

Sigitas MICKIS

# Kūrybingumo fenomeno muzikos kompozicijoje tyrimo teorinis modelis

## *Research of Creative Phenomena in Music Composition: Theoretical Model*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
El. paštas sigitasmickis@outlook.com

### Anotacija

Straipsnyje nagrinėjamas kognityvinis kūrybingumo muzikos kompozicijoje tyrimo modelis, įvertinantis kūrybingų veiksmų audityvinę percepciją. Kūrybingumą traktuojant kaip konteksto turinimo operaciją, išskiriami trys komponavimo proceso etapai, kuriuos apibūdina idėjų, žinių ir realizacijos muzikos kompozicijoje domenai. Kaip specifinį kompozicijai kūrybinių veiksmų kontekstą modelyje pasirinkus žinių domeną, apibrėžiami trys kūrybingumo lygmenys – kultūros, raiškos ir veiksnių, atitinkantys kūrinių formas, kūrinių raiškos ir kūrinių suvokimo kontekstus. Šiems lygmenims formuluojamos dvi turinimo operacijų rūšys – kombinacinė ir inovacinė. Kombinaciniam kūrybingumui skiriami 34 raiškos modelių deriniai, inovaciniam kūrybingumui – 5 inovatyvumo lygmenys, siejantys raiškos ir kultūros kanonų kontekstus. Pastarasis apibūdinamas kaip visuma žinių, apimančių komponavimo praktiką konkrečiame kūrybos regione. Potencialūs modelio taikymo kūrinių analizei rezultatai įvardijami kaip „komponavimo išmanumas“ ir pabrėžiama, kad vertinant kūrybos visumą reikia atsižvelgti į analogiškai daugialygiškus kūrybingumo procesus muzikos komponavimo idėjų ir realizacijos domenuose.

**Reikšminiai žodžiai:** kūrybingumo percepcija, muzikos komponavimo kontekstų domenai, kontekstų kanonai kompozicijoje, kombinacinės ir inovacinės kūrybingumo operacijos, kombinaciniai raiškos modeliai, inovaciniai formos kūrybingumo lygmenys kompozicijoje.

### Abstract

The article presents the cognitive model of creativity research, suitable to evaluate auditory perception of creative actions in music composition. Creativity in this model is considered an action of context enrichment and thus three possible contexts are distinguished in the process of music composition, namely, domains of ideas, knowledge and realisation. Research has shown that creative actions, specific to music composition are inherent mainly in knowledge domain and for the latter three levels of creativity are defined to distinguish differences of creativity in musical culture, musical expression and musical response in compositional practice. More commonly in scientific tradition of compositional theory these three levels can be described as aspects of form, expressions and perception in composition and for all these contexts two different operations of enrichment are formulated, namely, combinational and inventive enrichments. 34 different models of expressions are defined talking about combinational creativity and with inventive one 5 levels of innovation can be distinguished. Moreover, inventive enrichment of the context can be considered as transitional steps of creativity between expressional and cultural levels of compositional knowledge given that cultural level comprises all the compositional practice available in the region in question. The potential results of the model's application to composition analysis are described as a "smartness of composition" and the statement is formulated, that for the total evaluation of musical oeuvre one should undertake similar multileveled investigation in the domains of musical ideas and realization.

**Keywords:** the perception of musical creativity, domains of the contexts in music composition, canons of creative contexts in composition, combinational and innovative operations of creative actions, combinational models of expression, levels of invention in creativity of form in music composition.

Formuluojant kūrybingumo tyrimo modelį verta pradėti nuo to, kad bent jau bendrais bruožais būtų apibrėžta kūrybingumo samprata. Vakarų mokslinėje tradicijoje (tokiuose kūrybingumo tyrimo centruose kaip Kembridžas) kūrybingumą nagrinėti dažniausiai pradedama nuo fenomenologinės tezės (Kaufman ir Sternberg 2007), apibūdinančios *skirtybę nuo konteksto*. Turima omenyje žmogiška veikla, kurios bet kuriame etape galima atpažinti kitokį nei įprasta veiklos metodą, kitokius nei paprastai tarpinį ir galutinį rezultatus ir t. t. Kadangi toks suvokimas yra labai platus ir bendras, priimta išskirti keturis pagrindinius kūrybingumo aspektus. Šiuos aspektus XX a. septintame dešimtmetyje suformulavo Melas Rhodesas (Rhodes 1961: 307–309)<sup>1</sup>.

Pirmasis P aspektas kviečia nagrinėti kūrybingos veiklos subjektą, tad apibūdinamas *personalijos* pavadinimu (angl. *person*). Jis apima informaciją apie kūrybingos veiklos vykdytojo asmenybę, jo intelektą, charakterio bruožus, įgūdžius, elgesį, vertybes. Pagrindiniai klausimai nagrinėjant kūrybingumo personalijas yra intelekto ir kūrybingumo santykis, kūrybingumo visuotinumas, kilmė, formavimosi veiksniai ir kiti klausimai, susiję su asmeniniais kūrėjų bruožais, turinčiais įtakos kūrybingumo kokybei ir pobūdžiui. Muzikinio kūrybingumo tyrimo atveju tai pirmiausia kompozitorių asmenybių, jų charakterio formavimosi istoriniai tyrimai.

Antrasis P apima kūrybingos veiklos vyksmo analizę, todėl vadinamas *procesu* (angl. *Process*). Jis apima motyvacijos,

percepcijos, mąstymo, komunikacijos ir patyrimo dalykus. Svarbūs klausimai aspektui pažinti yra kūrybingumo taikymo sąlygos, etapai ir lavinimo galimybės. Muzikinio kūrybingumo tyrimuose šis aspektas apima būdų muzikos kūrybai visumą. Tačiau praktikoje tokių tyrimų rezultatas dažniausiai yra kompiuteriniai kūrybingumo modeliai (kaip Davido Cope'o EMI (Cope 2000) ar Marko M. Reybrouko kognityvinis episteminis modelis (Reybrouck 2006: 43)), parodantys, kaip sukurti ką nors naujo, bet nebūtinai svarbaus kontekstui – toks yra šio aspekto sisteminis trūkumas.

Trečiuoju P analizuojamos kūrybingos veiklos aplinkybės, turinčios įtakos kūrybingumo veiklai, todėl šis aspektas angliškai vadinamas *Press*. Lietuviškai kaip artimai šį aspektą apibūdinantis P žodis iš P raidės siūloma sąvoka *padėtis* – turima omenyje vietos ir laiko aplinkybių kūrybingoje veikloje sankloda. Šis aspektas išreiškia veiklos subjekto (personalijos) ir konteksto santykį. Asmenybės savirealizacijos sąlygos, kūrybingumo terpės klausimai yra vieni iš daugelio nagrinėjant šį aspektą. Muzikoje – tai instituciniai ir kultūriniai veiksniai, turintys įtakos kompozitorių kūrybai.

Ketvirtasis P apima kūrybingos veiklos rezultatą ir vadinamas *produktu* (angl. *Product*). Jis apibrėžia kūrybingos idėjos materialųjį pėdsaką tam tikru laiko momentu – kūrybinės veiklos rezultatą, išreikštą meno kūrinium, viešąja komunikacija (pvz., reklamomis), techniniais sprendimais (pvz., mokslo laimėjimais) ir kitais veiklos produktais. Pagrindinė problema nagrinėjant šį aspektą yra proceso ir sąlygų, kuriomis produktas sukurtas, nepažinumas – jeigu nėra analizuojami kiti P aspektai. Tad šis aspektas yra labiau deklaratyvaus nei analitinio pobūdžio, bet tinkamas statistinei analizei, pvz., analizuojant kūrybingumo santykį su tradicija (arba *padėties* aspektu), kai tiriama inovatyvių sprendimų tam tikrame regione ir tam tikru laikotarpiu įvairovė, lemiamą kūrėjų bendradarbiavimo ar pasipriešinimo vyraujančioms kultūrinėms tendencijoms nagrinėjamu laikotarpiu.

Ne tik kūrybingumo aspektai lemia kūrybingumo tyrimo objektą. Kadangi kūrybinga veikla imperatyviai privalo būti kontekstinė (pagal „kitokio kontekste“ fenomeną), visų kontekstų vienu tyrimo modeliu apimti taip pat nėra galimybių. Atsižvelgdami į šią problemą, Jamesas C. Kaufmanas ir Ronaldas A. Beghetto (Kaufman ir Beghetto 2009) pasiūlė sistematiką, nusakančią kūrybingumo tyrimo apimtį. Remiantis kūrybingumo tyrimų mnemonikos tradicija sieti sistemos dalių pavadinimus vienodomis raidėmis, ši tyrimo kontekstų apibrėžtis buvo pavadinta C aspektu (nuo angl. *creativity*) ir nurodo keturių rūšių kūrybingumo kontekstą:

1. **Mini-c** (kaip „daile besidomintis mokinys“) apibrėžia kontekstą, kai tiriama kūrybinga potenciali nesiekiant konkretaus galutinio tikslo ar / ir produkto. Tokios tirties tikslas yra kūrybingumo prielaidų pažinimas, naudingas, pavyzdžiui, vadinamuosiuose istoriografiniuose (istorijos faktų įtakos reiškiniui vertinimo) kūrybingumo tyrimuose. Muzikos srityje tai pirmiausia muzikinių gebėjimų atpažinimo problematikos nagrinėjimas.

2. **Pro-C** („profesionalus dailininkas“) – tai produktyvaus kūrybingumo lygmuo (atlygintinos profesinės veiklos prasme), neįgijęs istorinio vertinimo. Daugiausia tokia tyrimo apimtis gali padėti išsiaiškinant amato žinių struktūrą, palaikančią kūrybingumą, ir jos tirties galimybes. Utilitari tokio tyrimo funkcija labiausiai susijusi su pedagoginių (įvairiais akademiniiais lygmenimis) programų turinio formavimu.
3. **Mažasis-c** („laisvalaikio dailininkas“) – kūrybingumas kaip saviraiškos forma, neturinti komercinio aspekto. Tai klasikinė „kasdienio kūrybingumo“ tyrimo strategija, daugiausia naudojama psichometriniuose kūrybingumo matavimuose (tokiuose kaip E. Paulo Torrance'o (Torrance 1988) kūrybingumo testai). Pagrindinė šios tyrimo apimties problema yra nepakankamai aiški kūrybingumo ir nekūrybingumo, t. y. įprasto rutininio elgesio, skirtis. Muzikos srityje tokia problematika atspindima nagrinėjant kūrybingumo puoselėjimo galimybes, kai mokoma muzikos.
4. **Didysis-C** („genijaus šedevrai“) – kūrybingumas, kurio produktai turi neginčijamai išliekamąją vertę atitinkamos veiklos istorijoje. Muzikoje tai pasireiškia tyrimu kompozitorių ir jų kūrinių, dominuojančių atlikimo repertuaruose<sup>2</sup>. Iš esmės tai yra muzikos istorijai įprastas nagrinėjimo būdas, kai dėmesys skiriamas įtakingiems kūrybos produktams – kūriniams, palikusiems kultūrinį pėdsaką muzikos evoliucijoje.

Ne visi aprašyti kūrybingumo tyrimo aspektai ir kontekstai turi įtakos visuminiam kūrybingumo įvertinimui, bet jie parodo, kokio sudėtingumo yra teorinio modelio formulavimo uždavinys. Dėl didelės duomenų gausos paprastai analizės modeliai apsiriboja vienu kuriuo nors aspektu ir vienu ar keletu kontekstų, t. y. leidžia analizuoti tik dalį komponavimo proceso. Pagal holistinį mokslinės užduoties formulavimą straipsnio pavadinime (kūrybingumo fenomeno muzikos kompozicijoje tyrimas) dalinio tyrimo metodologija nėra pageidaujamas problemos sprendimas. Galbūt galima rasti išsamesnį tyrimo metodą, jeigu modelis būtų formuojamas ne pradėdant nuo kūrybingumo *per se*, o apibrėžiant, *kur* kūrybingumas reiškiasi muzikos komponavimo veikloje ir *kaip* konkrečiai, t. y. kokie kūrybingi veiksmai galimi įvairiuose muzikinės kūrybos etapuose. Tam reiktų išanalizuoti muzikos kūrybos kontekstus ir veiksmus.

### Kūrybingumo komponuojant kontekstai ir veiksmai

Apibrėžkime komponavimo kontekstus, atspindinčius muzikos komponavimo etapus. Kompozitorius pirmiausia

- 1) suformuluoja idėją, dar neturinčią garsinio pavidalo, tada
- 2) ieško muzikinės raiškos priemonių tai idėjai įgyvendinti,
- 3) raiškos priemonėmis formuoja kūrinio ritmiką, melosą ar tembrą (t. y. „verčia“ pradinę idėją iš „minčių kalbos“ į muzikinę kalbą) ir
- 4) klausydamas įvertina pirminės idėjos

muzikinę interpretaciją – arba įsivaizduodamas skambėjimą (remdamasis muzikavimo praktikos įgūdžiais) arba aktualiu muzikinio teksto atlikimo klausymu. Remdamasis pastaruoju 4 etapo vertinimu kompozitorius sprendžia, į kurį kūrybos kontekstą grįžti tęsiant kūrybos procesą – ar koreguoti idėją (1 etapą), ar paieškoti kitų raiškos priemonių (2 etapą), o gal tobulinti jau esamų priemonių taikymą realizacijos – t. y. trečiajame etape. Toks teoriškai begalinis kūrybos ciklas tęsiasi iš naujo, kol procesą nutraukia išnaudoti laiko, finansiniai ar psichologiniai ištekliai. Pirmuosiuose trijuose komponavimo etapuose / kontekstuose (idėjos, priemonių ir realizavimo) kūrybingais veiksmais gali būti sukuriamas „kitokios“ kūrybos fenomenas, ir to fenomeno įvertinimas galimas tik klausiant kūrybos rezultato. Su tuo susijusi pirmoji svarbi gairė formuluojant kūrybingumo fenomeno teorinį modelį – tyrimo rūšis turėtų būti *kognityvinė*, t. y. nagrinėjanti muzikos suvokimo procesus.

Kita svarbi metodologinė lygtis susijusi su fenomenologine sąvoka „kitoks“. Ji žymi veiklos produkto savybę. Bet kadangi komponavimas yra procesas, tyrimo objektą irgi reikėtų atitinkamai pakeisti, antraip rizikuojama modelyje nukrypti tik į vieną – *produkto* aspektą (t. y. nagrinėti kūrinius ir bandyti apibrėžti, kas juose kūrybinga). Koks veiksmas ir jo analizė galėtų apibūdinti „kito“ radimosi procesą? Samprotaukime: jeigu bet kurį iš komponavimo kontekstų pakartotume (ar dubliuotume idėją, ar priemonės, ar realizavimą), jo turinys *nesikeistų*. Jeigu kartodami ką nors kontekste pakeistume, turinys arba *praturtėtų*, arba *suprastėtų*, t. y. idėja taptų gilesnė arba menkesnė, priemonių pagausėtų arba sumažėtų, muzikinės raiškos realizavimas pagerėtų arba pablogėtų ir t. t. Neigiamą pokyčių dalį galime atmesti – kūrybingumas dažniausiai apmąstomas turint omenyje pozityvią konotaciją. Tad komponavimo kūrybingumo tyrimo modelis turėtų nagrinėti *turtinimo* veiksmų apibrėžtis minėtuose komponavimo kontekstuose. Tuo labiau, kad gebėdami identifikuoti teigiamas muzikos kūrybos kūrybingumo (konteksto turtinimo) gaires, galėtume matyti ir šių gairių trūkumą – neigiamus kūrybos proceso ar produkto „kitoniškumo“ aspektus.

Grįžkime prie kontekstų. Ar modelis turėtų apimti visus turtinamus kontekstus? Nors mums pavyko sumažinti kontekstų skaičių, palyginti su skaičiumi, išplaukiančiu iš P ir C aspektų invariantų, bandymas aprėpti visus kontekstus vis tiek būtų per kompleksiškas, todėl nelabai praktiškas – tiek analizės išsamumo, tiek modelio taikymo aspektais. Kiekvienam kontekstui turėtų būti analizuojamos savos konteksto turtinimo priemonės, ir hipotetiškai galima manyti, kad jos yra skirtingos. Pavyzdžiui, idėjų kontekstą turtinti galima pasitelkus psichologines kūrybingumo gaires, priemonių kontekstą keisti įmanoma gausinant muzikos amato (komponavimo praktikos pavyzdžių) žinias, realizavimo konteksto pokyčiai pavaldūs muzikinių gebėjimų ugdymo pastangoms. Kaip matyti, komponavimo kontekstai gana artimai koreliuoja su kūrybingumo C aspektais – *idėjų* kontekstą galima sieti su

*mini-c* (kūrybingumo idėjų atpažinimo) kontekstu, *priemonių* lygmenį gana išsamiai galėtų apibūdinti **Pro-C** („profesionalaus, bet neįtakingo kūrėjo“) konteksto išvalgos, *realizavimo* kontekstas artimas **mažajam-c** (realizuotam pramogai kūrybingumui) – tad straipsnyje formuluojamos metodologijos kryptis nėra visiškai priešinga jau įsitvirtinusiai kūrybingumo tyrimo praktikai. Pabandykime pasekti komponavimo kontekstų specifiką išsamiau, kad būtų galima dar labiau apriboti analizės kintamųjų kiekį.

Kuris iš kūrybingumo kontekstų yra labiausiai apibūdinantis muzikinį komponavimą? Idėjų kūrybingumas iš esmės nėra priklausomas nuo kūrybingumo taikymo sferos specifikos – tie patys kūrybingo turtinimo būdai tinka daugeliui sričių. Sugretinkime, pavyzdžiui, kūrybą architektūroje ir muzikoje. Vieno iš populiarių kūrybingumo psichologijos (taigi idėjų) tyrimo būdų, vadinamojo *Geneplore* (žr., pvz., Ward ir kt. 1998), modelio turtinimo operacijos, tokios kaip *metaforinių implikacijų paieška struktūrose* arba *naujų („kitų“) ar norimų atributų paieška mentalinėse struktūrose*, bus veiksnios ir architektūroje, ir muzikoje, nes šios operacijos – tai būdai, galintys praturtinti esamą idėjų kontekstą operuojant dalyko žiniomis metalygmeniu. Kita vertus, dalyko žinios kiekvienai veiklos sričiai skirtingos: to, ką galima sužinoti apie struktūrų turinį *architektūroje* (pvz., medžiagų lankstumo įtaką pastatų konstrukcijoms), *muzikoje* nerasime, kaip ir harmonijos junginių rūšių *architektūroje*. O realizacijos, kurios turinys yra jautrumas ir atsakas muzikos struktūroms, kontekste greičiausiai galima kalbėti apie tarpinį kūrybingumo specifškumą: be abejo, klausos gebėjimai *architektūrai* gyvybiškai nėra svarbūs, bet, pavyzdžiui, erdvinis suvokimas ir *muzikoje* (klausomos muzikos garso erdvės pojūtis), ir *architektūroje* (pastato perspektyvos įvertinimas) vertingas lygiomis dalimis.

Aprašyti kūrybingumo specifškumo pastebėjimai yra dalis platesnės mokslinės diskusijos, nagrinėjančios kūrybingumo tyrimo specifškumo klausimą (t. y. kurios srities tirtinos kaip bendros, o kurios turi dalykinę specializaciją) – vadinamoji kūrybingumo domeno problema. Pasak Johno Baerio (Baer 2010), empiriniai veiklos įrodymai atskleidžia didelius sritinio veiklos kūrybingumo skirtumus, bet kuo srities veikla platesnė, tuo mažiau kūrybingumas yra specifinis. Talentai, žinios, įgūdžiai, motyvacijos, bruožai, polinkiai įvairuoja priklausomai nuo kūrybinio darbo pobūdžio: yra panašūs kūrybos sritims (kaip kūryba garsu, vaizdu ar mokslinė), bet vis labiau skiriasi turiniu ir pobūdžiu specializuojantis kūrybinėje veikloje (kaip komponavimas ar atlikimas konkrečiu stiliumi). Tokią paradigmos sanklodą tipologizavo Kaufmanas ir Beghetto (Kaufman ir Beghetto 2009), keturių lygmenų hierarchija (APT modeliu) apibūdinę gebėjimų kūrybingai veikti specifškos didėjimą vis labiau specializuojantis veiklos šakose, tokiose kaip skambinimas gitara – labai specializuota palyginant su muzikos teorija. Šis kūrybinės specializacijos modelis taip pat koreliuoja su ankstesnėje pastraipoje aprašytomis specifškumo nuorodomis: idėjų lygmuo priskirtinas bendriems kūrybingumo įgūdžiams

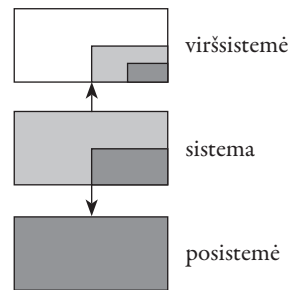
(neturintiems domeno specifikos), suvokimo (realizacijos lygmens) gebėjimai iš dalies bendri (vienijami meninių gebėjimų – juk ir muzikoje galime kalbėti apie vaizdavimą garsais), bet iš dalies ir skirtingi (muzikos dalis yra ir atlikimas, pasireiškiantis gebėjimu organizuoti laiką). Žinių lygmuo yra tas, kuris specifiskas kūrybingumo atžvilgiu, nes susijęs su muzikos kalba, kuri aiškiai skiriasi nuo dailės ar vaizdo meno kalbų. Tad aprašytame diskurse įdomiausias ir efektyviausias kūrybingumo tyrime būtų muzikinių žinių domeno kognityvinis tyrimas. Bet ir šio domeno tyrime taip pat esama daugialygmeniško apibrėžimo. Pavyzdžiui, muzikinės formos konteksto turinimas. Kompozitorius gali mąstyti apie viso kūrinio formą (kaip, pvz., sonatos formą), bet turi matyti ir formos padalų struktūrą (tarkime, baigiamosios sonatinio *Allegro* partijos struktūrą) bei atkreipti dėmesį į motyvų „formą“ (pavyzdžiui, garsų jungimo į motyvus strategiją tos pačios baigiamosios partijos padalose). Greičiausiai čia vėl susiduriame su daugialygmeninio kūrybingumo suvokimo reiškinio. Panagrinėkime kognityvines kūrybingumo tyrimo prielaidas.

### Kognityvinės kūrybingumo tyrimo prielaidos

Ankstesniame skyriuje pasitelkę komponavimo proceso kontekstų (arba etapų) analizę apibrėžėme tirsimą modelių daugialygmeninį kontekstą (komponavimo žinių domeną). Vakarų moksle į daugiasistemiškumą atsižvelgiama keičiant minėtus kūrybingumo C aspektus. Viena tyrimo apimtis yra tiriant kūrybingumą kultūrinėje aplinkoje, pavyzdžiui, Csikszentmihalyi sisteminio modelio atveju (Csikszentmihalyi 1999). Visiškai kiti klausimai nagrinėjami kognityviniuose kūrybingumo psichologijos tyrimuose, tarkime, Philipo Johnsono-Lairdo (Johnson-Laird 2002) ar Marko M. Reybrouko (Reybrouck 2006) darbuose. Dar kitas tyrimų mastelis atsiskleidžia taikant neurologijos mokslo metodus, kuriuos pasitelkus nagrinėjami smegenų procesai kūrybingos veiklos metu<sup>3</sup>. Nors tokie tyrimai apima platų kūrybingumo kontekstų lauką, kad ir kaip būtų keista, autoriui nežinomi Vakarų mokslo bandymai analizuoti kūrybingumo lygmenų tarpusavio ryšius. Vis dėlto tokių bandymų būta.

Vykdydamas ilgalaikius (trukusius apie 40 metų) patentų išradimo būdų ir sąlygų tyrimus, rusų mokslininkas Henrikas Saulovičius Altšuleris (Альшуталлер 1979: 40–43) suformulavo TRIZ (rus. *теория решения изобретательских задач* – išradimų užduočių sprendimų teoriją) teoriją, apibūdinančią techninės kūrybos kontekstus ir veiksmus. Sudėtinė šios teorijos dalis yra Altšulerio suformuluoti techninių sistemų vystymosi dėsniai (rus. – *законы развития технических систем*), pakankamai naudingi nagrinėjant minėtą ankstesnę pastraipoje komponavimo žinių taikymo daugialygmeninį kontekstą. Nors muzikos kūryboje techninės sistemos sąvoka nevertinama, muzikinėje veikloje yra svarbi kūrybos stiliaus samprata (kaip, pavyzdžiui, mąstymas griežtojo ar laisvojo

stilių paradigmomis), kurią galima įvardinti kaip komponavimo (techninę) sistemą. Ypač XX a. tokių individualių komponavimo sistemų kūryba buvo aktyvi – kaip dodekafoninė, mikrotoninė, ateminė, minimalistinė ar maksimalistinė kūrybos sistemos. Tad gausiai Altšulerio pavyzdžiais patvirtintą kūrybingumo daugialygmeniško sampratą verta pritaikyti kūrybingumo muzikos kompozicijoje formuluojant tyrimo teorinį modelį.



1 pvz. Kūrybingumo ekranai (Альшуталлер 1979: 40)

Pagrindinė techninių sistemų vystymosi dėsnių formulavimo prielaida yra vadinamieji kūrybingumo ekranai (žr. 1 pvz.). Šią sąvoką mokslininkas aiškina taip:

<...> tarkime, kūrybingumo objektas yra medis – sistema. Tada, žvelgiant kūrybingai, už medžio reikia matyti mišką (viršsistemę, rus. *надсистема*) ir atskiras medžio dalis (šaknis, kamieną, šakas, lapus – posistemas, rus. *подсистема*). (Альшуталлер 1979: 40)

Pasak išradėjo, kuo daugiau tokių ekranų aprėpiama, tuo kūrybingesnis rezultatas pasiekiamas. Kita svarbi sistemų vystymosi dėsnių išvada yra sistemų papildymo naujais kūriniais (t. y. produktais) evoliucijos kryptis. Kaip nurodo Altšuleris, kūrybingų įžvalgų kryptis evoliucionuoja tik posistemės ir po-posistemės lygmenų link. Pavyzdžiui, variklio tobulinimo evoliucija: vėjo, garo, vidaus degimo, elektros / saulės, atominis, plazminis. Tokiame kūrybingumo evoliucijos diskurse šis tiriamasis darbas taip pat perkelia kūrybingo veikimo analizę iš kultūrinės (muzikos istorijos, **didžiojo-C** konteksto) į muzikos raiškos (arba auditoryvę, **Pro-C**) sistemas. Pirmasis tokio perkėlimo etapas yra muzikinių kanonų (muzikinės paradigmos tipų) daugiasistemiškumo (arba daugialygmeniško) įvertinimas. Formuluojant teorinį modelį *kanonas* nurodo pradinį kontekstą, kuriame vyksta kūrybingumo inicijuojamas turinimas.

*Muzikinis kanonas* – sudėtinga ir daugialypė sąvoka. Straipsnyje pateikiame kūrybingumo tyrimo modelyje į kanoną žvelgiama kaip į visumą, turinčią baigtinę struktūrą, nes tik baigtinė struktūra gali būti suvokiama ir atsimenama kaip kontekstas. Iš formos kūrybingumo pavyzdžio ankstesnio skyriaus gale jau buvo matyti, kad tokios struktūros turėtų būti daugialygmeninės. Tad perkeldami Altšulerio suformuluotą kūrybingumo ekranų koncepciją į muzikinio kūrybingumo

tyrimą nurodykime, kaip kiekvienas iš ekranų atitinka savąjį kanoną ir kiekviena kanono rūšis reprezentuoja skirtingą muzikinę atmintį. Kad būtų lengviau orientuotis šioje hierarchijoje, suteikime kanonams informatyvesnius ir „muzikalesnius“ nei Altšulerio „sisteminius“ pavadinimus:

1. Viršsistemės *kultūros kanonas* atspindi muzikinės kūrybos artefaktų atmintį – kanoninių (t. y. įsimintinų) kūrinių istoriją („raiškos mišką“, jeigu pritaikytume Altšulerio koncepciją). Šie kūriniai žinių domene suformuoja visumą, apimančią konkretaus regiono (kaip Vakarų Europos akademinės muzikos) raiškos galimybes – ką kompozitoriai tame regione yra išbandę formuodami ritmikos, meloso ir tembrinę raišką.
2. Sistemos *raiškos kanonas* parodo muzikinių parametru raiškos būdų atmintį, kuri yra dalis kultūros kanono suvokimo: kokios ritmo, meloso ir tembro darinių kombinacijos formuoja naujas kūrinių žinias, supratimą, kuo vienas kūrinys skiriasi nuo kito.
3. Posistemės *veiksenų kanonas* atspindi limbinę (neurologinių reakcijų) muzikos atmintį. Daugiausia tai susiję su muzikos pojūčiais, kuriais atlikėjas, kompozitorius ar klausytojas reaguoja į garsų percepciją. Šių pojūčių estezė (apmąstymas) yra būtina raiškos kanono formavimosi sąlyga (žr. šio straipsnio 2 skyrių).

Tad muzikos žinių domene galime nagrinėti (komponavimo) žinių kultūrą, žinių raišką ir žinių veiksenas. Ir kiti komponavimo kūrybingumo domenai turėtų būti analogiškos struktūros, t. y. analitinis žvilgsnis turėtų skirti idėjų kultūrą, žinias ir veiksenas, realizacijos domene atitinkamai – žr. 2 pvz.

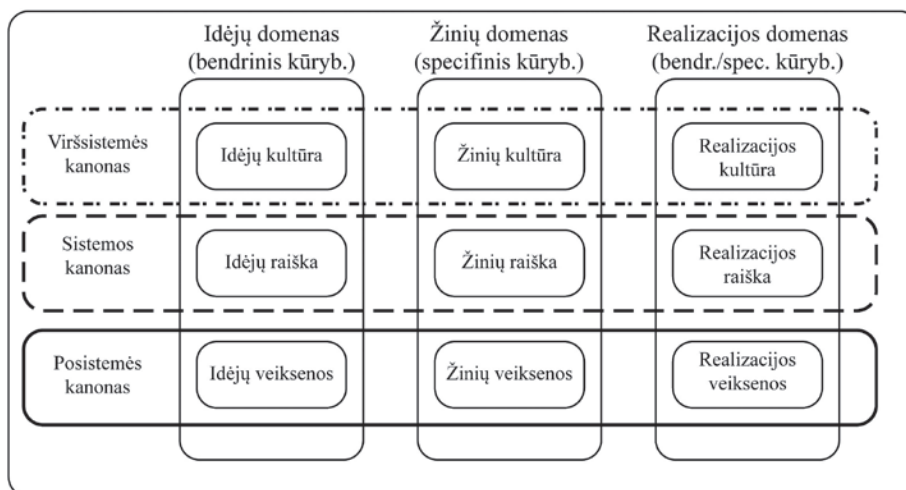
2 pavyzdyje parodyti komponavimo etapų kanonai atspindi tam tikrą „vertikalų“ daugiasistemiskumą: kūrybingumo domenai parodo skirtingus kūrybingumo kontekstus komponavimo etapuose, o kanonai suponuoja skirtingas minėtų kontekstų turtinimo operacijas, nelygu, kuriame kanonų lygmenyje kūrybos subjektas veikia. Apibendrinę daugialygmeninę kūrybingumo muzikos komponavimo sistemą, pažiūrėkime,

koks šios paradigmos santykis su tradicine kanonų traktuote Vakarų muzikos moksle.

Remiantis OED (angl. *Oxford English Dictionary*) vienu iš įprasčiausių meno tyrimuose apibrėžimų, kanonas – tai kūrinių, laikomų svarbiais, reikšmingais ir vertais studijuoti, sąrašas / rinkinys<sup>4</sup>. Tokia įžvalga yra stiliaus analizės dalis ir jos analizės būdai, susiję su *kultūrinio kanono* įžvalgų specifika – daugiausia nagrinėjant kultūrinius ir socialinius muzikinės veiklos aspektus. Josephas Kermanas (Kerman 1983) kaip kanono tyrimo sritis nurodė repertuaro tyrimus, kritinių recepcijų studijas, ir kaip tik šios tyrimų kryptys yra minėto kanoninio kūrinių sąrašo tyrimo instrumentai.

*Raiškos kanonai* yra muzikinės kalbos elementai – muzikinės frazės, ritmikos dariniai, faktūros ir pan. Vietoj reikšmingų kūrinių sąrašo, nagrinėjamo kultūros kanono tyrimuose, šio lygmens kanonas apibrėžia ritmo, meloso ir tembro panaudojimo muzikinėje kūryboje prietis. Metodologinius pagrindus tokiems tyrinėjimams galima rasti Carlo Dahlhauso (Dahlhaus 1983: 139–171) dviejų etapų kanono analizės koncepcijoje. Pagal šią koncepciją, sudėtingą kanono objektą galima pažinti, rekonstruojant jį kaip istorinį reiškinį. Anot Dahlhauso, pirminis analizuojamas kanoninis sąrašas (minėtu ankstesnėje pastraipoje kultūrinio kanono požiūriu) pirmiausia dekonstruojamas, išskiriant „kanoną pagrindžiančius vertybinius ryšius, t. y. kategorijas, kriterijus ir mąstymo formas, dėl kurių kūriniai buvo įtraukti į įsivaizduojamą kūrinių muziejų“<sup>5</sup>. Tokius pirminio tyrimo duomenis Dahlhausas siūlo interpretuoti kuriant *rekonstruotą kanoną*, kuris nusako *analitiko požiūrį į kanono sklaidą istorijoje*. Tokių perinterpretuotų kanono „istorijų“ gali būti daug, jos atspindi kanonų tapsmą pagal iš anksto parinktus ir analitikui svarbius parametrus. Postmoderniu požiūriu tokia kanono istorijos versijų visuma ir yra tikrasis kanono pažinimas. Tačiau bent jau praktikoje tokia analitinė baigtis yra sunkiai įmanoma, nes reikia be galo daug laiko ir proto išteklių visoms žinioms apibendrinti. Kita vertus, tai atveria galimybes ribotam, ne visuotiniam tyrimui,

### Komponavimo etapų kūrybingumo kontekstai



2 pvz. Muzikinio komponavimo etapų kūrybingumo domenų sistemos

o šio darbo kontekste – kūrybingumo kanonų rūšių išskyrimui, šalia įprasto kultūrinio kanono apibrėžiant ir raiškos bei veiksenų kanonus.

Išskirto raiškos kanono tyrimui galima pritaikyti Dahlhauso kanono kriterijus. Kultūrinio kanono dekonstrukcijai mokslininkas siūlė taikyti *institucinį-socialinį* kriterijų, t. y. atsižvelgti į jau minėtus repertuaro ir recepcijos tyrimus – kiek kūriniai yra vartojami ir kaip vertinami. Dahlhausas tokių kriterijų laikė antriniu, pagalbinu. Pagrindiniu kriterijumi rekonstruotam kanonui sudaryti mokslininkas laikė *muzikinį-estetinį*, siūlydamas ieškoti kanono ištakų pačioje kūrinių struktūroje. Šio darbo dėmesio lauke esantis muzikinių žinių domeno kūrybingumas (žr. 2 ir 3 pvz. bei paaiškinimus prie jų) kaip tik ir leidžia įvertinti sąsajas tarp muzikos parametrų struktūrų ir jų kognityvinio poveikio: estetinė žinių kanonų vertė yra jų „galia“ perteikti idėjų domeno turinį konkrečiomis muzikos suvokimo realizacijomis. Estetika šiame straipsnyje nagrinėjama kūrybingumo tyrimo modelyje suvokiama kaip raiškos pokyčių estezė ir apie tai – tolesniame kontekstų turtinimo operacijų specifiką nagrinėjančiame skyriuje.

Kultūrinio ir raiškos kanonų skirtis yra kokybinė: skiriasi kanonų laiko perspektyvos. Muzikos istorijoje (t. y. tiriant kūrinių faktus) komponavimo epochų būdingi bruožai keičia vienas kitą laiko kontinuume – baroką keičia klasicizmas, šį romantizmas ir taip toliau. Toks reiškinys nebūdingas raiškos kanono sklaidai laike. Pasak Dahlhauso, pagrindinė muzikinio-estetinio kriterijaus savybė yra nuolatinis jau esamo kanono perinterpretavimas ir įtaka vėlesnei kūrybinei praktikai. Cituojant mokslininką, „kaip tik pastaroji – kūrinių veikmės ir jo įtakų lauko – instancija kartu su estetiniais sprendimais įsteigia kanoną“<sup>6</sup>. Tokia įžvalga kreipia analitinę dėmesį ne į parametrų raiškos būdų istorines šaknis, o į raiškos kanonų, perfrazuojant Leo Treitlerį (Treitler 1990: 174), „imanentinių prasmų evoliuciją“. Tad rekonstruotas Dahlhauso kanonas, šiame straipsnyje apibrėžiamas kaip audityvinės raiškos „istorija“, iš tikrųjų yra įvairiomis proporcijomis sąveikaujančių

kanoninių raiškos būdų tinklas, atsiskleidžiantis kaskart vis kituose istoriniuose kontekstuose.

Naujas raiškos kanonų kombinacijų turinys susijęs su kultūrine atmintimi, taigi ir su kultūrinu kanonu. Kiekvienas naujas raiškos būdų pritaikymas sukuria, anot Haroldo Bloomo (Bloom 1995: 11), „stiprių kūrybinių asmenybių varžybas, kai įveikiamos pirmtakų įtakos ir įsitvirtinama kultūrinėje atmintyje“. Pasak mokslininko, tokių „varžybų“ metu sukurti kanoniniai kūriniai, viena vertus, yra neįprasti, keisti, bet tuo pačiu metu jų negalima nepaisyti, ir šita neišvengiamybė yra pagrindinis kanono požymis. Taip siejama muzikinė raiška su kontekstiniu naujumu, būdingiausiu kultūros kanono imperatyvu.

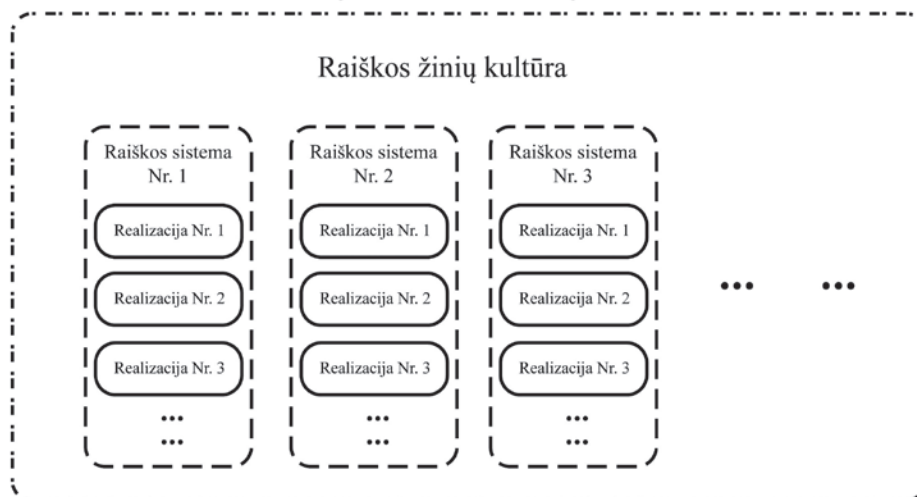
Remiantis čia pristatytomis teorinėmis koncepcijomis galima padaryti tokias raiškos kanono tyrimo metodologines išvadas:

1. Raiškos kanoną galima apibrėžti ieškant pasikartojančių įvairiuose muzikos stiliuose raiškos struktūrų.
2. Tokių struktūrų kūrybingumo projekcija susijusi su šių raiškos standartų pritaikymu naujam muzikos stiliaus ar istorinių aplinkybių kontekstui.
3. Šis pritaikymas yra kombinacinio (perinterpretuojamo) pobūdžio, kai egzistuojantys raiškos kanonai perkombinuojami naujam turiniui.

Šių teiginių iliustracijai tinka vadinamosios komponavimo stilizacijos, pvz., tam tikrų renesanso imitacinės polifonijos principų taikymas kitose sistemose, tokiose kaip klasicistinio (laisvojo kontrapunkto) stiliaus komponavimas. Raiškos sistemos realizacijos pasikartojimas kitoje sistemoje ir kuria raiškos žinių kultūrą, kurią galima pavaizduoti kaip daugiapakopę raiškos turinio sistemą.

3 pavyzdyje linijų raštai atspindi sistemos sąsajas su 2 pavyzdyje pateiktais kūrybingumo kontekstais. Kiekviena raiškos sistema (pvz., dodekafoninės kūrybos principai) prisideda prie bendro komponavimo muzikoje galimybių suvokimo (raiškos žinių kultūros), o pati sistema yra visuma muzikinių parametrų raiškos realizavimo operacijų. Minėtas imitacinės polifonijos principas gali būti viena iš realizacijų bet kurioje sistemoje.

### Žinių domeno kanonų sistema



3 pvz. Žinių domeno kanonų sistema

Numatę, *kur* yra būdingiausias muzikos komponavimui kūrybingumas – žinių domeno kanonuose, pereikime prie turtinimo operacijų apibrėžčių. Pirmiausia reikėtų išskirti du turtinimo operacijų porūšius – kombinacinį ir inovacinį kūrybingumą. Kombinacinis, kaip jau minėta, turtina vienos komponavimo žinių sistemos kontekstą, o inovacinis kuria ir žinių kultūros kanoną – visumą komponavimo būdų, kuriuos gali taikyti kompozitorius.

### Raiškos kanono turtinimo operacijos

Jeffas Pressingas nurodo (Pressing 2001: 155), kad kuriant naują turinį galimas tik dviejų tipų – asociatyvus ir pertraukto – kūrybingumas (konteksto turtinimas). Asociatyvus kūrimo būdas formuoja auditoryvinį (atpažįstamą klausia) raiškos kanono bendrumą, kai sukurto asociatyvus turinio atkarpoje varijuojama panašių parametrų raiška. Bendrumas yra muzikos asociacijų šaltinis, ir šiame darbe daroma prielaida, kad pagrindinis muzikos asociatyvumo požymis yra varijavimų reguliarumas – tai, ką siūloma apibūdinti žodžiu *raštai* (angl. *patterns*)<sup>7</sup>, t. y. atpažįstami reguliarūs dariniai.

Reguliarumo atpažinimas yra kompleksinis fenomenas. Viena vertus, tai gali būti žinios, kaip pasiekti reguliarumo muzikinėje veikloje: žinojimas, kaip formuoti ritmo ar tonų reguliarumą, kaip šis reguliarumas veikia metro ar dermės suvokimą. Kita vertus, tai žinios, kaip reguliarumas atpažįstamas. Lawrence'as M. Zbikowskis (Zbikowski 2004: 276) siūlo visada atsiminti šią metodologinę skirtį ir vadina tai eksplikuojančiomis (angl. *explicit*), t. y. leidžiančiomis veikti (formuoti, pvz., ritmą), ir implikuojančiomis (angl. *implicit*), t. y. leidžiančiomis suvokti (pvz., ritmą), žiniomis. Mokslininkas taip formuluoja metodologinį perspėjimą, kad bet kurio reiškinio suvokimą galima įvertinti tiek denotatyviu (tikslų, paaiškinančių, taigi eksplikuojančių žinių), tiek ir konotatyviu (numanomų, parodančių, taigi implikuojančių žinių) požiūriu. Zbikowskis pažymi, kad eksplikuojančios („kaip“) ir implikuojančios („kas“) žinios visada dalyvauja pažinimo procese (Zbikowski 2004: 289) ir svarbu atsekti, 1) kas yra žinoma ir 2) kas yra suvokiama muziką kuriant (komponuojant arba atliekant) ir muzikos klausantis bei koks yra abiejų žinių tipų santykis žinant ir suvokiant muzikos kanonus (t. y. gebėjimus atsiminti žinias ir suvokimą). Šiame darbe atminties procesai apibrėžia pradinis kūrybingumo kontekstus, todėl svarbu suprasti, kokia atmintis veikia kūrybingumo kontekstuose (komponavimo etapuose). Kūrybinio veikimo žinios (eksplikuojančios „kaip“ žinios, būdingos pirmiesiems trims idėjų, priemonių ir realizacijos etapams, žr. paaiškinimą antrojo skyriaus pradžioje) yra susijusios su ilgalaikės atminties loginėmis konstrukcijomis – kompozitoriai žino, kaip rašyti muziką remiantis kompozicinės veiklos studijomis (analogiškai yra su atlikėjais – jie žino, kaip reikia atlikti remiantis tradicija, muzikos struktūra ir pan.). Implikuojantis muzikos

pažinimas, būdingas ketvirtam vertinimo etapui, susijęs su trumpalaikė atmintimi – jeigu muzikos klausomės, atkreipiame dėmesį į mums priimtina skambesį vadovaudamiesi klausymo įpročiais – mėgstamais muzikos stiliais. Šiais klausymo įpročiais reaguojama į aplinkos pokyčius ir čia yra svarbus fizinės veiksenos momentas.

Ivesas Choras (Chor 2010: 30) pažymi, kad surinkta nemažai įrodymų, kad baigtines (uždaras) ir patikimai atpažįstamas muzikos kontinuumo atkarpos klausytojai linkę sieti su pažįstamais fizinių judesių būviais. Tokiame kontekste Zbikowskis, remdamasis antropologinių ir psichologinių tyrimų įrodymais ir koncepcijomis (Zbikowski 2004: 273), formuluoja **konceptinių modelių** sąvoką. Šių modelių formulavimo poreikis slypi klausime: „Kaip mes žinome, kad girdime, pvz., gerą ritmiką ar tinkamą ritminį pagrindą?“ Atsakymą į šį klausimą gali padėti pateikti suvokimas, kad žmogus sistema savo pojūčius koncepcijomis ir jomis remiasi vertindamas stimulų kokybę. Pavyzdžiui, pažįstant muziką svarbus reguliarumo atpažinimas ir įvertinimas susijęs su mūsų kūno dalių judėjimu fizinės veiklos metu (vadinamąja propriocepcija<sup>8</sup>), ir toks atpažinimas taip pat yra daugialygmeninis. Remiantis Zbikowskiu:

1. Pirmiausia atpažįstame *reguliarumą*, kurį patiriame kūdikystėje reguliariai judindami galūnes. Sąmoningai reguliarumas identifikuojamas tolygaus kvėpavimo, reguliaraus širdies pulso koncepcija.
2. Suvokiant reguliarumą, suvokiami skirtingi jo tipai. Tarkime, einant skirtingai juda kojos, rankos ir kūnas. Taigi antrasis reguliarumo atpažinimo lygmuo yra *diferenciacija*.
3. Patiriant skirtingus reguliarumus jie apibendrinami trečiu lygmeniu, suvokiant, kad skirtingi reguliarumai formuoja bendrą *cikliškumo* supratimą. Taip bet kuri fizinė veikla suprantama kaip skirtingo reguliarumo judesių visuma.

Panagrinėkime pavyzdį, kaip apibūdinta hierarchija gali suteikti potencijos analizuojant muzikos atlikimo veikseną. Tarkime, rengiamės atlikti Ludwigo van Beethoveno vokalinių ciklą „An die ferne Geliebte“, op. 98 (4 pvz.).

Labai glaustai analizuojant, apmaštyti muzikinį vyksmą galima taip. Reguliarumas nesukelia didesnių sunkumų – aiškus trijų ketvirtinių metras. Yra du skirtingi reguliarumo tipai. Vokalinėje partijoje esama metrinių užtūrų (2 ir 5 taktuose prie ketvirtinių su tašku) ir skirtingų metroritminių verčių prie metrinių kirčių (pvz., 4 takte pirmasis metrinis kirtis turi aštuntines, antrasis ir trečiasis – ketvirtines) kaitos. Fortepijono partijoje reguliarumas susijęs su pauzėmis metriniuose kirčiuose (kaip 2–3-iame arba 12–13-ame taktuose). Bet cikliškumo požiūriu (kaip šie skirtingi reguliarumai bendrai veikia kūrinio ritmo formavimą) fortepijono partijoje kartkartėmis dubliuojamas vokalo reguliarumas (kaip 5–6-ame taktuose); vokalo partijoje du kartus (1–9 ir 11–19 taktuose) pakartojama ta pati sinkopių ir metroritmų kombinacija; fortepijono partijoje pritariant antrajam vokalo partijos

**Ziemlich langsam und mit Ausdruck**

Voice

Piano

1 Auf dem Hu - gel sitz' ich spä - hend in das blau - e Ne - bel - land, nach den fer - nen Trif - ten

4

8 se - hend, wo ich dich, Ge - lieb - te, fand. Weit hin ich von dir ge - schie - den, tren - nend

12

16 lie - gen Berg und Thal zwi - schen uns und un - serm Frie - den, un - serm Glück und uns' - rer Qual.

4 pvz. Ludwigas van Beethovenas „An die ferne Geliebte“, op. 98 Nr. 1

pakartojimui pritaikoma pauzių reguliarumo metroritminė variacija – vietoj pauzių metroritmo ketvirtinių vertėmis ir sinkope (ketvirtinės ir aštuntinės pauzės atitinkamai 3 takte) pritaikomos ketvirtinės ir šešioliktinės pauzės (kaip 13-ame takte), t. y. antrajam šio takto metriniam kirčiui suteikiama dvigubai smulkesnio metroritmo pauzės sinkopė (šešioliktinė pauzė 2,5 metriniam kirtyje).

Išdėstyta informacija gali padėti struktūruojant atlikimą: metroritminių lygmenų kaitos ritmo raiškos cikluose suponuoja greitesnius judesius ir interpretavimą bei sukelia atlikimo efektą, lygintiną su vaizdo įrašų atkūrimu skirtingu greičiu. Tokio efekto galimybė, išryškėjusi dėl hierarchinės analizės reguliarumo, yra kūrybingumo raiška atlikimo veikloje: neįmanoma remiantis tik muzikinės formos analize Beethoveno kūrinyje pasakyti, ar atlikėjas atsižvelgęs į minėtas reguliarumo sąsajas atlikdamas antrosios eilėraščio strofos periodą (nuo 11 takto; 4 pvz.). Šis naujos papildančios prasmės radimasis Zbikowskio įvardijamas kaip „stiprus ritmo įkūnijimo pojūtis“<sup>49</sup> – ketvirtasis būtinas ritmo reguliarumo suvokimo aspektas. Ir toks aspektas apibrėžia ne ritmo pažinimo veiksmų programą (t. y. į ką atlikėjas turėtų atsižvelgti formuodamas ritmą – ar į reguliarumą, ar į skirtumus, ar į cikliškumą), bet tam tikrą audityvinės kokybės paieškos kryptį: ką galima atrasti ir „atvaizduoti“ ritmo parametro raiška, t. y. kokių implikuojančių žinių galima patirti. Šis procesas nėra juodoji dėžė, jį taip pat galima paaiškinti kognityviniais mechanizmais. Tam Zbikowski sėkmingai pritaiko Lawrence Barsalou perceptinių simbolių koncepciją (žr. diskusiją (Zbikowski 2004: 278) 15 nuorodoje).

Barsalou teorija teigia, kad fiziniai veiklos judesiai yra nuolat „įrašomi“ į limbinę / neurologinę atmintį kaip veiksėnų atmintis ir gali būti atpažįstami netgi ir realiai fiziniam stimului nevykstant. Analizuodami 4 pavyzdį, rėmėmės bendra atlikėjo fizinės veiklos reguliarumo patirtimi, projektuodami ją muzikiniame tekste kaip konkrečią Beethoveno kūrinio atlikimo programą. Lygiai tokia pačia bendra patirtimi disponuoja ir klausytojas, tik ja remiasi ne atlikdamas fizinį grojimo veiksmą, o apmąstydamas audityvinio srauto percepciją. Fiziniai judesiai taip virsta mentaliniais *gestais* (vaizduotės judesiais), leidžiančiais suvokti reguliarumo, diferenciacijos ir cikliškumo koncepcinius modelius (Zbikowskio prasme). Šie modeliai, kaip ir atlikimo atveju, virsta „nauju ketvirtuoju kūnu“ – parametru *raštais*: iš judesių atminties, t. y. supratimo, kas yra reguliarus, diferencijuotas ar cikliškas veiksmas, randasi muzikos raiškos suvokimas, veiksmas (komponavimo ir atlikimo) įkūnyta muzika. Konkrečiu analizuotos Beethoveno dainos atveju vienas iš tokio supratimo aspektų yra skirtingų ritmo raštų greičių pojūtis tarp abiejų nagrinėtų 4 pavyzdžio periodų. Šie pojūčiai ir yra klausytojo žinios, sisteminamos raiškos kanonų kategorijomis.

Grįžkime prie raiškos kanono nagrinėjimo, kurį palikome siekdami nuodugniau pagrįsti reguliarumo pažinimą. Kaip minėta, raiškos kanonas sieja naujai generuojamus muzikinius darinius asociacijomis, t. y. suvokdami vienas po kito skambančius reguliarius darinius galime patirti jų panašumo laipsnį. Reguliarumas tokiame suvokime yra vienas svarbiausių (jeigu ne esminių) požymių – turimi omenyje apmąstomi gairėmis



bet kurio iš parametų cikliškumo požymiai, pvz., metro kaita, izoritmų metroritminė vertė (skirtingose atkarpose dominuojančių ritminių verčių kaitos reguliarumai), meloso derminė sandara (dermės raštas), toniniai garso įvykiai prieš netoninius / perkusinius (tembro harmonikų reguliarumas) ir t. t. Taip pat minėta, kad turtinimo strategijos yra dvi, ir ką tik pateikti pavyzdžiai atspindi asociatyvų generavimą, kai reguliarumu siekiama bendros parametų raiškos.

Antroji turtinimo veiksmų galimybė – pertrauktas generavimas – atspindi muzikinio konteksto pokytį, kai įvedamas naujas reguliarumo branduolys, pavyzdžiui, meloso išdaila tonikos komplekso harmonijoje pakeičiama dominantinio preikto prolongacija; keičiama metro rūšis iš dvejinio į trejinį arba metriniai epizodai kaitaliojami su nemetriniais. Dar didesnis pertraukimo kontrastas gali būti išgaunamas, kai reguliarumo branduolys perkeliamas į kitą parametų lauką, pavyzdžiui, daugiabalsė harmoninė faktūra keičiama monodine solo arba tonacinė sistema – serijine sandara. Bendru atveju raiškos pertraukimais reguliarumas perkeliamas į aukštesnį *kūrinio formos* lygmenį, kai formos dalių viduje eksploatuojamas asociatyvus reguliarumas, o bendras kūrinio vientisumas pasiekiamas dalių kaitos logika. Grįžtant prie 4 pavyzdžio, asociatyvus generavimas ritmo raiškoje atitinka pirmąjį vokalo partijos pakartojimą (1–9 taktai), kai fortepijono ritmas kartkartėmis grįžta į vokalo ritmiką. Pertrauktas generavimas įvyksta antroje 9-ojo takto dalyje fortepijono partijoje, kai pakinta partijos registras (dešinės rankos natos nuo antros ketvirtinės aukščiau nei vokalo tesitūra), raiškos direktyva (nuoroda *ausdrucksvoll – espressivo*), o harmonija 10 takte pereina į trumpą dominantinį preiktą iki 12 takto. Nuo pastarojo vėl grąžinama vokalo partijos pakartojimo asociacija, bet fortepijono partijoje ritmas akumuluoja pertraukto generavimo 9–10 taktų motyvą: nuo 12 iki 17 takto antroje ketvirtinėje yra tas pats metrinės užtūros motyvas, tik dvigubo metroritminio greičio – vietoj ketvirtinės su tašku-aštuntinės, kaip devintame takte, yra aštuntinė-šešioliktinė pauzė-šešioliktinė nata. Taip formuojama Beethoveni būdinga kontrasto ir vienovės logika kūrinio formoje: pertraukimo motyvo ritmas, kilęs iš vokalo ritmo motyvo 5 takte, dėl minėtų registro, atlikimo ir harmonijos pokyčių tampa savarankišku dariniu 9–10 taktuose, išlaikomas 12–17 taktuose kaip alternatyvi vokalo kartojimo asociacija ir grįžta 19 takte kaip formos pakartojimas.

Iš 4 pavyzdyje pateiktos pertraukto generavimo analizės matyti, kad raiškos pertraukimais formuojamas naujas kūrybingas turinys, jeigu atsižvelgiama į pertraukimų asociatyvų reguliarumą (taip kaip naujas turinys nuo 9 takto pavyzdyje gretinamas su jau įvykusi vokalines partijos ritmikos periodu 1–8 taktuose). Taip kuriama alternatyva kombinaciniam asociatyvaus turtinimo reguliarumui. Daugiausia, kaip analizuota pavyzdyje, artikuliuojama tarp abiejų turtinimo rūšių veikia kokybinis parametų raiškos skirtumas. Nors kai kurių parametų variantinis pokytis, būtinas naujai informacinei prasmei, aiškiai identifikuojamas (pvz., 2 skirtingi tonai tolygioje darnoje,

t. y. įprastame fortepijono derinimo reguliarume), kitų parametų raštų cikliškumo ir variantiškumo slenksčiai reikalauja išsamesnio tyrimo ir kognityvinio pagrindimo. Kai kurios tyrimus galima aptikti literatūroje (pvz., dermės samprata Carol L. Krumhansl tyrimuose (Krumhansl ir Kessler 1982)), daugeliui kitų parametų, kaip ir parametų rašto percepcijos modeliavimui komponavimo procese, išsamesnės studijos yra aktuali būtinybė.

Apibendrinant šiame darbe siūlomą kanono sampratą svarbu parodyti kanono ryšius su kūrybingumo tyrimu. Kūrybingumas komponavimo veikloje suprantamas kaip kanono turtinimas. Galimas dvejetainis turtinimas (terminai Pressingo) – asociatyvus ir pertrauktas. Abu turtinimo būdai skiriasi tuo, kad asociatyvus (kombinacinis) turtinimas išlaiko reguliarumą kanono raiškoje (vienoje sistemoje), o pertrauktas (inovacinis) įtraukia raiškos diferenciaciją, skirtingomis proporcijomis derinant diferenciaciją kuriančią plėtotę ir cikliškumą kūrinio formoje. Kaip nurodo Pressingas (Pressing 2001: 161), abi turtinimo strategijos kyla iš kūrėjo veiklos atnaujinimo poreikio, ir esminis čia yra atnaujinimo atpažinimo klausiant aspektas. Kad būtų galima jį įvertinti, metas imtis kūrybingo turtinimo veiksmų percepcijos mechanizmo išaiškinimo.

### Kūrybingumo kontekstų (kanonų) audityvinė percepcija

#### *Kombinacinio kūrybingumo percepcija raiškos dimensijose*

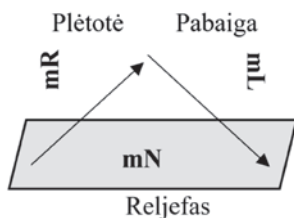
Kaip minėta straipsnio pradžioje, kūrybingumo įvertinimui yra svarbu suvokti, kaip kontekstų turtinimas yra atpažintamas audityvine percepcija (klausant). Tik atpažinus tam tikrą kūrybingą operaciją atsimenamas šių operacijų formuojamas raiškos kanonas<sup>10</sup>. Kognityviniu požiūriu, tyrimais patvirtintas audityvinės patirties mechanizmas utilizuoja trijų percepcijos dimensijų sintezę.

Williamas Forde Thompsonas (Thompson 2008: 228) apibendrina kognityvinius audityvinės percepcijos tyrimus parodydamas, kad audityvinis srautas percepcijos metu iš pradžių patiriamas išskaidytomis percepcinėmis dimensijomis – tam tikra percepcinio aparato dalis atsakinga už 1) *ritmo*, tam tikra už 2) *tonų*, tam tikra už 3) kitimo laike kreivės (arba *kontūro*) atpažinimą. Anne Treisman ir Garry Gelade nurodė (Treisman ir Gelade 1980), kad 1) trimatė sensorinė įvestis reintegruojama į audityvinio suvokimo visumą; 2) percepcinio vienio reintegracija yra pilna klaidų ir iliuzijų, tokių kaip tų pačių tonų ir trukmių suvokimo skirtumai skirtingose kombinacijose (Krumhansl 2000) (daugiau klausos iliuzijų pavyzdžių žr. minėtame Thomsono darbe); 3) skirtingus percepcijos rezultatus sukuria koncentracijos, dėmesio ir daugybės kitų psichologines percepcijos sąlygas lemiančių dedamųjų. Dėl šios kognityvinio mechanizmo savybės kiekvienam klausytojui minėtų Zbikowskio koncepcinių modelių suvokimas truputį skiriasi, nors bendros

gairės, kas yra reguliarumas, skirtumas ar cikliškumas, išlieka. Kūrybingumo tyrimo modelio formulavimui svarbu, kad šiomis raiškos atpažinimo dimensijomis realizuojama Dahlhausa numatyta muzikinio-estetinio kanono analitinė interpretacija.

Muzikinė komunikacija (informacijos perdavimas) klausant turi tokią pačią daugialygmeningą kontekstų sistemą, kaip 2 ir 3 pavyzdžiuose parodytose kūrybingumo kanonų schemose (t. y. kultūrinį, raiškos ir veiksenų lygmenis). Kiekviename iš šių kontekstų „pranešama“ sava informacija, ji atpažįstama pagal audityvinio srauto patirties pokyčius. Toks informacinio vieneto aiškinimas pagrįstas Leonardo B. Meyerio koncepcija (Meyer 1961: 22–23), pagal kurią audityvinio srauto percepcija generuoja emocinį atsaką (arba klausytojas patiria emocijas klausydamasis muzikos), kai atpažįstamas muzikinės raiškos pokytis. Kiekvienam iš trijų raiškos aspektų (ritmikais, melosui ir tembrui) ir kiekvienam audityvinės patirties kontekstui šis pokytis randasi dėl savų raiškos priežasčių. Straipsnio apimtis neleidžia išdėstyti gestinės analizės pagrindų, suteikiančių galimybę analizuoti audityvinės raiškos pokyčius (gestinės analizės teorinius pradmenis žr. Mickis 2015), bet ir beveik nenaudojant šio svarbaus kūrybingumo praktikos analizės instrumento galima numanyti, kad raiškos pokyčiai galbūt yra nevienodo stiprio, ir šis stipris turėtų diferencijuoti kombinačinį kanonų konteksto turtinimą (asociatyvų kūrybingumą).

Pagal gestinę (mentaliųjų judesių Barsalou prasme, žr. ankstesnį skyrių) analizę, bet kokia muzikinė raiška atpažįstama gestine struktūra, pateikta 5 pavyzdyje.



5 pvz. Muzikinės raiškos percepcijos gestinė struktūra

Plėtotės, pabaigos ir reljefo gestai nurodo percepcines pokyčių kokybes. Meyeris aukščiau cituotame klasikiniame veikale nagrinėdamas pokyčių muzikoje fenomeną remiasi nuostata, kad muzikinės informacijos komunikacija inicijuojama klausytojo poreikiu numatyti muzikinės raiškos kryptį (pvz., sekti melodijos plėtotę iki kadencijos). Kai toks

numanymas baigiamas arba pertraukiamas naujo raiškos konteksto, užbaigtas audityvinis srautas tampa atpažinta struktūra (ankstesniame 4 pavyzdyje melodija, pabaigta nepasiekus kadencijos) ir pradamas naujos struktūros numanymas. Taip klausytojas struktūruoja audityvinį kontinuumą, skirdamas jį į pradžios / plėtotės / pabaigos segmentus. Plėtotės ir pabaigos gestai žymi tokių struktūrų plėtotės ir pabaigos atkarpas, o reljefo gestas yra abiejų pirmųjų gestų atpažinimo atskaitos taškas (vėlgi pagal harmonijos pavyzdį reljefą atitinka bendros tonacinės funkcijos atkarpa, kai plėtotė yra funkciškai nepastovus akordas, o pabaiga – funkciškai pastovus).

Kaip minėta, audityvinė percepcija patiriama trijų sensorinės įvesties dimensijų derinimu. Gestinėje analizėje šios dimensijos yra horizontali (atitinkanti ritmo percepciją), vertikali (tonų percepcijos) ir erdvinė (meloso – tonų ir ritmikos sąryšio struktūrų – kontūro). Muzikinės raiškos parametrai irgi turi tris dimensijas, pvz., meloso raiškoje yra tonai, registras (melodijos kryptis) ir dermė (melodijos tonų rinkinys). Kompozitorius šiomis parametru dimensijomis koduoja emocinių pokyčių turinį, atpažįstamą klausant muzikos. Stipriausias tokio kodavimo poveikis (arba gestinėje analizėje – kognityvinis stipris) yra tada, kai parametru raiškos dimensijos sutampa su percepcijos sensorinės įvesties dimensijomis. Pagal meloso pavyzdį tai reiškia, kad: 1) melosas plėtojamas keičiant tonus – meloso horizontali dimensija yra tonų kaita ir jos percepcija suvokiama horizontalia sensorine įvestimi; 2) šie tonų pokyčiai nėra vienos melodijos krypties – meloso vertikali dimensija yra registro kaita, ji suvokiama vertikalia sensorine įvestimi; 3) melosas priklauso vienam dermės tonų rinkiniui (pvz., melosui naudojami tik 7 mažorinės dermės tonai) – taip realizuojama meloso erdvinė dimensija, suvokiama sensorinės įvesties erdvine (kontūro) dimensija. Jeigu bet kurie raiškos parametrai komponuojant perkeliama į kitas percepcines dimensijas (pvz., melodijoje yra tik registrų pokyčiai, nėra tonų kaitos, t. y. melodijoje utilizuojami vieno tono oktavos pokyčiai), kognityvinis stipris silpsta. Kuo kognityviniu aspektu raiškos kanono modelis stipresnis (žr. 1 lentelę), tuo labiau jis perteikia pabaigos gestą (arba percepcinį įspūdį) kūrinio formoje. Ir atvirkščiai, mažesnis kognityvinis stipris labiau perteikia plėtotės judesį kūrinyje. Skirtingos dimensijų kombinacijos formuoja atpažįstamas raiškos struktūras, siūlomas vadinti *raiškos modeliais*.

Jeigu naudojama tik gestinė raiška (išplaukiant iš muzikinių parametru struktūros), t. y. komponuojant nenaudojamos

Percepcinės dimensijos	Kanono numeris					
	1	2	3	4	5	6
	Raiškos dimensijos					
Horizontali	Horizontali	Horizontali	Vertikali	Vertikali	Erdvinė	Erdvinė
Vertikali	Vertikali	Erdvinė	Horizontali	Erdvinė	Horizontali	Vertikali
Erdvinė	Erdvinė	Vertikali	Erdvinė	Horizontali	Vertikali	Horizontali
Kognityvinis stipris	14	13	13	11	11	10

1 lentelė. Muzikinės raiškos gestinio modeliavimo modeliai

nemuzikinės, pvz., serijų ar šanso procedūros, įmanomos šešios skirtingos raiškos projekcijų percepcinėse dimensijose kombinacijos, taigi ir šeši skirtingo kognityvinio stiprio raiškos modeliai (žr. 1 lentelę).

Percepcinės dimensijos 1 lentelėje atidėtos eilutėse (pažymėtose pirmajame stulpelyje), o raiškos dimensijos (kompozitoriaus koduojamų raiškos pokyčių struktūra) varijuojamos tolesniuose stulpeliuose prie kiekvieno kanono. Kanonų kognityvinis stipris apskaičiuotas parametru raiškos dimensijas pažymėjus svoriniais koeficientais ir sudauginus su percepcinių dimensijų svoriais. Svoriniai koeficientai numatyti pagal raiškos struktūrą: muzikoje pirmiausia išgirstama raiška laike (horizontalėje), po kurios seka raiškos vertikalės (aukščio) suvokimas, ir galiausiai erdvinimo (bendro horizontalės ir vertikalės gesto) patirtis. Pavyzdžiui, suvokdami melosą, pirmiausia išgirstame garso įvykį (t. y. ritmo horizontalę), tada patiriame įvykio aukštį (tonų vertikalę) ir tik paskui suvokiame tonų kaitą laike (kontūro erdvę). Kaip minėta, kognityvinis stipris suteikia galimybę numatyti muzikinės raiškos organizavimą kūrinio formos lygmeniu, ir teorinės tokio numatymo prielaidos nagrinėjamos tolesniame skyriuje.

Kad 1 lentelėje parodytas percepcijos ir raiškos dimensijų kombinavimas nebūtų tik sausas teorinis modelis, verta pažinti, kaip lentelė apibrėžiamas kombinacinis kūrybingumas veikia, pvz., ritmikų raiškos formavimą. Gestinė analizė nurodo (žr. daugiau Mickis 2015), kad ritmikų raiška įgyvendinama

trimis dimensijomis ir kombinuotai nepertvarkytame modelyje Nr. 1 horizontalė formuojama ritmu, vertikalė – metroritmu, erdvinė dimensija – metru.

Jeigu šią kombinacinę koncepciją realizuotume natomis, netgi nepaaiškinę detaliai gestinės analizės pradmenų, galime aptarti tokius raiškos modelius ritmikoje realizuojančius pavyzdžius.

Pirmu numeriu pažymėto modelio realizacijos logika tokia: pirmųjų trijų garso įvykių formuojami du laiko intervalai, iš kurių antrasis dukart trumpesnis (ketvirtinė tarp pirmo ir antrojo – prieš aštuntinę tarp antrojo ir trečiojo įvykių). Taigi horizontalė realizuojama ritmu. Prasidėjęs šešioliktinių judėjimas yra naujas metroritmo mastelis (palyginti su pirmomis dviem ritminėmis vertėmis), tad šis pokytis formuoja ritmikų percepcijos vertikalę (parodyta virš penklinės ir žemiau esančia laužtine kreive prie Nr. 1). Pagal *Gestalt* gero tęsinio principą, šis įvykęs šešioliktinių mastelis, kai tik įvyksta aštuonis kartus, grupuojamas pirmąja ritmine verte (taigi ketvirtine tarp pirmojo ir antrojo įvykių), tad paskiausiai raiškos percepcijoje randasi metro raiška percepcijos erdvinėje dimensijoje – šis retrospektyvus grupavimas parodytas dviem laužtinėmis kreivėmis, pirmoji punktyru nurodo, kad turi atsitikti pakankamas skaičius šešioliktinių, kad kartotinio reguliarumo percepcija juos sugrupuotų du kartus po keturis.

Antro modelio realizavimas pradedamas ritmo pokyčiais, bet jais formuojamas mN (neutralus) ritmo reljefas (žr. 5 pvz.

Percepcinė dimensija	Raiškos modelio numeris					
	1	2	3	4	5	6
	Ritmikos raiškos dimensijos					
Horizontali	Ritmu	Ritmu	Metroritmu	Metroritmu	Metru	Metru
Vertikali	Metroritmu	Metru	Ritmu	Metru	Ritmu	Metroritmu
Erdvinė	Metru	Metroritmu	Metru	Ritmu	Metroritmu	Ritmu
Kognityvinis stipris (santykiniai vienetai)	14	13	13	11	11	10

2 lentelė. Ritmikų raiškos gestinio modeliavimo modeliai

R. – ritmas    M.-R. – metroritmas    M. – metras

6 pvz. Muzikinio modeliavimo ritmikų modeliai

apie gestinės raiškos struktūrą), tad sensorinės įvesties vertikaleje realizuojama metro raiška (metrui kaip visuomet reikalinga retrospektyvi atskaita, parodyta punktyrine laužyta linija, žr. pirmo modelio paaiškinimą). Erdvinė raiška realizuojama metroritmu – tai tokia pati ritmo mN struktūra dvigubai (oktava) smulkesniu masteliu (aštuntinių metroritmo judėjime prieš ketvirtinių pradžioje modelio).

Trečias modelis pradėdamas trejinėmis grupėmis, kad būtų išvengta divizinio (kartotinio) metrinio grupavimo 2 po 2 ir horizontalė būtų formuojama metroritmu (dviejų vienodų atstumų tarp garso įvykių per mažai metroritminei raiškai, tokiu atveju labiau ryškėja metrinis grupavimas). Ritmo vertikale realizuojama trečdaliu lėtesniu metroritmu (duole prieš triolę), kad artimas laiko kontinuume pakartojimas suformuotų ritmą erdvinėje dimensijoje.

Ketvirtas modelis pradėdamas analogiškai trečiajam, tik vietoj metroritminio pokyčio ritmo vertėmis (triolė / duolė Nr. 3 kanone) sensorinės įvesties vertikale čia formuojama metro įvykiu – metroritminio judėjimo triolėmis užtūra (triolių ketvirtine). Triolių judėjimas išlaikomas visu kanono laiku, tik erdvinamas ritmo šešioliktinėmis.

Penktas ir šeštasis modeliai pradėdami ilgais atstumais tarp įvykių, kad būtų suvokiami kaip metro, o ne metroritmo percepcinė horizontalė. Penktame modelyje ritminės vertės mažėja esant vertikalios dimensijos raiškai, bet pereina į periodinį ritmą ir dubliuoja pirmąjį ritmo raiškos porą (ketvirtinė su tašku + aštuntinė), tik aštuntinių metroritme erdvinėje dimensijoje. Šeštame modelyje vietoj ritmo raiškos vertikalės pakinta pradinių dviejų metro įvykių (pusinių) metroritmas (dvi ketvirtinės), o šis savo ruožtu erdvinamas ritmo pokyčių į šešioliktnes, kurios formuoja du vienodus šešioliktnių atstumus (t. y. „ritmas beveik metroritmiškas“, žr. trečio modelio paaiškinimą), todėl nesutrauko metroritminės vertikalės.

Skaitytojas gali dabar pats palyginti kanonų atvirumo laipsnį įsivaizduodamas (atlikdamas mintyse) visų šešių modelių garso įvykių formuojamus laiko atstumų pokyčius. Straipsnio autoriaus nuomone, Nr. 6 yra lėtai prasidedantis ir labiausiai „be pabaigos“, t. y. sunkiausiai gali būti suvokiamas kaip užbaigtas raiškos modelis, papildomas ritminės medžiagos percepcijos tolesniame laiko kontinuume, tad modelis yra atviras įvykių eigai. Nr. 1, priešingai, yra uždaro struktūros – jeigu šešioliktnių dubliavimas nesikeistų, tai yra pabaiga. Taip modelių percepcijos skirtumai varijuoja grupavimo lūkesčius – nuo uždaro struktūros (Nr. 1) iki atviro (Nr. 6)<sup>11</sup>. 1 ir 2 lentelėje tokia kanonų savybė parodyta kognityvinio stiprio parametru – kuo stipresnė kanono kognityvinė raiška, tuo uždaresnė („stabilesnė“ raiškos) yra modelio struktūra kūrinio laike (t. y. modelio raiška turi aiškiau suvokiamą pradžią, plėtotę ir pabaigą). Šis parametras apskaičiuotas matematiškai:

- percepcinėms dimensijoms 1 ir 2 lentelėje suteikti koeficientai nuo 1 iki 3 pagal sensorinės įvesties pirmenybių mechanizmą<sup>12</sup>: horizontaliai dimensijai (kaip pirmajai percepciniame procese) – 3, vertikalčiai – 2, erdvinei – 1;

- ritminės gramatikos elementams suteikti analogiški (nuo 1 iki 3) koeficientai, tik pagal ritmiką raiškos prioritetus, formuojamus Zbikowskio koncepcinių modelių suvokimo:

- ritmika pirmiausia suvokiama dėl garso įvykių formuojamų laiko atkarpų (jeigu įvykis randasi iš tylos, tai jau pokytis „begaliniam tylos kontinuume“), ir jeigu šie truknių pokyčiai yra kartotiniai, formuojasi percepcinis reguliarumo suvokimas. Taigi ritmui priskiriamas koeficientas 3;
- antrasis ritmiką suvokimo poreikis pagal koncepcinius Zbikowskio modelius yra diferenciacijos, o tai metroritminės raiškos realizacijos atpažinimas, kai skiriame skirtingų ritminių verčių judėjimus, tad metroritmui – koeficientas 2;
- visuminiam ritmiką suvokimui, kai jau patiriami pirmieji du koncepciniai modeliai, suvokiamas metro raiška formuojamas cikliškumas, taigi metrui – koeficientas 1;
- ritminės gramatikos elementų ir jais realizuojamų percepcinių dimensijų koeficientai yra sudauginami ir visos trys sandaugos sudedamos, taip gaunant kognityvinio stiprio reikšmę. Pvz., pirmo modelio stipris yra horizontalios dimensijos  $3 \times 3 = 9$  (ritmas horizontalėje), vertikalios  $2 \times 2 = 4$  (metroritmas vertikaleje), erdvinės  $1 \times 1$  (metras erdvinėje dimensijoje), iš viso  $9 + 4 + 1 = 14$ .

Tokia percepcijos matematine išraiška grindžiama modelių uždaro laipsnio ir kontekstinės reikšmės kūrinio formoje analizė. Pirmas modelis pagal šią koncepciją yra mažiausiai siejantis (angl. *cohesive*) dviejų modelių kaitą laike, t. y. veikia kaip tam tikros laiko atkarpos pabaigos momentas. Čia pateiktas šešias gestinės raiškos modeliais kombinacinio kūrybingumo galimybės komponuojant nesibaigia. Jeigu bet kuri raiškos dimensija realizuojama ne gestiniu muzikinės kalbos modeliavimu (pvz., apskaičiuojama serijos metodu), kognityvinis stipris tolygiai mažėja, priklausomai nuo to, kiek ir kokios dimensijos formuojamos ne gestine raiška (kai kognityvinis stipris lygus nuliui, visos dimensijos realizuojamos negestiniu modeliavimu).

Apibendrinant raiškos modelių semantiką, galima nurodyti, kad kognityvinė percepcijos dimensijų analizė leidžia tirti kompozicinių veiksnių kombinacinį kūrybingumą. Analitiniu būdu galima įvertinti sukomponuotų raiškos struktūrų percepcinę kokybę, t. y. ne kas parašyta komponavimo metu, o kaip tai suvokiama klausant. Yra šešios gestinio modeliavimo (realizuojamo tik muzikiniais parametrais) kompozicinės raiškos ir percepcinių dimensijų kombinacijos<sup>13</sup>, kuriomis galima remtis analizuojant raiškos modelių konteksto turtinimo (t. y. kūrybingumo) vertę kompoziciniuose sprendimuose. Išanalizavus, kokios percepcinės dimensijos kokiais muzikinės raiškos parametrais formuojamos, galima nustatyti kognityvinio stiprio parametras, nurodantį duotojo kanono raiškos stabilumo

laipsnį. Kuo didesnis kognityvinis stipris, tuo stabilesnis percepciniu atžvilgiu yra muzikinės raiškos sprendimas ir toks stabilumo variavimas leidžia komponuojant artikuliuoti kūrinio formą. Tai pasiekama skirtingo kognityvinio stiprio modelius gretinant inovacinio kūrybingumo veiksmis, apie kurių kognityvines vertes kalbama tolesniame skyriuje.

### Inovacinio kūrybingumo percepcija

Antrojo (pertraukto) tipo kūrybingas konteksto turtinimas susijęs ne su vieno raiškos modelio kognityvinio stiprio modeliavimu (kaip kombinacinio kūrybingumo atveju), o su naujų sąsajų tarp gretinamų raiškos modelių kūrimu. Terminas „naujas“ čia pavartotas ryšių su kontekstu nutraukimo prasme – šiame darbe tai yra nutolimas nuo raiškos kanono sistemos. Nesunku suprasti, kad nežabotas kanono (bendraja prasme) atsiskyrimas veda link jo institucinės griūtis ir komunikacinio chaoso, kai kompozicinių veiksmų ir tikslų nebepali atpažinti kiti muzikinės veiklos dalyviai (pirmiausia klausytojai). Siekiant išvengti tokios baigties, inovacinio kūrybingumo operacija kaitaliojama su kombinacine, taip asocijuojant raiškos naujumą su kultūriniu kontekstu. Kuo neįprastesnis raiškos sistemos kanone yra naujasis darinys, tuo daugiau pastangų reikia, kad jis pavirstų šio konteksto dalimi. Tad svarbus žingsnis tiriant inovacinį kūrybingumą yra inovatyvumo vertinimo skalės suformavimas.

Straipsnyje siūlomame analizės modelyje inovatyvumo laipsnio įvertinimas taip pat grindžiamas Altšulerio metodika (Альтшуллер 1979: 35). Originali vertinimo skalė rėmėsi Altšulerio suformuluotu techninės kūrybos procesu, kai kūrybos poreikį sukelia probleminė esamų ir pageidautinų objekto savybių prieštara. Pavyzdžiui, prieštaravimas statant laivus: jis turi būti neperkrautas, kad laive esantis oras laikytų laivą virš vandens, ir turi būti maksimaliai pripildytas (technikos ir krovinio), kad būtų ekonomiškai naudinga jį eksploatuoti. Problema išsprendžiama pagal dirižablio ir lėktuvo principų priešinio pavyzdį – dirižablis gali kabėti ore, nes jame daug oro, bet kroviniui vietos mažai, lėktuvas negali kabėti, užtat laikosi ore įsibėgėjęs ir kroviniui jame skiriama santykinai daugiau vietos. Analogiškai laivas be tuščių talpų judėdamas neskęstų dėl povandeninių sparnų, o stovint uoste jam galima pritvirtinti papildomų talpų, pagerinančių plūdrumą. Altšuleris (Альтшуллер 1979: 40) pateikia šį pavyzdį kaip aukšto lygmens inovaciją, kai vietoj vienos sistemos tobulinimo (plūdrumo) sprendimas efektyviai padalijamas pagal proceso aplinkybes savybės / antisavybės (talpumo ir plūdrumo) struktūroje – konstrukcija arba talpi plaukiant, arba plūdrū stovint (dėl papildomų talpų).

Muzikinė raiška nereikalauja sprendimo – negalima raiškos pagerinti darant ją geresnę ar efektyvesnę. Bet problema glūdi kūrybos kontekstualume – galima sukurti daugybę naujų raiškos būdų ar kūrybos koncepcijų, tačiau jos nebus atpažintos

ir negalės būti efektyviai panaudotos muzikinėje veikloje. Tokios problemos pavyzdžiu galima priminti modernizmo (po Antrojo pasaulinio karo) plėtotę, kai nežabotos inovacijos – naujasis sudėtingumas (pvz., Bryano Ferneyhougho „Terrain“), grafinės partitūros (kaip Corneliaus Cardew „Treatise“), intuityvi muzika (kaip Karlheino Stockhauseno „Aus den Sieben Tagen“) – buvo pakeistos („išspręstos“) muzikinėje Vakarų Europos praktikoje „naujojo paprastumo“ arba formulių muzikos (kaip Wolfgango Rihmo „Dionysos“, Stockhauseno „Tier“), neoromantizmo (Krzysztofo Pendereckio koncertas smuikui Nr. 1), (post)minimalizmo (Arvo Pärtto „Fratres“ ar Michaelo Nymano „MGV“) ar postmodernizmo (Mark-Anthonij Turnage „Greek“) koncepcijų. Šio darbo kontekste tokie „sprendiniai“ siejami su asociatyvaus ir pertraukto kūrybingumo skirtimi – avangardo judėjimas yra radikalus kūrybingumo (pertraukto turtinimo) pavyzdys, o minėtos „švelnesnės“ kūrybos alternatyvos atskleidžia asociacijų galią muzikinėje praktikoje. Daugiausia visose avangardizmą pakeitusiose koncepcijose galima atsekti ankstesnės muzikos (tokios kaip grigališkasis choralas, senoji ar klasikinė muzika) permąstymo diskursą: Rihmas rėmėsi klasiškos dermės ir tonacijos formulėmis, Pärtas – grigališkuoju choralu, Pendereckis – romantiniu muzikos repertuaru ir t. t. Taip asociatyvus kūrybingumas, kai tam tikri komponavimo kanonai perkombinuojami naujam turiniui, grąžina muzikinei kūrybai komunikacinį efektyvumą.

Altšuleris sudarė kūrybingumo lygmenų tipologiją išskirdamas penkis sprendimo inovatyvumo lygmenis. Formuluojuojant kūrybingumo muzikos komponavime tyrimo modelį, tokią koncepciją siūloma pritaikyti išskiriant penkis galimus raiškos modelių kontekstualizavimo kūrinio formoje ir tuo būdu žinių domene būdus (žr. 2 pvz. paaiškinimą), besiskiriančius asociatyvumo / inovatyvumo laipsniu. Tokio kontekstualizavimo prasmė slypi modelių kombinavimo kūrinio formos (žinių kultūros) lygmenyje, kai raiškos modelių sekos formuoja kūrinio formos organizavimo percepcijos pokyčius. Inovacinio kūrybingumo lygmenys numeruojami pradedant nuo mažiausiai inovatyvaus:

- *Pirmasis lygmuo – tai asociatyvaus (kombinacinio) raiškos modelio turtinimo (raiškos intensyvinimo) lygmuo.* Tai tas pats lygmuo, kuris jau aptartas ankstesniame kombinacinio generavimo (asociatyvaus kūrybingumo veiksmo) skyriuje. Pavyzdžiui, jeigu ritmikos aspekto raiškos kanono horizontali dimensija realizuojama ritmu (t. y. ritminių verčių nuoseklia kaita), tokia kaita intensyvinama (komponuojant naudojami didesni ritminių verčių skirtumai).
- *Antrasis lygmuo – originali Altšulerio formuluotė šiam lygmeniui yra: „kūrybingumo objektas (aptariamam atveju – muzikinė raiška) keičiamas nedaug“.* Nežymiai audityvinės raiškos kontekste reiškia, kad esamas raiškos modelis jungiamas su mažesnio kognityvinio stiprio raiškos modeliu (t. y. pirmasis poros modelis išlieka kognityviai stipresnės struktūros, išlaiko akcentą

formos lygmenyje). Taip žinių domeno viršsistemės lygmenyje (kūrinio formos, žr. kūrybingumo ekranų sąvokos išaiškinimą straipsnio pradžioje) yra formuojama kūrinio formos percepcinė plėtotė – klausant kūrinio atpažįstamas formos raiškos intensyvėjimas (muzikos judėjimas link kulminacijos) – didesnio kognityvinio stiprio modelis yra struktūros pradžia, kognityviai silpnesnis modelis tampa plėtote iki tolesnio didesnio kognityvinio stiprio modelio.

- *Trečiajame lygmenyje raiškos modelio percepcinė reikšmė keičiama žymiai.*

Aptariamame teoriniame modelyje tai yra priešingas antram lygmeniui veiksmas – raiškos modelis gretinamas su didesnio kognityvinio stiprio raiškos modeliu. Tokiu veiksmu stiprinama muzikinės formos struktūra – klausant patiriamas muzikos judėjimas link kadencijos, kurią realizuoja raiška didesniu kognityviniu stipriu.

- *Ketvirtajame lygmenyje kūrybingumo objektas pakeičiamas visiškai.*

Audityvinės percepcijos kontekste tai reiškia, kad raiškos dominantė (pvz., formos atkarpa, kurioje dominuoja ritmikos aspekto raiška) keičiama kita raiškos dominante (pvz., meloso, t. y. melodijų dermėje pirmenybe). Čia raiškos realizavimas dar išlaikomas vienoje kanono sistemoje – komponavimo technikos visumoje, būdingoje kūrinijje naudojamam stiliui.

- *Penktajame lygmenyje keičiama visa kūrybingumo konteksto sistema.*

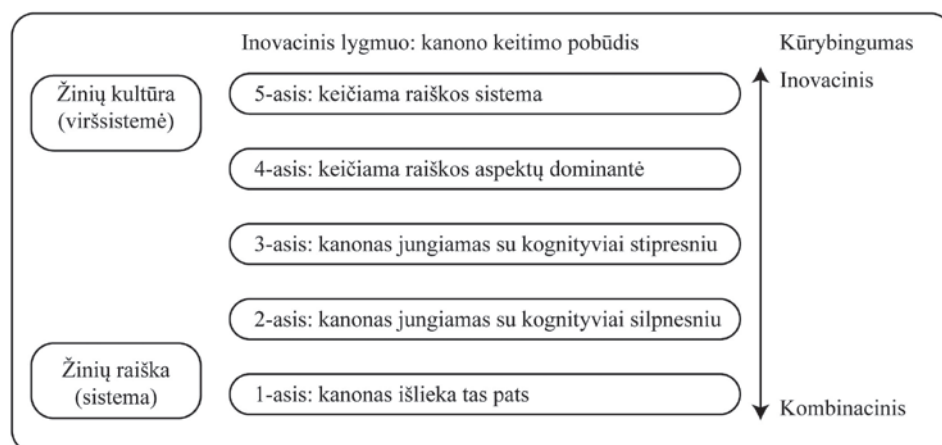
Sistema inovacinio kūrybingumo percepcijoje atitinka jau aptartą komponavimo technikos sampratą, suformuluotą aiškinant 2 ir 3 pvz. daugialygmėninę kanonų sistemą. Pavyzdžiui, komponuojant laisvojo kontrapunkto stiliumi tonacinėje sistemoje pereinama į griežtojo stiliaus imitacinį kontrapunktą arba pritaikomas serijinis komponavimo būdas. Semantiniu komponavimo žinių estezės (apmąstymo) atžvilgiu toks pokytis utilizuoja visą buvusią ar būsimą konkretaus

regiono komponavimo praktiką, kviečiant klausytoją gilintis į muzikos pažinimo kontekstus (stilius). Taip apibūdinti raiškos kūrybingumo inovacijos lygmenys ne tik artikuliuoja kūrinio formą, bet ir turtina bendrą komponavimo žinių kultūrą.

Apibendrinime raiškos kanonų konteksto turbinimo inovacijų galimybes tokia schema – žr. 7 pavyzdį.

7 pvz. matyti, kad kuo didesnis inovatyvumo lygmuo, tuo labiau kūrybinės inovacijos įsilieja į komponavimo žinių kultūros formavimą. Penktasis lygmuo tiesiogiai yra žinių kultūros dalis, nes keičiant sistemą komponavimo metu turi būti apžvelgiamas visas ligtolinis muzikos kūrybos praktikos kontekstas. Tik nereikia pamiršti, kad 7 pvz. kalbama apie žinių domeną ir komponavimo praktikos kultūrą. Šiomis žiniomis realizuojamas „komponavimo išmanumas“ ir jis dar negarantuoja reikšmingos visuminės kūrybos vertės. Įtakingiausių muzikos istorijoje kūrinijų „aukso fondas“ arba tai, ką Lydia Goehr vadina įsivaizduojamu kūrinijų muziejumi (Goehr 2007), formuojamas idėjų domene, kuriame galioja kiti struktūros formavimo dėsniai. Chrestomatinis to pavyzdys yra Ludwigo van Beethoveno kanoninis statusas, suformuotas ne tik „išmanios“ komponavimo praktikos, bet ir komponavimo idėjų legendų, sukurtų Josepho Kermano nuomone (Kerman 1986), muzikos kritikų, pirmiausia Hoffmanno pastangomis (turimas omenyje analitinis principas, aiškinantis muzikos struktūras tiesioginėmis sąsajomis su romantiškų jausmų reiškimu). Tad muzikos kontekstų turbinimo operacijos pakeičia raiškos kontekstą, gausina muzikos rašymo praktikos žinias, bet jokiais būdais negilina nei idėjų vertės, nei realizavimo pajautos gylio. Tokiame kūrybingumo traktavimo diskurse įdomu paminėti Davido Cope'o, algoritminės kompozicijos korifėjaus, dešimtmečiais nagrinėjusio kūrybingumo modelavimo kompiuterinėmis programomis (ir pasiekusio praktinių komponavimo kompiuteriu rezultatų) galimybes, žodžius. Kai „Computer history museum“ tinklalapio apžvalgininkas jo paklausė, ar jis mano, kad kompiuteriai gali kurti, Cope'as

Raiškos kanonų konteksto turbinimo inovaciniai lygmenys



7 pvz. Raiškos kanonų konteksto turbinimo inovaciniai lygmenys muzikos komponavimo žinių domene

replikavo: „O taip, be jokios abejonės. Milijoną kartų taip. Kūrybingumas – tai paprasta. Intelktas ir suvokimas – štai kas sudėtinga.“<sup>14</sup> Šie žodžiai atskleidžia netikėtą paralelę su šiame straipsnyje išskirtais idėjų, žinių ir realizacijos domenais. Kaip matėme, kūrybingumo operacija tikrai paprasta – tik dviejų rūšių turtinimas. Bet kontekstų gausa formuoja mokslu grįstą suvokimą, kodėl per šimtmečius kūrybingumas įgijo mistinę stiprios pridėtinės vertės reputaciją.

## Išvados

Formuluojant kūrybingumo tyrimo modelį buvo pradėta nuo kūrybingumo tyrimų šiuolaikiniame mokslo diskurse apžvalgos. Kūrybingumo aspektų yra daug, todėl dažnai pasiekiami tik daliniai kūrybingumo tyrimų rezultatai vertė ieškoti efektyvesnės nei tradicija paremtos modelio formavimo strategijos. Pradedant nuo kūrybingumo kaip konteksto turtinimo sampratos, muzikos kūrybos procesas išskaidytas į etapus. Ištyrus kiekvieno iš etapų kontekstą pagrįsta, kad tik kūrybingumas, kuris susijęs su komponavimo žiniomis (žinių domenu), yra specifinis kūrybinių komponavimo operacijų tyrimui. Bet ir šis straipsnyje nagrinėjamas domenai atskleidžiamas kaip daugialygmeninis. Formos konteksto turtinimo pavyzdžiu parodyta, kad nagrinėtini mažiausiai trys skirtingi komponavimo žinių taikymo kontekstai, pavadinti kultūros, raiškos ir veiksėnos kanonais. Kanono terminas lygmenims apibūdinti pavartotas todėl, kad kanono fenomenai būdinga baigtinė struktūra, kurią galima suvokti ir atsimiti, taigi ir artikuluoti kaip komponavimo žinių objektus.

Turtinimo operacijų, galimų apibrėžtuose kanonų kontekstuose, analizė pradėta nuo Pressingo koncepcinės generavimo (t. y. turtinimo) skirties (asociatyvus ir pertraukto generavimo) ir parodyta, kad asociatyvus generavimas įgalina kombinacinį turtinimą raiškos kanono (arba komponavimo sistemos) lygmenyje. Šio lygmens kanono kontekstas apima žinias, būtinas ritmikoms, meloso ir tembro raiškos percepcijos principų suvokimui. Remiantis kognityviniais tyrimais minėtų muzikos elementų percepcija apibūdinta kaip trimatė ir paaiškinta, kad kompozitorius gali kombinaciniu būdu turtinti ritmikoms, meloso ir tembro raišką keisdamas raiškos suvokimo percepcines dimensijas: meloso pavyzdžiu paaiškinta, kad „įprasta“ sensorinė klausymo įvestis tonų kaitą suvokia kaip horizontalę, registro kaitą kaip vertikalę, o tonų derinį priklausomybę kaip erdvinę dimensijas. Kompozicinė raiška, kuria laikinė dedamoji (kaip tonų kaita) priskiriama horizontalei, aukščio dedamoji (kaip meloso registro pokyčiai) – vertikalei, o harmoninė dedamoji (kaip melodijos derinys) – erdvinei dimensijai, apibūdinama kaip stabiliausia (uždariausios struktūros – pagal analogiją su harmonine tonikos funkcija), pažymėta kaip raiškos modelis Nr. 1 ir parodyta, kad kompozitorius kombinaciniu būdu gali suformuoti 34 skirtingo kognityvinio stiprio raiškos modelius, taip turtindamas raiškos kontekstą.

Nagrinėjant antrąjį, inovacinį turtinimo būdą išaiškinta, kaip skirtingo kognityvinio stiprio raiškos modeliai (sukurti kombinaciniu būdu) jungiami į sekas, realizuojančias kūrinių formą. Nuo to, kokio kognityvinio stiprio kanonai jungiami tarpusavyje, ar keičiama raiškos aspektų dominantė (pvz., kai vienoje muzikinėje atkarpoje vyrauja ritmikos, kitoje – meloso raiška) ir ar keičiama raiškos sistema (pvz., iš griežtojo stiliaus į laisvąjį), priklauso kūrybingumo inovacinis lygmuo, kurių iš viso yra penki. Raiškos modelių gretinimo inovacijos ne tik artikuluoja kūrinių formą, bet ir gausina komponavimo žinių domeną: kuo inovacinis lygmuo didesnis, tuo labiau nagrinėjamo kūrinių muzikinė raiška artėja prie kanono, apimančio komponavimo žinių kultūrą – visumą komponavimo praktikos pavyzdžių konkrečiame kūrybos regione.

Straipsnis baigiamas pastebėjimu, kad žinių domeno kūrybingumo inovacinis išmanumas negarantuoja visuminės meninės vertės, nes idėjų ir realizacijos domenų kanonai yra neatsiejama muzikos kultūros dalis. O kūrybingumo fenomeno muzikos kompozicijoje tyrimo teorinio modelio praktiniam taikymui būtina gestinės analizės metodologija, kuri bus atskleista būsimojo straipsnio autoriaus darbuose.

## Nuorodos

- 1 Palengvinant orientaciją aspektų specifikoje ir jų įsimitimą, aspektų pavadinimai mnemoniškai siejami pirmosios raidės P, tad toliau pateikiamuose pavadinimų vertimuose ši mnemonika išlaikoma, iš dalies aukojant aspektų pavadinimų semantiką.
- 2 Kaip akademinėje muzikoje – Johanno Sebastiano Bacho, Wolfgango Amadeaus Mozarto ir Ludwigo van Beethoveno, užimančių 20 proc. visos „koncertų rinkos“ (Jourdain 2008: 194).
- 3 Žr., pvz., skyrių, skirtą neurobiologiniams kūrybingumo aspektams rinkinyje „Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice“ (Deliège ir Wiggins 2006: 275–344).
- 4 Vertimas iš Stanevičiūtė-Kelmickienė, 2015: 3.
- 5 Čia ir toliau kanono tematikos tekstų vertimai Rūtos Stanevičiūtės-Kelmickienės (Stanevičiūtė-Kelmickienė 2006).
- 6 Citata iš Stanevičiūtė-Kelmickienė 2006: 155.
- 7 Nors [www.avantekstas.lt](http://www.avantekstas.lt) siūlo *pattern* versti „šablonas“, autoriaus nuomone, šis terminas nurodo tam tikrą determinaciją, kai norima sąmoningai iš duomenų išgauti sistemingą atitiktį (ir netgi nebūtinai reguliarią). Terminas „raštai“ tokios konotacijos neturi – periodika čia yra imanentinė muzikos savybė, nepriklausoma nuo suvokimo gairių.
- 8 Propriocepcija – gebėjimas raumenų skaidulomis atpažinti kūno dalių padėtį ir judesius. Kartu su vestibulariniu aparatu abu gebėjimai įvardijami kaip kinetika. Propriocepcija yra priešinama interocepcijai (gebėjimui atpažinti jausmus, pvz., baimės ar meilės) ir eksterocepcijai – išorinio pasaulio pažinimui (Wikipedia 2016).
- 9 „Strong sense of embodiment associated with musical rhythm“ (Zbikowski 2004: 276).
- 10 Primintina: šiame straipsnyje nagrinėjamas tik raiškos domeno kūrybingumas. Analogiški percepcijos procesai vyksta ir idėjų bei realizacijos domenuose.

- <sup>11</sup> Negestinio modeliavimo kanonai yra dar atviresnės struktūros, t. y. sukelia percepcinį poreikį ieškoti audityvinio srauto grupavimo gairių vis tolyn ir tolyn laiko kontinuume (žr. paaiškinimą šiame skyriuje toliau tekste).
- <sup>12</sup> Tai lengva patikrinti muzikinėje praktikoje: iš pradžių išgirstame garso įvykius, tada suvokiame jų aukštį, o išgirdę kelis tonus retrospektyviai suvokiame tonų (garso įvykių) tarpusavio priklausomybę (intervalinius ir derminius santykius).
- <sup>13</sup> Modelių, kurių viena ar kelios dimensijos realizuojamos nemuzikiniu modeliavimu, yra dar 28.
- <sup>14</sup> „Oh, there’s no question about it. Yes, yes, a million times yes. Creativity is simple; consciousness, intelligence, those are hard“ (vertimas į lietuvių k. – šio straipsnio autoriaus, cituojama iš <http://www.computerhistory.org>, Garcia 2015).

## Literatūra

- Baer John, Is Creativity Domain Specific?, in: James C Kaufman ir Robert J. Sternberg (sud.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, 2010, p. 321–341.
- Bloom Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, London: Riverhead Books, 1995.
- Chor Ives, *Cognitive frameworks for the production of musical rhythm*. Northwestern University, 2010, <<http://gradworks.umi.com/34/02/3402412.html>> [žiūrėta 2016-07-24].
- Cope David. *The Algorithmic Composer*, Madison, Wis: A-R Editions, 2000.
- Csikszentmihalyi Mihaly, System model of creativity, in: Robert J. Sternberg (sud.), *Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 313–335.
- Dahlhaus Carl, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, 1983.
- Deliège Irène, Geraint A. Wiggins (sud.), *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York: Psychology Press, 2006.
- Garcia Chris, Algorithmic Music – David Cope and EMI. *Computer History Museum*, 2015 <<http://www.computerhistory.org/atcm/algorithmic-music-david-cope-and-emi/>> [žiūrėta 2017-06-12].
- Goehr Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press, 2007.
- Johnson-Laird Philip N., How Jazz Musicians Improvise, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2002, Vol. 19 (3), p. 415–442.
- Jourdain Robert, *Music, The Brain, And Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, New York: William Morrow Paperbacks, 2008.
- Kaufman James C.; Beghetto Ronald A., Beyond big and little: The four c model of creativity, in: *Review of General Psychology*, 2009, Vol. 13 (1), p. 1–12.
- Kaufman James C.; Sternberg Robert J., Resource review: Creativity, in: *Change*, 2007, Vol. 39, p. 55–58.
- Kerman Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Kerman Joseph, A Few Canonic Variations, in: *Critical Inquiry*, 1983, Vol. 10 (1), p. 107–125.
- Krumhansl Carol L., Rhythm and pitch in music cognition, in: *Psychological Bulletin*, 2000, Vol. 126 (1), p. 159–179.
- Krumhansl Kessler Carol L., Edward J., Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys, in: *Psychological Review*, 1982, Vol. 89 (4), p. 334–368.
- Mazzola Guerino, Park Joomi, Thalmann Florian, *Musical creativity – strategies and tools in composition and improvisation*, Cham: Springer International Publishing AG., 2011.
- Meyer Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1961.
- Mickis Sigitas, Parametrical judgment of cognitive melodic realm: technological aspect, in: *Principles of Music Composition*, 2015.
- Pressing Jeff, Improvisation: Methods and Models, in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Sloboda John A. (sud.), New York: Oxford University Press, 2001, p. 129–178.
- Reybrouck Mark M., Musical Creativity between Symbolic Modelling and Perceptual Constraints. The Role of Adaptive Behaviour and Epistemic Autonomy, in: *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Deliège Irène, Wiggins Geraint A. (sud.), New York: Psychology Press, 2006, p. 42–59.
- Rhodes Mel, An Analysis of Creativity, in: *The Phi Delta Kappan*, 1961, Vol. 42, No. 7, p. 305–310.
- Stanevičiūtė-Kelmickienė Rūta, Keletas variacijų kanono tema: aštuuntojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė ir jos recepcija, in: *Lietuvos muzikologija / Lithuanian musicology*, t. 7, 2006, p. 153–167.
- Thompson William Forde, *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*, New York: Oxford University Press, 2008.
- Torrance Paul E., The Nature of Creativity as Manifest in Its Testing, in: *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives*, Sternberg Robert J. (sud.), New York: Cambridge University Press, 1988.
- Treisman Anne M., Gelade Garry, A feature-integration theory of attention, in: *Cognitive Psychology*, 1980, Vol. 12 (1), p. 97–136.
- Treitler Leo, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Ward Thomas B., Smith Steven M., Finke Ronald A., Creative Cognition, in: *Handbook of Creativity*, Sternberg Robert J. (sud.), New York: Cambridge University Press, 1998.
- Wikipedia, Proprioception, in: *Wikipedia* <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Proprioception&oldid=731416624>> [žiūrėta 2016-07-26].
- Zbikowski Lawrence M., Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 2004, Vol. 129 (2), p. 272–297.
- Альтшуллер Генрих Саулович, *Творчество как точная наука*, Москва: Сов. радио – Кибернетика, 1979.

## Summary

The formulation of creativity research model starts with the review of current trends of creativity research in scientific discourse. The vast number of creativity aspects and only partially possible analytical results stimulated the search for the new theoretical principles of the model. Understanding concept of creativity as an enrichment of



the context, the analysis of creative process in composition was split into stages. After examining the contexts of each stage a conclusion was made, that creative operations, which are based on knowledge of music composition (domain of knowledge) are specific and most appropriate for the analysis of creative actions in the field. And even this singular domain of compositional knowledge appears to be multileveled. Considering the example of musical form composition it could be argued, that there are at least three important contexts of compositional knowledge, on which a composer should rely to be effective in music writing (in a sense of skills of musical craft, which is knowledge of composition). These important contexts are linked to: 1) canon of culture (the definition of this context is very close to common meaning of canon in musical repertoire in western scientific tradition), 2) canon of expression (context of musical grammar) and 3) canon of response (context of musical perception).

Analysis of enrichment operations in three previously defined contexts, available to a composer was derived from the Jeff Pressing conception of two kinds of creative generation possibilities – associated and interrupted. Research has shown that associated generation is the base for combinational creativity, which can be applied to context of expression knowledge – as a part of compositional system, responsible for the rhythmical, tonal and timbral expressions. Including the results of cognitive researchers (like Isabelle Peretz, Anne Treisman and others), the perception of compositional expression is defined as three-dimensional. It has been found, that composer can enrich the context of composition by assigning rhythm, tone and timbre constituents of expression to different dimensions of perception thus achieving different cognitive strength of composition's perception. A theory was comprised (based on the example of melodic perception), that "common" sensory input of musical perception assigns changes of tone quality (such as change from C to E) to horizontal dimension, register of tones (i. e. whether next tone is higher or lower) to vertical dimension and modal quality of tones (the scale's degree of tone) to space dimension. Thus compositional expression realized by assigning time constituent (like change of tones) to horizontal, pitch constituent (like changes of register) to

vertical and harmonic constituent (like mode of melody) to space dimensions is defined as a most stable (based on an analogy of expressional function of tonic in harmony) model of expression depicted in illustration No. 1. This shows that there are 34 combinational models available to composer to differentiate between perceivable strength of expression.

With regards to second possible creative enrichment of contexts, which is based on innovative generation, it may be argued, that models of expression of different cognitive strength (created in combinational way) can be linked in chains to achieve implementation of musical form. Change of cognitive strength in such chains indicates the creative actions' level of innovation and results in 5 possible levels for composer's creative solutions. These levels depend on: 1) direction of the change of expression – i. e. whether perceived cognitive strength of compositional context is increased or decreased through adding different models of expression in musical form building; 2) change in dominance of expression – e. g. dominant rhythmical expression in one section can be replaced by dominant melodic expression in another one; 3) change in compositional system – e. g. composer can change writing in strict style to style of free composition. It is important to note, that creative technique of model's chains not only articulates the form of composition, but also enriches the domain of compositional knowledge: the higher the level of creative innovation in compositional expression, the more the expression of composition in question is supposed to be the part of cultural canon of knowledge domain, which comprises all practice of compositional expression in a region.

Article ends with an observation that creativity in the knowledge domain, as a "smart composing" feature, does not guarantee overall artistic quality of composition. For this to be achieved, composer should also consider domains of compositional ideas and realization, contexts of which are inseparable parts of musical culture. It may also be said that successful artistic research of creative phenomena in music composition with the proposed theoretical model depends on proper usage of gestural analysis, which will be disclosed in a forthcoming scholarly works of the author of the current study.