo strategijų palyginimas. *Žinių įgijimo komponentai* – tai psichiniai procesai, kurie vyksta mokantis naujų dalykų: reikšmingos informacijos atskyrimas nuo nereikšmingos ir naujos informacijos susiejimas su turima informacija.
- <sup>9</sup> Tai įrodo įvairių smegenų sužalojimo atvejų studijos, kai prarandami anksčiau turėti muzikiniai gebėjimai (pavyzdžiui, muzikinė agnozija). Panašūs tyrimai akivaizdžiai liudija, kad muzikinėje veikloje dalyvauja skirtingos smegenų smilkinio dalies sritys, kurios ypač glaudžiai susijusios su klausos funkcijomis. Tiriant epilepsiją sergančius pacientus, nustatyta smilkinio struktūrų asimetrija ir tam tikras funkcijų pasidalijimas atliekant skirtingas muzikinės užduotis, kur ryškiai vyrauja priekinė dešiniojo smilkinio sritis (Samson, 1999).
- <sup>10</sup> G. Edelmanas, „įkūnytos minties“ teorijos autorius, remdamasis neurobiologiniais tyrimais teigia, kad smegenys yra selekcinis mechanizmas, paremtas fiziologija arba, kitaip tariant, pasikeitimais, kurie vyksta dienos metu, auga, plečiasi, kinta. Jis mano, kad mąstymas neapsiriboja smegenų jungtimis, o jų struktūriniai ypatumai nebūtinai yra žemėlapis, paliekantis specifinius spaudus ląstelėse. Suvokimas greičiau yra procesas, kuriame sinoptiniai ryšiai nėra fiksuojami, – jie gali keistis keičiantis aplinkybėms. Pasaulis, kaip individuali patirtis, yra ne permanentiškas, o dinamiškas.
- <sup>11</sup> M. Reybrouko nuomone, svarbiausias klausimas šiuo požiūriu yra mokymo instrukcijų vaidmuo, kur ekspertas mato darinius kaip organizuotą informaciją, o naujokas mato ją kaip nesusijusių detalių sancaupą. Todėl suvokimas gali būti apibrėžtas kaip mokymasis formuoti patirtį. Jis svarbus tiek, kiek mokymasis svarbus pačiam suvokimui (Reybrouk, 1997: 63–64).
- <sup>12</sup> Ta prasme teisingas yra H. Aebli, kuris rašo, kad žmogaus dvasinė raida yra jo duomenų, subrendimo, aplinkos įtakos ir auklėjimo sąlygų išdava (Aebli, 1980).
- <sup>13</sup> Jis priklauso kalbos aparatui ir greičiausiai yra jo sudėtinė dalis, kurioje yra visų pirma balso ir klausos centrai, juos jungiantys nervai, be to, regimasis ir ga-

lūnių judinimo nervai, susieti sudėtingai persipynusiais nerviniais pluoštais. Muzikos suvokimo procesai, jeigu žmogus sveikas, plėtojasi analogiškai kalbos suvokimui. Bet kadangi „muzikinių gabumų aparatas“ anomiškai ir funkcionaliai yra visiškai nepriklausomas nuo kalbos centro, jis gali tiesiogiai suvokti bei perteikti nuotaikas ir būsenas, kurias kalba gali tik aprašyti“ (Poco- limo, 1992: 71–76).

- <sup>14</sup> Leonardas Meyeris (1997) teigia, kad diskurso universumą, kuriame atsiranda muzikos reikšmės, sukuria stilius. „Stiliai egzistuoja ne kaip nekintantys fiziniai procesai gamtos pasaulyje, bet kaip psichologiniai procesai, giliai įsitvirtinę klausytojų suvokimo bei reakcijų įpročiai, o klausytojai išmoka suprasti konkretų stilių praktikos ir patyrimo dėka. Keičiantis stiliams išlieka ir nesikeičia [...] mąstymo procesų psichologija – būdai, kurių dėka kultūriškai įtvirtintų normų kontekste veikiantis protas atrenka ir tvarko jam pateiktus stimulus“ (Meyer, 1997: 208).
- <sup>15</sup> M. Imberty pastebi, kad tai yra vienas iš Gestalto teorijos principų, kuris teigia, kad spontaniško suvokimo nėra. Suvokimas visada turi bent minimumą stabilių organizuotų darinių, bet galbūt yra ir kitų, konstruktyvesnių, kelių (Imberty, 1993: 327–328).
- <sup>16</sup> Generatyvinė tonalios muzikos suvokimo teorija siūlo tonalią muziką analizuoti kaip keturias hierarchines struktūras: *struktūrų grupavimą (grouping structure)*, kur klausytojas hierarchiškai segmentuoja klausomą muziką į įvairaus dydžio darinius (motyvus, frazes, sakinius...) – čia kiekvienas mažesnis darinys gali būti pavidintas į didesnį ir t. t.; *metrinę struktūrą (the metrical structure)*, reprezentuojančią ritminių ir tonacinių akcentų hierarchiją, kurioje mažiausios jungtys yra stiprių ir silpnų kirčių kaita; *laiko trukmių redukciją (time span reduction)*, kuri įtvirtina reliatyvų aukštuminių santykių reikšmingumą. Klausydamas ritmo ir grupavimo struktūrų, klausytojas tiesioginiai jų nesegmentuoja. Vykstantis procesas labiau primena ritmo darinių ar garsų aukščio kompleksų redukciją, kuri atitinka svarbiausias įvardijamas schemas: *segmentacijos struktūrų pagrindimą, redukcijos pratęsimą (prolongation reduction)*, remiamą laiko trukmių redukcijos struktūra. Tai abstrakčiausias ir fundamentaliausias muzikos kūrinio suvokimo klausant apibūdinimas. Jį, M. Imberty nuomone, galbūt būtų galima pavadinti *generatyvine kūrinio struktūra* (Imberty, 1993). Toliau analizuodamas generatyvinę tonalios muzikos suvokimo teoriją, autorius teigia, kad pirmosios hierarchinės struktūros yra susijusios su išgirstų ir suvoktų muzikos objektų analize; pasukiniai du tipai siejami su mentalinėmis operacijomis, ekonomiškos informacijos, susijusios su suvokimais, panaudojimu ir išsaugojimu atmintyje.

#### Literatūra

1. Aebli H., Die geistige Entwicklung als Funktion von Anlage, Reifung, Umwelt- und Erziehungsbedingungen, *Begabung und Lernen*, Stuttgart, 1980.
2. Caine G., Caine R. N., What "Whole Brain" Means: Why Wholeness Matters, *The Brain Lab*, [http://www.newhorizons.org/blab\\_caine.html](http://www.newhorizons.org/blab_caine.html)

3. Deliège I., Mechanisms of cue extraction in memory for musical time, *Contemporary Music Review*, vol. 9/1&2, Harvard Academic Publishers GmbH, 1993.
4. Deliège I. & El Alimadi A., Mechanisms of cue extraction in musical groupings, *Psychology of Music*, vol. 18/1, 1990.
5. Edelman G., *The remembered present: a biological theory of consciousness*, New York, 1989.
6. Fechner G. Th., *Vorschule der Aestetik*, Bd. 1, Leipzig, 1925.
7. Gardner H., *Frames of mind*, New York: Basic Books, 1983.
8. Gordon E. E., *Learning Sequences in Music. Skill, Content, and Patterns*, GIA Publications, Inc. Chicago, 1993.
9. Gordon E. E., *The nature, description, measurement, and evaluation of music aptitudes*, Chicago, 1987.
10. Goštautienė R., Leonardas B., *Meyeris, muzika, menai ir idėjos: žvilgsnis po trisdešimties metų* (sud. R. Goštautienė), 1997, Nr. 9, Vilnius: Baltos lankos.
11. Greimas A. J., *Iš arti ir iš toli. Literatūra, kultūra, grožis*, Vilnius, 1991.
12. Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1982.
13. Herbart J. F., *Lehrbuch zur Psychologie*, 1816.
14. Herbart J. F., *Psychology als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, 1824.
15. Hostinský O., *Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Praha, 1961.
16. Imberty M., How do we perceive atonal music? Suggestions for a theoretical approach, *Contemporary Music Review*, vol. 9/1&2, Harvard Academic Publishers GmbH, 1993.
17. Kuolys D., Apie kitąmokslus ir jų politiką, *Kultūros barai*, 1998, Nr. 4.
18. Lerdahl F., Jackendoff R., *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., M. I. T. Press, 1984.
19. Müller-Freienfels R., *Psychology der Kunst*, Bd. 1, 3. Auflage, Leipzig–Berlin, 1923.
20. Reybrouk M., Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities, Leman M., *Music, gestalt and computing. Studies in cognitive and systematic musicology*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 1997.
21. Reimer B., *A philosophy of music education*, New Jersey, 1989.
22. Riemann H., *Musikalische Logik*, 1873.
23. Riemann H., *Musikalische Syntaxis*, 1877.
24. Riemann H., *Wie hören wir Musik. Drei Vorträge*, 1888.
25. Sternberg R. J., Instrumental and componential approaches to the nature and training of intelligence, *Thinking and learning skills* (eds. S. F. Chipman, J. W. Segal & R. Glaser), vol. 2, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1985.
26. Stieglitz O., Die sprachliche Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe der Tonwerke, *Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.
27. Бурьянек Й., К историческому развитию теории музыкального мышления, *Проблемы музыкального мышления* (ред. М. Г. Арановский), М., 1974.
28. Россоломо Г. И., К физиологии музыкального таланта, *Музыкальная психология* (сост. М. С. Старчеус), М., 1992.

**Vida Umbrasienė**

**MUSICAL THINKING: HISTORY AND THE PRESENT IN AN AUDITORY ASPECT**

**S u m m a r y**

The article is concerned with possible applications of musical thinking concepts in relation to music. The concepts are illuminated with respect to their history and present in an auditory aspect. The theoretical explanation of music is a manifestation of music cognition and musical thinking, which is only a matter of interpretation.

Musical thinking is a different phenomenon from thinking in general. The study aims at specifying musical thinking through auditory input. The concept of musical thinking was described by J. Herbart, E. Hanslick, O. Hostinský, G. Fechner, H. Riemann, R. Müller-Freienfels, and

O. Zich. Following the description of the phenomenon, the properties of intrinsic experience and creative mental activity can be distinguished. They are semantically different from the other qualities of thinking.

There is an analogy between the conceptual language and the language of music, because each one is a system whose function is to form a text. Attention is focussed on the specificity of music as a temporal and sounding art, stressing the role of musical ear, and the tension between actuality and virtuality in the auditory perception of music. It is argued that listening to music must be defined as the hearing of music: a cognitive process in which we hear expressive means affected by our musical ability and experience. Therefore musical thinking is an art of perceiving music: a creative processing of the means of an acoustic text.