

Matas SAMULIONIS

Improvizacijos formos idėja ir galimi formavimo principai

The Idea of Form and Possible Principles of Structurization in Improvisation

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
matas.samulionis@gmail.com

Anotacija

Straipsnyje analizuojamos šiuolaikinės improvizacinės muzikos formavimo galimybės, neapibrėžiant improvizacijos išankstiniais stilistiniais rėmais, nenurodant instrumentų tipo ar skaičiaus, neapsiribojant konkrečiais garso aukščiais ir pan. Pristatomos formavimo ir struktūravimo idėjos siūlomos pritaikyti kaip įrankis kuriant improvizacija paremtą atlikimą, sąmoningai improvizuojant atlikimo metu ir analizuojant jau atliktą improvizaciją. Kaip vienas iš formavimo būdų pristatomas Miltono Mermikideso muzikinės erdvės (angl. *M-Space*) konceptas, jis yra adaptuojamas. Muzikinių judėjimų šioje erdvėje siūloma formuoti pasitelkiant geštalpsichologijos pamatinius konceptus. Straipsnyje aptariami ir muzikinių parametrų tipai, sąveika muzikinės erdvės kontekste, pateikiamos galimos formavimo strategijos. Parodant, kaip muzikinė erdvė realizuojama laike, remiamasi žmogaus atminties tipų ir veikimo principais. Šis straipsnis yra dalis doktorantūros tyrimo, kuriame pagrindinė problema, pastebima ir kituose su šiuolaikine improvizacine muzika susijusiuose darbuose, yra pusiausvyros tarp laisvės ir kontrolės paieškos. Todėl pristačius konceptualizuojantį įrankį, vėliau, remiantis Christopherio Smallo termino „muzikavimas“ (angl. *musicking*) idėjomis, kurios improvizacinės formos kontekste papildomos ir Danielio Leecho-Wilkinsono pristatomu „muzikiniu pavidalu“ (angl. *musical shape*), aptariamos ir abstraktesnės improvizacinės muzikos formavimo galimybės.

Reikšminiai žodžiai: improvizacija, muzikinė forma, laisvė ir kontrolė, muzikinė erdvė, geštalpsichologija.

Abstract

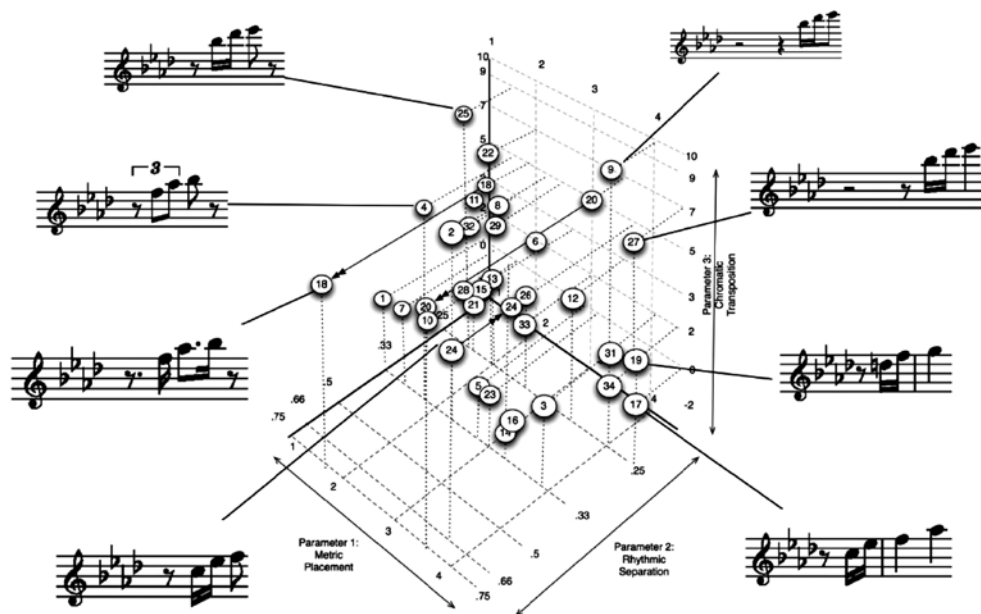
This article analyses the possibilities of shaping contemporary improvisational music without predetermining stylistic frameworks, specifying the type or number of instruments, limiting pitch choices, or imposing similar constraints. The proposed ideas for structuring and shaping are suggested as tools for creating performance-based improvisation, consciously forming the improvisation during performance, and analyzing improvisations that have already occurred. One of the methods introduced is Milton Mermikides's concept of M-Space (musical space), which is adapted within the article. The musical movement within M-Space is proposed to be shaped using fundamental concepts of Gestalt psychology. The article also discusses types of musical parameters, their interaction within the context of M-Space, and possible strategies for shaping them. The movement aspect of M-Space is based on principles of human memory types and functioning. This article forms part of a doctoral research project, where the central question—also observed in other works related to contemporary improvised music—is the search for a balance between freedom and control. After presenting the conceptual tool, the article further explores more abstract possibilities for shaping improvisational music, drawing on Christopher Small's concept of “musicking” and its contextual adaptation in improvisation, complemented by Daniel Leech-Wilkinson's notion of “musical shape.”

Keywords: Improvisation, Musical form, Freedom and control, M-Space, Gestalt.

Muzikinės erdvės konceptas per geštalpsichologijos prizmę

„Improvizacija visada keičiasi ir prisitaiko, todėl išvengia analizės ir preciziško aprašymo“ (Bailey 1980: ix). Muzikinės improvizacijos menas, nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti neapibrėžiamas, analizės ir tobulėjimo labai gali būti logiškai pagrįstas, siekiant ne konceptualizuoti improvizaciją kaip žanrą, o tirti kiekvieną konkretų atvejį atskirai, ieškoti panašumų ir skirtumų, įvardijant nuolatinius ir kintamus pasirodymo dėmenis, analizuoti kompleksiškus skirtingų muzikinių parametrų tarpusavio ryšius. Kalbant apie improvizacinės muzikos analizę, „teisingo atsakymo“ ar vienkryptės improvizacijos analizės teorijos nėra, todėl

jos paieškos negali būti vaisingos. Improvizacijos analizė, jos tipas ir gaunami rezultatai gali skirtis, nesumažinant vienos ar kitos analizės tipo ar rezultato vertės. Lygiai kaip ir improvizatoriaus atliekamos interpretacijos suvokimas gali skirtis nuo klausytojo patiriamų ir savaip interpretuojamų įvykių per performansą (Mermikides, Feygelson 2017: 175). Vien tik remiantis šiuo principu, nėra sunku suprasti, jog *formos ir struktūros* paieškos šiame kontekste turi remtis kompleksiniu, daugialypiū mąstymo principu. Apie vieną iš improvizacinės muzikos formos suvokimo būdų kalba Miltonas Mermikidesas ir Eugene'as Feygelsonas straipsnyje „The shape of musical improvisation“ (Mermikides, Feygelson 2017). Norint suvokti formos kompleksišką improvizacijoje, naudinga remtis muzikinės erdvės



1 pav. Johno Coltrane'o kūrinio „The Love Supreme“ 1-osios dalies „Acknowledgement“ frazių analizė, remiantis trijų dimensijų (perstatymas takte, ritminis atskyrimas, chromatinė transpozicija) muzikinės erdvės principu (Mermikides 2010: 26)

konceptu. Taip mąstant, „muzikinis objektas yra matomas kaip tam tikras taškas daugiamatėje muzikinėje erdvėje ir suima į save modifikuojamų savybių masyvą“ (Mermikides, Feygelson 2017: 171).

1 pav. pateiktas muzikinės erdvės kubas puikiai atspindi Johno Coltrane'o improvizacijos formavimą, remiantis vienos frazės manipuliacija trimis skirtingomis kryptimis. Taip išgaunamos naujos frazės, kurios tampa prieš tai skambėjusios frazės tęsiniumi, sukuriama improvizacijos vystymo efektas ir iš esmės realiu laiku valdoma muzikinė forma smulkiuoju ir stambiuoju masteliu. Paprasčiausiai šį konceptą galima suprasti ir realizuoti, kai improvizacijos pradžioje pasirenkamas vienas taškas, pabaigoje – kitas, o „kelias“ tarp šių dviejų taškų turi būti kuo nuoseklesnis. Vis dėlto improvizacinės muzikos kontekste akivaizdžiausias būdas tikrai nėra priimtinausias.

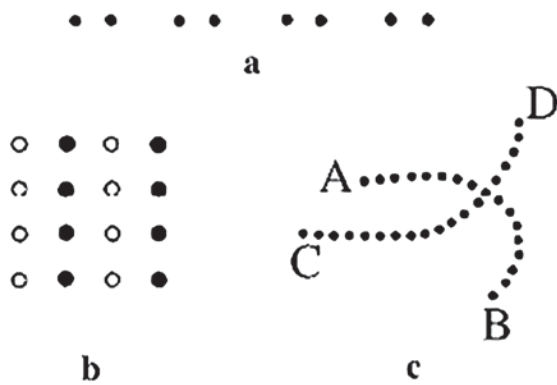
Muzikinis „judėjimas“ pateiktoje muzikinėje erdvėje gali būti labai įvairus, daugiakryptis ir nevienaprasmiškas. Siekiant išvengti chaoso, galima pritaikyti geštalpsichologijos (M. Wertheimer, K. Koffka, W. Kohler) teorijos principus. Pastebėtina, jog pats žodis *gestalt* išvertus iš vokiečių kalbos reiškia „forma“, tarsi savaime tinkantis metodas analizuoti gana kompleksiską trimatę muzikinę erdvę. Apibendrinant geštalpsichologiją puikiai tinka vieno iš jos pradininkų Kurto Koffkos citata: „Visuma yra daugiau nei jos dalių suma. Teisingiau būtų sakyti, kad visuma yra kažkas kita nei jos dalių suma, nes sumavimas yra beprasmė procedūra, o visumos ir dalių santykis prasmingas“ (Koffka 1936: 176). Kitaip tariant, penkios vienos natos repeticijos yra ne tik

penkios atskiros vienodos natos, bet ir tam tikras naujas darinys, tampantis fraze, kuri apima naujas reikšmes ir naujus parametrus. „Aš groju atpažįstamą šešių tonų melodiją ir pakeičiu visus šešis tonus naujais, o jūs, nepaisant šio pasikeitimo, atpažįstate melodiją“, – teigia Willisas Ellisas (Ellis 1938: 4). Šias natas grupuodami sukuriame (arba atrandame) naują elementą (šiuo atveju frazę), kuris būtent ir leidžia atpažinti ir susieti dvi iš pirmo žvilgsnio skirtingas formas į vieną paprastą tvarką – gešaltą:

Taikyti priežasties ir pasekmės kategoriją tolygu išsiaiškinti, kurios gamtos dalys yra šio santykio dalis. Panašiai taikomas *Gestalt* principas, siekiant išsiaiškinti, kurios gamtos dalys kaip dalys priklauso funkcinėms visumoms, išsiaiškinti jų padėtį šiose visumose, jų santykinio savarankiškumo laipsnį ir didesnių visumų skaidymą į dalines visumas. (Koffka 1936: 22)

Pagrindiniai arba dažniausiai minimi geštaltpsichologijos grupavimo dėsniai yra artimumas (angl. *proximity*), panašumas (angl. *similarity*), nenutrūkstamumas (angl. *continuity*), bendras likimas (angl. *common fate*), uždarymas (angl. *closure*), figūra / fonas (angl. *figure / ground*) (Koffka 1936; Ellis 1938; Deutsch 1999; Higgins 2006; Shelvock 2016).

Artimumo principas (2a pav.) nurodo, jog žmogus grupuoja objektus pagal jų reliatyvų atstumą. Kitais žodžiais, elementai, kurie yra arčiau vienas kito, suvokiami kaip bendros grupės (naujo elemento) dalis. Panašumo principas (2b pav.; 3 pav.) rodo, kad panašūs objektai yra natūraliai grupuojami į atskiras grupes. Juodi apskritimai atskiriami



2 pav. Artimumo (a), panašumo (b) ir nenutrūkstamumo (c) principų iliustracijos (Deutsch 1999: 300)



3 pav. Panašumo principo iliustracija (Shelvock 2016: 5)



4 pav. Nenutrūkstamumo principo reprezentacija (Shelvock 2016: 8)

nuo baltų ir atvirkščiai, o kvadratų ir apskritimų išdėstymas pašamonėje sukuria kryžiaus figūrą apskritimų fone (3 pav.).

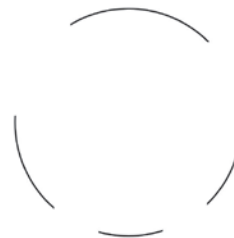
Pagal nenutrūkstamumo principą žmogaus akis natūraliai seka liniją, raštą, kelią, formų grupes (2c pav.; 4 pav.). Žiūrėdami į iliustracijoje (2c pav.) pavaizduotas dvi tieses, greičiausiai jas suvokiame kaip taškų A ir B bei C ir D junginius, o ne A ir D bei C ir B junginius. Šį konceptą galime aiškinti ir žvelgdami į tęstinumo principo reprezentaciją (4 pav.). Net ir naudojant panašumo principą sąmoningai spalvomis atskyrus dvi tieses jų susikirtimo taške, mūsų akis iliustraciją priima kaip dvi sukryžiuotas tieses, kurių susikirtimo taškas tarsi pakeičia konkrečios tiesės spalvą, o ne kryptį.



5 pav. Bendro likimo principo vizualinė reprezentacija (Shelvock 2016: 6)

Bendro likimo principas reprezentuoja žmogaus percepciją, kai vienodai judantys objektai yra grupuojami kartu (5 pav.). Šį principą panašiai galima aiškinti ir žvelgiant į figūrą c (2 pav.) iš taškų A ir C perspektyvos – nuosekliai judant tiesėmis iš kairės į dešinę, atrodo natūralu, kad jos „susikirs“, todėl projekcija galvoje piešiama kaip dvi susikertančios linijos.

Uždarymo principą (6 pav.) geriausiai atspindi Koffka citata: „Jei linija (ar linijų grupė – *aut. past.*) sudaro uždarą arba beveik uždarą figūrą, mes matome ne liniją homogeniškame fone, o paviršių turinčią figūrą, kurią riboja linija“ (Koffka 1936: 150). Kitais žodžiais, mūsų protas natūraliai supaprastina ar sugrupuoja keletą elementų ir pateikia bendrą sąmonėje sukuriamą projekciją. Žiūrint į iliustraciją (6 pav.) gana lengva matyti apskritimą (paviršių arba išorę / vidų turintį objektą), tačiau gerokai sunkiau išvelgti keturias panašias, bet niekaip nesusijusias linijas.



6 pav. Uždarymo principo reprezentacija

Nors ir tiesiogiai nepadės „naviguoti“ muzikinėje erdvėje, tačiau figūros / fono principas yra tiesiogiai susijęs su muzikos fenomenu. Pagal tą principą, žmogaus protas natūraliai atskiria pirmame plane esančius elementus (figūra) nuo antrame plane esančių elementų (fonas). Gausų homofoninės muzikos pavyzdžių masyvą galime rasti tiek įvairiose šiuolaikinės muzikos formose¹, tiek ir skirtinguose žmonijos kultūros istorijos etapuose. Suvokiant šį principą, galima pasitelkus meninį produktą pabandyti „pažaisti“ su žmogaus sąmone. Vienas iš paprasčiausių vizualiai reprezentuojamų tokio „žaidimo“ pavyzdžių yra vadinamoji *Rubino vaza* (7 pav.). Žmogaus suvokimas priima ir dviejų veidų, ir



7 pav. Principo figūra / fonas iliustracija (Shelvock, 2016: 10)

vazos reprezentaciją, tačiau figūros ir fono priskyrimas jiems nuolatos svyruoja. Taip įvyksta, nes riba, kuri įprastai skiria figūrą nuo fono, nėra nei vienos, nei kitos reprezentacijos dalis arba vienodai apibrėžia ir vieną, ir kitą reprezentaciją. Remiantis atliktais fMRV (funkcinis magnetinio rezonanso vaizdavimas) pastebėta, jog smilkininės skilties į veidą orientuotoje srityje matyti didesnis aktyvumas tada, kai žmonės mato dviejų veidų reprezentaciją (Schacter, Gilbert, Wegner 2011: 150), o tai iš esmės reiškia, kad skirtinga to paties reiškinių reprezentacija išties sukuria skirtingus potyrius. Šis aspektas labai aktualus tokiam daugialypiam fenomenui kaip muzika, kur skirtingi sluoksniai, turintys skirtingus tarpusavio ryšius, gali realiu laiku keisti savo poziciją figūros / fono principo atžvilgiu.

Nors ir kiti anksčiau minėti principai su muzikos fenomenu iš pirmo žvilgsnio nėra susiję, kai įsivaizduojame muzikinių galimybių amplitudę kaip muzikinę erdvę, visus čia išvardytus principus galima suvokti gana tiesiogiai. Štai, pavyzdžiui, norint perkelti muzikinį objektą iš fono į pirmąjį planą, net jei pats objektas nėra skirtas pirmojo plano vaidmeniui, užtenka šį objektą muzikinėje erdvėje perkelti „toliau“ (artimumo principas) nuo kitų fono vaidmenį atliekančių muzikinių objektų ir žmogaus sąmonė natūraliai minimą muzikinį objektą išskirs ir sureikšmins. Grįžtant prie muzikinės improvizacijos formavimo galimybių, turbūt akivaizdu, kad, suvokiant pagrindinius geštalpsichologijos principus ir turint vaizdinę muzikinės erdvės reprezentaciją, galima labai įvairiai ir kartu logiškai varijuoti muzikinius parametrus ir generuoti naujus muzikinius objektus realiu laiku, t. y. improvizuoti: vystyti melodinę liniją remiantis panašumo ir nenutrūkstamumo principais, plėtoti keletą melodinių linijų vienu metu ir varijuoti jų santykiniu artimumo principu, nustebinti klausytoją staiga drastiškai „persokant“ iš vienos muzikinės erdvės vietos į kitą, priversti klausytoją tikėtis tam tikro muzikinio įvykio, pritaikant bendro likimo principą, ir t. t.

Anksčiau pateiktas Coltrane'o atliekamos improvizacijos muzikinės erdvės kubas (1 pav.), nors ir gana aiškiai reprezentuoja improvizacijos metu esamų galimybių pasirinkimo spektrą ir taikomą logiką, tačiau teigti, jog muzika, ypač improvizacija, gali būti sudedama į trijų parametrų formą, būtų tiesiog naivu. Kita vertus, lygiai taip pat naivu tikėtis, jog atlikėjas gali realiu laiku suvokti ir sąmoningai kontroliuoti visus įmanomus meninius įrankius. Jei įsivaizduosime muziką ar improvizaciją kaip trimatę muzikinę erdvę, realiu laiku fiksuoti kiekvieno parametro pasikeitimus gana sunku, tačiau akivaizdu, kad muzikinė improvizacija yra gerokai sudėtingesnė forma nei mums įprastas trijų dimensijų pasaulis. Šiuo aspektu turėtų būti tiesiog neįmanoma suvokti ar apskritai analizuoti dešimtyse, galbūt net ir šimtuose skirtingų dimensijų išsidėsčiusią muzikinę erdvę. Ir vis dėlto žmonės dar klausosi muzikos ir randa joje formų, prasmių ir logikos. Kitaip tariant, sąmonėje perteikiama supaprastinta šios daugiamatės formos reprezentacija, vadinama koncerto patirtimi. Šis efektas įvyksta dėl vadinamojo *Prägnanz* dėsnio, kitaip dar apibūdinamo kaip „gero nenutrūkstamumo“ arba „gero geštalto“ dėsnis. „Psichologinė organizacija visuomet bus tokia „gera“, kokią ją leidžia susidariusios sąlygos. Šiame apibrėžime sąvoka „geras“ nėra apibrėžta. Ji apima tokias savybes kaip taisyklingumas, simetrija, paprastumas“ (Koffka 1938: 110). Kalbant paprasčiau, žmogaus sąmonė, susidurianti su milžinišku skirtingos vienu metu įplaukiančios informacijos kiekiu³, stengiasi rasti paprasčiausią ir aiškiausią reprezentaciją, remdamasi skirtingais grupavimo principais, kur pagrindinis koncerto potyris – geštalas – gali būti suvokiamas kaip kitų subgeštalų darinys. Siekdamas sustiprinti šį argumentą, pacituosiu vieną iš neurologinio tyrimo apie neokortekso⁴ daugiamodalumą išvadų:

Tradiciškai manoma, kad tokios skirtingos informacijos integravimas kortikaliu lygmeniu buvo specializuotų, aukštesnio lygio asociacijų sritys neokortekse. Visiškai priešingai, čia apžvelgti neurobiologiniai duomenys rodo, kad didžioji, jei ne visa, neokortekso dalis yra daugiajutiminė. Tai neišvengiamai verčia mus iš naujo apsvarstyti vienmodalių smegenų tyrimų pagrįstumą ir siūlo kitokią perspektyvą, svarstant kitus smegenų aspektus – nuo pažinimo raidos iki socialinio pažinimo. Pavyzdžiui, tikėtina, kad po vieną sensorinį modalumą nesivysto nei pažinimas, nei smegenys, taip pat mes neatvaizduojame individų vienu metu vienu modalumu. Pasaulis yra jutiminių įvesčių užtvanka, mūsų suvokimas yra bendra to reprezentacija, o neokortekšas organizuotas taip, kad pagrindiniai procesai įvyktų kuo efektyviau. (Ghazanfar, Schroeder 2006: 284)

Nesunku šią mintį perkelti ir į improvizacinės muzikos fenomeną. Šiuo atveju improvizacijos forma iš esmės yra supaprastinta daugiamatės muzikinių parametrų visumos reprezentacija. Be abejonės, šioje daugiamatėje visumoje

egzistuoja ir papildomos nemuzikinės dimensijos: kiekvieno konkretaus asmens empirinė patirtis, pasirodymo vieta, laikas, formatas ir su tuo susijusios asociacijos ir pan. Kalbant apie improvizacijos formos niuansus yra būtina reflektuoti ir analizuoti kuo platesnę skirtingų dimensijų amplitudę, tačiau kontroliuoti realiu laiku įmanoma tik keletą. Nepaisant to, suvokiant meninio produkto reprezentaciją klausytojo sąmonėje kaip tam tikrą daugiamačio objekto geštalą ir sąmoningai kontroliuojant tam tikrus muzikinius parametrus kaip subgeštaltus, galima logiškai formuoti improvizaciją ir reflektuojant tobulinti šį igūdį. Muzikinės erdvės kaip jau atliktos improvizacijos analizės įrankio pritaikymas neapriboja ir iš anksto neapibrėžia improvizacinio pasirodymo tipo, skambesio, naudojamų meninių ir techninių įrankių ir pan. Taip pat muzikinės erdvės konceptas kaip improvizacinės muzikos analizės ar atlikti skirta medžiaga (pvz., grafinė notacija) gali būti geras teorinis įrankis, išlaikantis laisvės ir kontrolės pusiausvyrą. Siekiant įtvirtinti muzikinės erdvės konceptą kaip improvizacinės muzikos formavimo įrankį, svarbu aptarti, kokie muzikiniai parametrai galėtų būti išskirti, kaip jais varijuoti ir galiausiai formuoti improvizacija paremtą muzikinį pasirodymą.

Parametrai ir strategijos

Kaip jau buvo sakyta, improvizaciją kaip muzikinį objektą galima analizuoti per skirtingų muzikinių parametrų visumą, vadinamą muzikine erdve, o šioje erdvėje galima naviguoti taikant geštalpsichologijos principus. Vis dėlto įvardyti konkrečiai, kokie veiksmai muzikinėje kalboje atitiktų terminą „arti / toli“, ką reikštų tęstinumas, kokie parametrai gali būti alteruojami ir kaip, gana sudėtinga. Iš pirmo žvilgsnio logiškai atrodantys pasirinkimai ne visada gali tiksliai atspindėti muzikinės erdvės koncepciją. Nors oktavos intervalas platesnis nei mažosios sekundos, tačiau kalbant apie muzikinio objekto moduliaciją muzikinėje erdvėje garso aukščio dimensijoje chromatinė transpozicija būtų gerokai radikalesnis pokytis nei oktavos transpozicija. Kalbant ritminės dimensijos aspektu, keturių ketvirtinių takte vykstantis frazės poslinkis aštuntinės natos vertės dydžiu būtų radikalesnis pokytis muzikinėje erdvėje nei pusinės natos⁵ poslinkis (Mermikides, Feygelson 2017: 182–184). Tai suponuoja tam tikrą muzikinės erdvės principo nelogiškumą, kai fiziškai toliau⁶ esantys muzikiniai parametrai muzikinėje erdvėje atsispindi kaip artimesni muzikiniai objektai. Taip atsitinka, nes, analizuodami fizinius muzikinių objektų parametrus, neanalizuojame šių parametrų prasmės žmogui, o muzikinės erdvės konceptas būtų ir atspindi artumo / tolumo principą per prasmės aspektą: pavyzdžiui, du oktavos intervalu nutolę garsai žmogaus percepcijoje suvokiami kaip tokie patys arba panašūs (Snyder 2000: 130; Randel 2003: 776), o mažoji sekunda

suvokiama kaip disonansinis intervalas. Kalbant apie keturių ketvirtinių metrą, frazės ritminis perkėlimas pusinės natos atstumu reikštų, jog frazė, prasidedanti su pirmu iktu, po moduliacijos prasidės su trečiuoju iktu, o tai reikš gerokai silpnesnį ritminį pokytį nei tos pačios frazės ritminis perstatymas aštuntinės ar šešioliktinės natos atstumu.

Vis dėlto muzikinio artumo principas gali varijuoti priklausomai nuo esamo konteksto. Šis muzikinio artumo principo reliatyvumas, nors ir matematiškai sudėtingas, nesunkiai intuityviai suvokiamas (Mermikides, Feygelson 2017: 187). Taip pat skirtingos muzikinės dimensijos gali turėti skirtingus muzikinio artumo koncepto jautrumo lygius. Pavyzdžiui, atsižvelgiant į kontekstą, bet koks ritminis pasikeitimas gali būti suvoktas ne taip drastiškai kaip, pavyzdžiui, tembro moduliacija.

Anot Danielio J. Levitino, bet koks muzikinis pasirodymas susideda iš aštuonių skirtingų parametrų: garso aukščio, ritmo, tempo, kontūro (melodinė linija), tembro, garsumo, erdvinės lokalizacijos ir reverberacijos, o kiekvienas iš šių parametrų gali būti moduluojamas nekeičiant visų kitų (Levitin 2002: 299). Siekdamas trimatę muzikinės erdvės reprezentacija atvaizduoti Levitino idėją apibendrinti „bet kokį muzikinį pasirodymą“, sutraukiu šiuos muzikinius parametrus į tris grupes:

- a) garso aukščio dimensija. Turint omenyje, jog garso aukščio prasme moduluojamas parametras vertinamas ne absoliutaus skaičiaus, o žmogaus percepcijos prasme, į šią dimensiją patenka konkretaus garso vibracinis dažnis, santykiai tarp skirtingų garsų akordo, *arpeggio* ar melodijos kontekste, tonacinis centras, jo pakitimai ir atonalumo aspektas, derinimo sistemos ir mikrotoninių mastelių kaitos aspektai. Levitino minėtas kontūro parametras šiuo atveju būtų bendras garso aukščio bei ritminių proporcijų produktas;
- b) ritminių proporcijų dimensija. Šis parametras apima tokias sąvokas kaip tempas, muzikinis metras, jo (ne) egzistavimas bei pokyčiai, ritminio pulso stabilumas ir destabilizacija, ritminės proporcijos tiek frazės viduje, tiek ir proporciniai atstumai tarp atskirų frazių, motyvų, objektų. Priklausomai nuo konteksto, šių parametrų artumo aspekto jautrumas yra reliatyvus. Pavyzdžiui, laisvosios improvizacijos, kur vienodo ritminio pulso, sakykim, nėra, kontekste ritminė destabilizacija būtų gerokai silpnesnė moduliacija nei ta pati ritminė destabilizacija stabiliu ritminiu pulsu paremtame muzikiniame kontekste;
- c) tembro dimensija. Tai turbūt mažiausiai ištirta ir sunkiausiai apibrėžiama dimensija. Vis dėlto tembro kaip koncepto egzistavimas ir valdymas yra vienas iš svarbiausių šiuolaikinės muzikos įrankių, nes ši dimensija yra ne tik įrankis identifikuoti akustinį muzikos instrumentą ir juo atliekamą techniką, bet ir visavertis muzikinės raiškos elementas, kai kitos dvi dimensijos

(garso aukščio ir ritminių proporcijų) lieka statiškos. Skirtingi šaltiniai mini vis skirtingus tembro dimensijai priklausančius parametrus, o jų skaičius ir išsamumas iš esmės sukuria dar vieną daugiamatę muzikinę erdvę, kuriai reikėtų atskiro tyrimo. Galima išskirti tam tikrus dažniau minimus tembro dimensijos parametrus, tokius kaip ryškumas (angl. *brightness*), atspindintis dinaminę pusiausvyrą visoje girdimų dažnių skalėje, kitaip dar vadinamoje spektro centroide⁷; spektrinė kaita (angl. *spectral flux*), atspindinti spektro (ne)pastovumą arba santykius tarp skirtingų tembro sukeliama harmonikų; garsinė ir spektrinė gaubtinė kartu su garsiniais ir spektriniais atakos niuansais; harmoniškumas (angl. *harmonicity*), apibūdinantis paties tono buvimą tembre ir atskiriantis harmoninį spektrą nuo inharmoninio spektro (Dubnov 1996; Ambrazevičius 2012). Kai kurie iš šių parametrų iki modernių laikų niekaip negalėjo būti išmatuoti. Net ir dabar, kai tembro ryškumą galime išmatuoti spektrograma, o gaubtinės parametrus matuojame milisekundėmis, toks tembristinis parametras kaip spektrinė kaita yra gana sunkiai išmatuojamas, o ir vieno aiškaus šio parametro fiksavimo metodo nėra (Dubnov 1996: 8). Prie šios dimensijos taip pat galėtume priskirti garso lokalizacijos aspektą⁸ ir erdvės parametrus (pvz., reverberaciją, aidesį).

Muzikinių parametrų tipus sąmoningai skirstau į tris dalis, kad bet kuris improvizacinis muzikinis vyksmas, nepaisant jo konteksto, galėtų būti apibendrintas kaip trimatė muzikinių parametrų muzikinė erdvė (8 pav.). Svarbu dar kartą pabrėžti, kad praktiškai improvizacinis vyksmas yra daugiamatis ir kiekviena iš trijų pavaizduotų dimensijų apima kitas smulkesnes daugiamates figūras. Kiekvienos iš šių dimensijų parametrų artimumo aspektas muzikinėje erdvėje priklausytų nuo konkretaus muzikinio pasirodymo konteksto platesniąja prasme. Siekiant išsiaiškinti

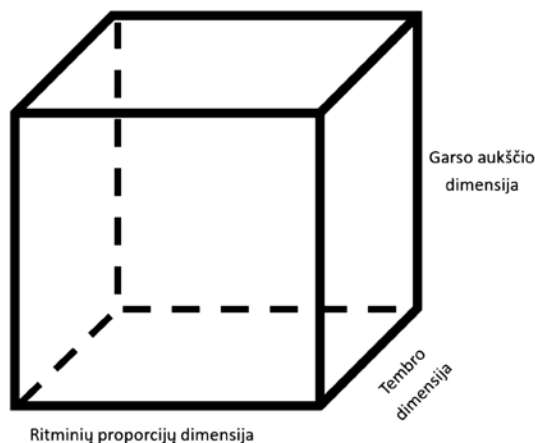
kiekvienos dimensijos aspektus galima konkrečią dimensiją analizuoti kaip atskirą muzikinę erdvę, pavyzdžiui, tembro dimensiją interpretuoti kaip trijų dimensijų muzikinę erdvę, sudarytą iš trijų smulkesnių dimensijų: tembro ryškumo (aukštesniųjų ir žemesniųjų dažnių grupių pusiausvyrą), tembro harmoniškumo ir reverberacijos kiekio.

Toliau pavaizduota muzikinė erdvė yra tik apibendrinantis pavyzdys (8 pav.), iš esmės neatspindintis viso improvizacinio vyksmo kompleksškumo, tačiau jis galėtų būti panaudotas kaip jau įvykusios improvizacijos pasirodymo įrašo analizės įrankis, kaip mąstymo principas improvizacijos atlikimo metu ir kaip grafinės notacijos kūrimo įrankis, skirtas improvizacija paremtam pasirodymui su iš anksto stilistiškai neapribojančiais struktūriniais elementais, padedančiais formuoti būsimą improvizaciją.

Formuojant trimatę muzikinių galimybių muzikinę erdvę reikia aptarti ir galimas parametrų moduliavimo strategijas arba formavimo galimybes. Mermikidesas ir Feygelsonas kaip vieną iš mąstymo principų siūlo vartoti dėmenis *iso-* (fiksotas) ir *dis-* (varijuojamas), kai remiamasi skirtingų muzikinių dimensijų variacija arba limitacija (Mermikides, Feygelson 2017: 179).

Pavyzdžiai galėtų būti tokie terminai kaip izotembras, izodermė, dispulsacija ir t. t. Toks mąstymo būdas improvizacinėje plotmėje yra aktualus ne tik teoriškai, bet ir praktiškai. Improvizuojant gana sunku kartu nuodugniai analizuoti ir sąmoningai valdyti visas muzikines dimensijas. Apsibrėžiant varijuojamus ir fiksuotus muzikinius parametrus patogu logiškai kaupti muzikinę improvizaciją viena ar kita kryptimi. Žvelgiant į improvizacijos formavimą kaip į sąmoningą navigavimą muzikinėje erdvėje, svarbu atkreipti dėmesį į Mermikideso pristatytas penkias improvizacines struktūras:

1. branduolinė (angl. *nuclear*): muzikiniai objektai muzikinėje erdvėje yra reliatyviai arti vienas kito, smulkūs nukrypimai nuo pagrindinės idėjos;



8 pav. Improvizacinio muzikinio vyksmo muzikinės erdvės reprezentacija

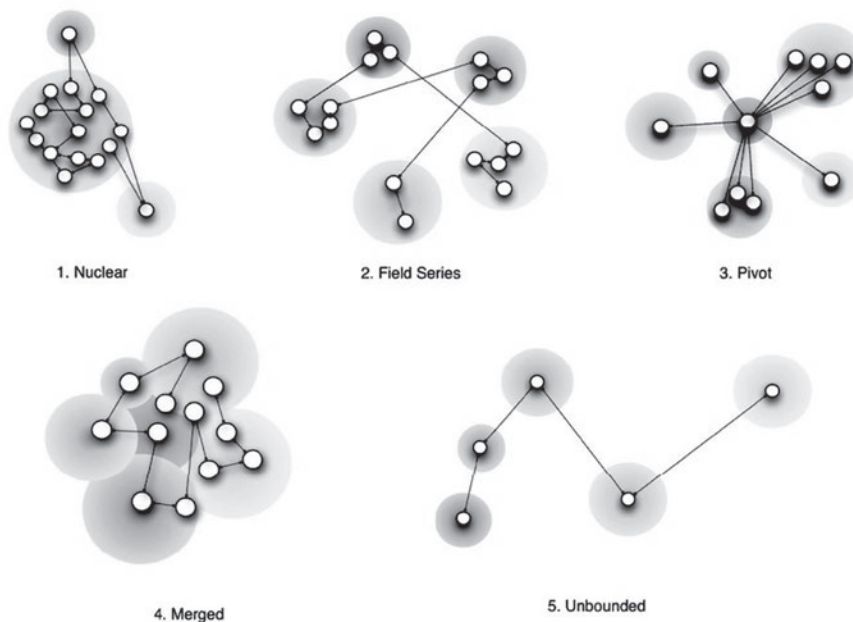
2. lauko serija (angl. *field series*): muzikinių objektų grupė, priklausanti tam pačiam muzikinės erdvės regionui, atliekama su minimaliomis variacijomis, toliau peršokama į tolimesnę muzikinės erdvės vietą, kur atliekami panašūs procesai;
3. ašies (angl. *pivot*): vieno muzikinio objekto, koncepto ar idėjos įtvirtinimas nuolat jį kartojant; papildomi moduluojami muzikiniai objektai muzikinės erdvės prasme gali būti gana nutolę nuo pagrindinės idėjos, tačiau į ją yra nuolatos sugrįžtama;
4. sujungta (angl. *merged*): vienas nuo kito nutolę muzikiniai objektai yra jungiami kitais hibridiniais muzikiniai objektais, siekiant sukurti „pereinamus“ muzikinius objektus;
5. nepriklausoma (angl. *unbounded*): skirtingi vienas nuo kito nutolę muzikiniai objektai atliekami be jokios jungiamosios medžiagos. (Mermikides 2010: 54)

Toliau pavaizduota vizualinė minėtų strategijų reprezentacija dvimatėje erdvėje.

Dvimačių struktūrų realizavimas (9 pav.) anksčiau pavaizduotos muzikinės erdvės kontekste (8 pav.) galėtų savaime tapti grafine notacija būsimam improvizacinės muzikos pasirodymui atlikti, išlaikant laisvės ir kontrolės pusiausvyrą, paliekant atlikėjui galimybę improvizuoti ir kartu iš anksto formuojant būsimą muzikinį naratyvą. Šiuo atveju grafinės medžiagos kūrėjas atlieka labai atsakingą ir

neretai daug laiko ir apmąstymų reikalaujantį veiksmą, nes akivaizdu, jog kuriant improvizacijai atlikti skirtą medžiagą reikės sukurti tam tikrus atspirties taškus, kurie nebūtinai bus muzikinės kilmės, nuspręsti galutinės formos fiksacijos laipsnį, atskirti varijuojamas ir fiksuotas muzikinės erdvės dimensijas ir pan. Toks strateginis mąstymas, nors nėra būtinas, yra labai efektyvus įrankis ansamblinės laisvosios improvizacijos atlikimo kontekste, kur nuolat nutinka kas nors chaotiško. Atlikėjas realiu laiku tame chaose gali rasti vienokį ar kitokį geštaltą, jį sąmoningai ryškinti, taip atkreipti kitų ansamblio narių dėmesį ir iš esmės formuoti muzikinės improvizacijos vyksmą. Solinės improvizacijos atlikimo kontekste muzikinės erdvės modelis galėtų būti ir iš anksto apibrėžtos improvizacinio pasirodymo muzikinės struktūros reprezentacija, ir mąstymo būdas realiu laiku naviguoti po numanomą muzikinę erdvę.

Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad muzikinis vyksmas nėra statiškas paveikslėlis. Kad ir kaip apipavidalintume muzikinės erdvės dimensijas, laikas bus pagrindinė sąlyga muzikinei erdvei būti realizuotai. Šiuo straipsniu į laiko aspektą buvo nuspręsta pažvelgti per žmogiškosios atminties tipus ir rėmus, nes būtent žmogus, vienu ar kitu būdu tiesiogiai dalyvaujantis improvizacinės muzikos pasirodyme, sukuria improvizacinio pasirodymo prasmę ir šį laiko pojūtį formuoja. Žmogaus atmintis, jos tipai ir skirtingi aspektai yra metaforiškai prilyginami muziko drobei, ant kurios ji (jis) ir dirba.



9 pav. Penkios improvizacinės struktūros dvimatėje erdvėje (Mermikides, 2010: 54)

Žmogaus atmintis kaip muzikinė drobė

Žmogaus atmintis yra skirstoma į sensorinę atmintį, trumpalaikę atmintį ir ilgalaikę atmintį (Levitin 2002: 296). Sensorinė atmintis, dar kitaip vadinama momentine arba echoskopine (aidine), yra jutiminė reakcija į konkrečius momentinius įvykius. Šiuo atveju kalbama apie impulso arba impulsų grupės aidą žmogaus sąmonėje, kuris sensorinės atminties pavidalu trunka trumpai, tačiau taip ilgai, kad būtų apdorotas įvairiais elementų ir požymių suvokimo, išskyrimo ir grupavimo įrankiais (Snyder 2000: 7). Perkeliant šią teoriją į praktinę dimensiją, galima pabandyti išvaizduoti turbūt daug kam patirtą muzikinę situaciją, kai po visiškos tylos nuskamba vienas trumpas muzikinis epizodas (viena garsi nata, akordas ar pan.), po kurio būna visiška tylą, tačiau klausytojo sąmonėje gali būti juntamas trumpas „mentalinis aidas“. Levitinas šį konceptą aiškina ir per vizualinę perspektyvą, siūlydamas žvilgtelti pro langą ryškią dieną ir užmerkti akis – ką tik matyto vaizdo reprezentacija kelias sekundes lieka jūsų akių tinklainėje (Levitin 2002: 296).

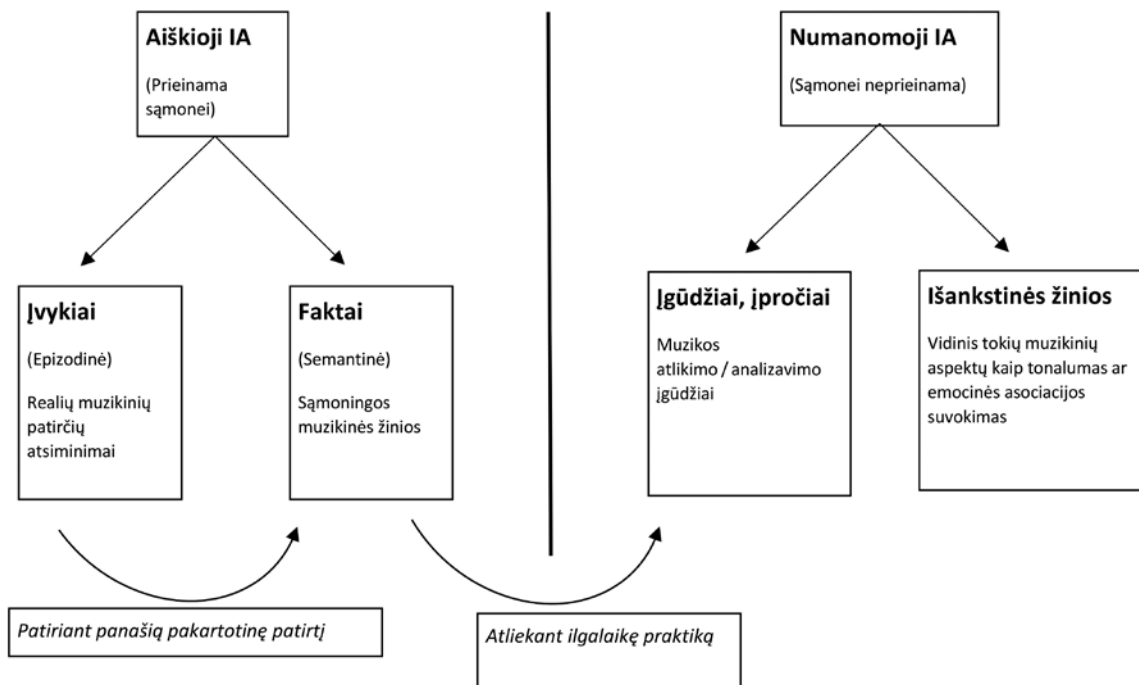
Trumpalaikės ir ilgalaikės atminties tipai yra aptariami gerokai plačiau, vis dėlto, prieš pradėdami kalbėti apie improvizacijos formavimą žmogaus atmintyje, svarbu apibrėžti tam tikrus trumpalaikės ir ilgalaikės atminties požymius. Trumpalaikės atminties vidutinė trukmė yra 3–5 sekundės, nors šis laikas gali svyruoti dėl informacijos naujumo (Snyder 2000: 47). Čia apdorojama informacija, kuri konkrečiu momentu yra sąmonės fokuso objektas. Kai minimo objekto nebėra (pvz., girdėta frazė nesikartoja), žmogus geba jį atkurti naudodamasis trumpalaikę atmintimi, o ši informacija praėjus kelioms sekundėms išnyksta. 3–5 sekundės yra, be abejo, akademiškai sutartas vidurkis, taigi šis laiko tarpas gali svyruoti, priklausomai nuo konkretaus individo ir esamų aplinkybių. Galima teigti, jog trumpalaikės atminties ribotumas yra tam tikra prasme žmogaus pasaulio refleksijos ribotumo pasekmė. Trumpalaikę atmintį vidutinį laiką galima pratęsti sąmoningai telkiantis į patį atmintyje sukurtą objektą. Toks minėtos informacijos fokusavimas padeda trumpalaikėje atmintyje sukauptą informaciją su tam tikrais iškraipymais perkelti į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000: 12). Sąmoningai ir tikslingai kartojama informacija iš trumpalaikės atminties perkeliama į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000; Levitin 2002). Taigi galima teigti, jog ir mentalinis informacijos kartojimas, ir tiesioginis mokymosi ar repetitijos veiksmas perkelia tam tikrus informacijos elementus iš trumpalaikės atminties į ilgalaikę, kurioje informacija gali būti saugoma visą individo gyvenimą.

Ilgalaikę atmintis yra taip pat skirstoma į dar smulkesnes grupes – numanomąją (angl. *implicit*) ir aiškiają (angl. *explicit*) (Snyder 2000: 72). Numanomoji ilgalaikė atmintis yra informacijos atkūrimo procesas, kai vienas ar kitas veiksmas atliekamas be sąmoningo, valingo individo siekio prisiminti. Su muzikavimu susiję pavyzdžiai čia galėtų

būti gebėjimas „skaityti“⁴⁹ pirmą kartą matomas natas, kūno galūnių „atskyrimas“ grojant mušamaisiais, garso tembro valdymas ir t. t. Kitais žodžiais, jei individas tam tikrą laiko tarpą praktikuoja vienu ar kitu instrumentu, greičiausiai jam nereikės prisiminti, kaip valdyti kiekvieną instrumentą. Sąmoningai neprisimindamas, individas atliks norimą muzikinį gestą ir taip gerokai sutrumpins laiką nuo idėjos iki sonoristinio objekto. Bobas Snyderis šiam atminties tipui priskiria tiek ką tik aptartą įgūdžių ir įpročių aspektą, tiek ir faktą, jog ankstesnės patirtys gali paveikti naujus prisiminimus: „Tai yra kitoks atminties naudojimo būdas nei sąmoningas prisiminimas ir jis vyksta kasdien, o mes jį vadiname atpažinimu. Mes automatiškai atpažįstame objektus, žmones ir jų vardus, nesuvokdami, kad taip panaudojamos žinios yra atminties veiksmas“ (Snyder 2000: 73). Muzikinis to pavyzdys būtų jausmas, kad šiuo metu girdima frazė yra kai kuo panaši į tą, kurią toje pačioje kompozicijoje jau girdėjome anksčiau (ibid.).

Numanomios ilgalaikės atminties porūšį analizuoti gana sunku, nes atkuriamą informaciją sunkiai perteikiama žodžiais, tačiau drįstu teigti, jog realaus improvizacijos pasirodymo metu atlikėjo sąmonėje numanomoji ilgalaikė atmintis atlieka vieną iš svarbiausių vaidmenų – joje „talinama“ informacija yra atkuriamą žaibiškai ir be didelių individo pastangų, nors pats „patalpinimo“ procesas gali būti ilgas ir reikalauti daug repetatyvaus darbo. Aiškioji ilgalaikės atminties prisiminimai, nors ir sukuriami greitai, tačiau jiems atkurti, lyginant su numanomąja ilgalaikę atmintimi, reikia gerokai daugiau laiko. Aiškioji ilgalaikės atminties grupė atspindi įvykius ir konceptus, tai yra atminties tipas, kai individas sąmoningu veiksmu atkuria informaciją. Priešingai nei numanomoji ilgalaikę atmintis, aiškioji ilgalaikę atmintis gali būti apibūdinama žodžiais, formomis, todėl ją analizuot gerokai lengviau (Snyder 2000: 75). Aiškioji ilgalaikę atmintis taip pat skirstoma į dar smulkesnius pogrupius: epizodinę ir semantinę, kurios atitinkamai reiškia „autobiografinę atmintį“ ir „bendrąsias žinias“ (Tulving 1972: 381; Snyder 2000: 258). Epizodinė aiškioji ilgalaikę atmintis yra susijusi su konkrečiais įvykiais, jų vyksmo laiku, kur veiksmo dalyvis yra pats individas. O semantinė aiškioji ilgalaikę atmintis atspindi abstrakčias kategorijas, taisykles ar principus, kurie nėra niekaip siejami su konkrečiu įvykiu ar individo dalyvavimu jame. Pats aiškiosios ilgalaikės atminties panaudojimas yra sąmoningai individo atliekamas atsiminimo veiksmas, todėl epizodiniai aiškioji ilgalaikės atminties atsiminimai yra nuolat perrašomi, o tai dažnai sukelia tam tikrus informacijos iškraipymus ar neatitikimus. Semantinė aiškioji ilgalaikę atmintis šiam poveikiui yra atspari (Snyder 2000: 263).

Ypač aktuali improvizacinės muzikos formos analizės aspektu atminties rūšis yra vadinama darbine atmintimi (angl. *working memory*). Darbinė atmintis yra konkrečiu sutelkties momentu bendras trumpalaikės ir ilgalaikės



10 pav. Ilgalaikės atminties tipai (Snyder 2000: 76)

atminties tipų sukuriama atminties bagažas. Darbinė atmintis yra atskiriama nuo trumpalaikės atminties, nes darbinės atminties veikimo metu aktyvuojami skirtingi procesai, tokie kaip išankstinis žinojimas (numanomoji ilgalaikė atmintis), dalinės epizodinės ir semantinės ilgalaikės atminties apraiškos (Snyder 2000: 265). Vis dėlto darbinė atmintis turi ribotą talpą, todėl žmogaus percepcija natūraliai informaciją grupuoja, naudodamasi jau turima muzikine patirtimi. Tokį grupavimą George'as Milleris vadina *gabaly* principu (angl. *chunking*) (Miller 1956). Ši žmogaus suvokimo savybė leidžia greitai ir efektyviai atpažinti melodiją, akordą, frazę, neatskiriant ir konkrečiai neidentifikuojant kiekvieno garso kaip atskiro vieneto. Pavyzdžiai muzikinėje dimensijoje: pirmą kartą repetuojamas anksčiau girdėtas tradicine notacija užrašytas muzikos kūrinys (veikia darbinė atmintis); atliekamos frazės (veikia trumpalaikė atmintis), kurias pasitelkus suvokiama tam tikra kūrinio forma (pradeda veikti ilgalaikė atmintis); atlikėjo atmintyje yra išlikusi girdėta kūrinio interpretacija, todėl jis žino, jog kūrinyje egzistuoja dvi moduliacijos (epizodinė ilgalaikė atmintis); kūrinio pabaigoje visi atlikėjai supranta, kaip atpažinti kadencinį „dominantė-tonika“ muzikinį gestą (semantinė ilgalaikė atmintis), ir geba tai atlikti nedelsdami, neatkurdami su konkrečiu įgūdžiu susijusio prisiminimo (numanomoji ilgalaikė atmintis). Ir visa tai vyksta repetacijos metu veikiant darbinei atminčiai.

Akademiniais principais analizuojant žmogaus atminties galimybes ir aspektus patogiu skirstyti atmintį į skirtingus procesus, tačiau realybėje tokių aiškių ir konkrečių ribų iš esmės nėra: minėtas trumpalaikės atminties laiko

priklausomumas nuo informacijos naujumo¹⁰; darbinė atmintis kaip visų atminties tipų naudojimo vienu metu pavyzdys; sensorinės atminties panašumas į trumpalaikę atmintį, tačiau ir neišvengiama sąsaja su ilgalaikę atmintimi. Informacija tarp skirtingų atminties tipų gali judėti visomis kryptimis vienu metu (Snyder 2000: 9). Todėl geriausia šiuos procesus suvokti ne kaip visiškai atskiras žmogaus sąmoneje egzistuojančias struktūras, o kaip vientisą geštaltą, sudarytą iš žmogaus atminties tipų – subgeštaltų, kurie, nors ir apima skirtingus parametrus ir aktyvuojasi esant reliatyviai skirtingoms aplinkybėms, sudaro vieną bendrą sistemą ir yra vienas kito dalis, t. y. tarpusavy koreliuoja. Šios žinios gali būti paprastai ir tuo pačiu metu kūrybiškai panaudojamos kaip improvizacinės muzikos formavimo įrankiai.

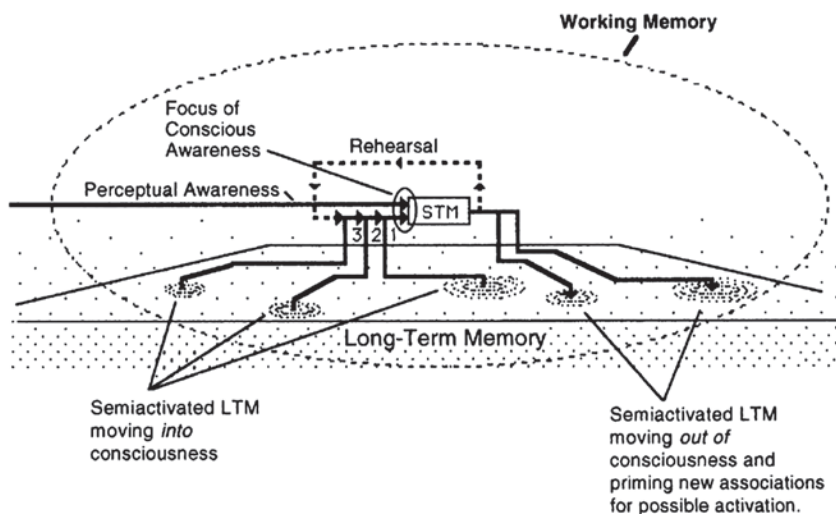
Trumpalaikės ir ilgalaikės atminties sąveika iš esmės atspindi novatoriškumo ir konvencionalumo pusiausvyros išlaikymą improvizacijos atlikimo metu. Atpažįstamas muzikinis objektas ar konceptas, pavyzdžiui, melodinė linija, gali būti pateikiamas netikėtu būdu: atonalūs ar mikrotoniniai sprendimai, netoniniai garsai, netikėtas orkestruotės panaudojimas (pvz., viduriniame ansamblio balse). Toks muzikinis sprendimas tuojau pat paliestų klausytojo ilgalaikę atmintį, kurioje vienokiu ar kitokiu būdu slypi tam tikras melodijos koncepto atspindys, bei „keistą“ ką tik išgirstą muzikinį objektą padėtų apdoroti sąmoneje gerokai nuodugniau, nes, panaudojus ilgalaikėje atmintyje laikomą informaciją apie melodijos konceptą, reliatyviai naujų ar netikėtų muzikinių įvykių grandinė *geštaltiniu* principu suvokiama jau ne kaip atskiri, papildomo dėmesio reikalaujantys objektai, o kaip bendras muzikinis darinys – frazė.

Natūralu, kad tokiu būdu ribota trumpalaikė atmintis galės apdoroti gerokai daugiau muzikinių niuansų ir iš pažiūros „svetimas“ muzikinis darinys taps šiek tiek atpažįstamesnis. Šis „naujumo“ konceptas neišvengiamai svyruoja priklausomai nuo kiekvieno klausytojo asmeninės muzikinės patirties – improvizatorius privalo atkreipti dėmesį į visas, net ir nekontroliuojamas bendrą muzikinę erdvę (koncerto patirtį) sudarančias dimensijas.

Minėtas 3–5 sekundžių trumpalaikės atminties laiko tarpas realiai nėra suskirstytas į konkrečius tarpsnius – kelios skirtingos trumpojoje atmintyje apdorojamos elementų grupės kartais sutampa, sukuria nenutrūkstamą prisiminimų grandinę, kur tam tikri elementai laikui einant išnyksta, t. y. nepatenka į ilgalaikę atmintį (Snyder 2000: 12). Suprantama, kad koncertui pasibaigus, žmogus reflektuos remdamasis ilgalaikėje atmintyje išlikusiais prisiminimais, tačiau iš anksčiau pateiktos informacijos akivaizdu, jog ilgalaikėje atmintyje esanti informacija yra žmogaus percepcijos supaprastinta trumpalaikės atminties prisiminimų visuma, kur didžioji dalis detalių gali būti nepastebėta. Remiantis teoriniais trumpalaikės atminties laiko režiais ir įtaka būsimiems ilgalaikės atminties prisiminimams, galima pagrįsti, jog sąmoningai kontroliuojamas atraminis taškus trumpalaikėje atmintyje, pabrėždamas norimus garsinius niuansus, improvizatorius gali tam tikra prasme valdyti, kokia informacija pateks į klausytojo¹¹ ilgalaikę atmintį, ir formuoti improvizacinės muzikos pasirodymą realiu laiku. Paprastas improvizacinės muzikos pavyzdys būtų „klaidos pakartojimas“, kai improvizatorius sąmoningai kartoja ką tik įvykusį galimai netyčią muzikinį gestą, siekdamas įtvirtinti jo tinkamumą muzikiniame kontekste. Trumpalaikėje atmintyje formuotas muzikinis objektas yra kartojimu būdu „stumiamas“ į ilgalaikę atmintį. Sensorinės atminties

atskyrimas nuo trumpalaikės ar ilgalaikės atminties taip pat labai aktualus šio straipsnio temai. Pats sensorinės arba vadinamosios „aidinės“ atminties konceptas yra tiesiogiai susijęs su pačiu garso fenomenu ir, kaip nurodoma psichologijos tyrimuose, skiriasi nuo trumpalaikės atminties tipo, t. y. ir gali būti manipuluojamas atskirai. Atliekant ar kuriant muzikinį objektą, sensorinės atminties manipuliacija paprasčiausiai gali būti pritaikoma kaip sąmoningas garso ir tylos proporcijos valdymas. Tyla šiuo atveju būtų naudojama ne tik kaip frazavimas trumpalaikėje atmintyje (3–5 sek.), bet ir kaip laikas, per kurį klausytojo smegenys reflektuoja ką tik įvykusį muzikinį objektą. Tai reiškia, jog improvizatorius gali sąmoningai valdyti, kiek laiko bus palikta klausytojo sensorinei atminčiai apdoroti pateiktą informaciją, galbūt numanydamas, ką klausytojas po konkretaus muzikinio gesto patirs sensorinėje atmintyje.

Teoriškai tokiu būdu improvizatorius atliktų savo pasirodymą tiek realybėje, tiek ir mentaliniu, pasąmoniniu lygmeniu. Galiausiai darbinės atminties konceptas gali būti suprantamas kaip repeticiją ar pasirodymą apibendrinantis įrankis, prisidedantis prie improvizacinės formos kūrybos ir ieškojimo. Darbinėje atmintyje aktyviai veikia visos įmanomos atminties rūšys, tuo pačiu metu priimančios naują informaciją, sąmoningai ir nesąmoningai atkuriant seną informaciją, visa tai susiejant į bendrą paveikslą, kurį klausytojas savo sąmonėje sukuria kaip ką tik įvykusios daugiamatės muzikinės erdvės realizavimo refleksiją, o tai galiausiai sukuria dar vieną naują epizodinę ilgalaikės atminties prisiminimą arba patirtį. Taip pat darbinės atminties metu informacija, pasitelkiant ilgalaikėje atmintyje esančią informaciją, yra grupuojama, kad būtų galima greičiau ir efektyviau suvokti platesnį paveikslą. Snyderis, aiškindamas darbinės atminties veikimo principus, pateikia schemą (11 pav.).



11 pav. Darbinės atminties schema (Snyder 2000: 49)

Schemoje (11 pav.) vaizduojama sąmoninga žmogaus atminties dalis, tačiau pateikiami ir tarpusavio ryšiai su pasąmoniniu lygmeniu. Apskritimu apibrėžtoje darbinės atminties dalyje vyksta tiek sąmoningai konkrečiu metu atliekami mentaliniai veiksmai, tiek ir sutaptis su ilgalaikę atmintimi. Darbinė atmintis iš dalies aktyvuojasi ilgalaikėje atmintyje (pažymėta LTM), ji daro įtaką trumpalaikę atminčiai (pažymėta STM). Trumpalaikę atmintis, reprezentuojanti sąmoningą informacijos fokusavimą konkrečiu metu, atlieka repeticijos (ar koncerto) varomosios jėgos vaidmenį ir yra nuolat perrašoma. Toks darbinės atminties veikimo modelis iš dalies aktyvuoja ir priešingą santykį su pasąmonine ilgalaikę atmintimi. Informacija grįžta į iš dalies aktyvuojamą ilgalaikę atmintį, taip sukurdama naujų asociacijų aktyvavimo galimybę. Galima pastebėti, jog skirtingi atminties tipai nėra visiškai atskiros kategorijos. Kiekvienas atminties tipas, sudarant kompleksiską žmogiškosios atminties sistemą, kartu yra ir kito atminties tipo dalis.

Nors pats atminties tipų įvardijimas ir analizė jau savaime galėtų būti improvizacinės muzikos formavimo įrankis, vis dėlto sugrįžkime prie jau anksčiau minėtos muzikinės erdvės, konceptualizuojamos per geštaltpsichologijos principus. Pavyzdžiui, siekiant realizuoti Mermikideso pristatomą branduolinę strategiją (žr. 9 pav.), būtų efektyvu pasiremti sensorinės atminties principais. Nesvarbu, kaip bus įvardytos konkrečios muzikinės erdvės dimensijos, pasirenkant dvi itin skirtingas muzikines faktūras, kur viena iš jų galėtų būti pagrindas (branduolio vidurys), o kita – trumpi aidai kaip pavieniai nuo branduolio nutolę taškai, natūraliai sukuriama improvizacinė forma, kuri neapriboja improvizatoriaus meninės laisvės, tačiau tiek atlikėją, tiek ir klausytoją priverčia jausti muzikinį naratyvą, abstrakčią formą. Apskritai vertinti muzikinę erdvę kaip statiską trijų dimensijų paveikslą būtų netikslu. Nuolatinis judėjimas ir nepastovumas yra ne tik muzikinės improvizacijos bruožas, bet ir esminis dėmuo muzikos pasirodymo¹² metu. Šis muzikinių parametrų ar dimensijų judėjimas bet kokių atveju yra sąlygojamas laiko, o laiko sampratą apibrėžia kiekvieno improvizaciniame vyksme dalyvaujančio individo sąmonė. Taigi, strateguojant būsimo improvizacija paremto pasirodymo eigą arba improvizuojant realiu laiku, yra efektyvu suprasti skirtingų žmogaus atminties tipų bruožus ir jų tarpusavio ryšių kompleksiskumą.

Vis dėlto tyrimas improvizacinės muzikos tema būtų nenuoširdus, jei neatspindėtų ir taip dažnai šiame lauke esamų priešpriešų. Nors pristatytas muzikinės erdvės modelis ir jo veikimo principai per geštaltpsichologijos dėsnius ir žmogaus atminties procesus gali būti veiksmingas improvizacijos formavimo ir analizės prasme, tačiau tai tik teorinis įrankis, kuris nėra būtina sėkmingos improvizacijos sąlyga. Improvizacinė forma gali būti nevienareikšmiška ir abstrakti, tačiau vis tiek įtaigi ir reikšminga.

Abstrakti forma kaip pavidalas

Aptarus keletą galimų improvizacijos formavimo strategijų ir konceptualizavus tam tikrus muzikinius parametrus, siekiant analizuoti ir tobulinti improvizavimo įgūdžius, neapleidžia tam tikras teorijos ir realybės neatitikimo jausmas. Analitinis skirtingų parametrų įvardijimas atrodo aktualus ir naudingas, tačiau būtų klaidinga galvoti, jog muzikantai, o ypač improvizatoriai, pradėtų apie muziką kalbėti tiksliais matematiniais ar fizikiniais terminais. Juk kalbėdami apie štrichą niekada nesakysime „pavėlinkime garsumo gaubtinės ataką 6ms“, kaip ir kalbėdami apie tembrą nesakysime „pagarsinkite 5–8 kHz spektro ribose esančias harmonikas“. Greičiausiai sakysime atitinkamai „švelnesnė garso pradžia“ ir „šviesesnis tembras“. Ir vis dėlto kalbėdami antruoju būdu iš tikrųjų atliksime pirmuoju būdu išreikštus veiksmus. Kodėl ir kaip tai nutinka? Ir kodėl toks ką tik sudėto struktūrinio pamato išjudinimas yra aktualus?

Improvizacija, o ir muzikos fenomenas iš esmės nėra statiskas dvi, tris ar daugiau dimensijų apimantis objektas, kurį galima vienu ar kitu metu fiksuoti kaip tobulai atspindintį visą muzikinio performanso patyrimą. Tai, kaip jau ir aptarta anksčiau, yra nuolat besikeičiantis mentalinių paveikslų ar idėjų srautas, perduodamas fizinėmis vibracijomis. Taigi pragmatiška muzikinių parametrų kaitos analizė ar matematinė žmogaus percepcijos išraiška veda ne visai tikslingu keliu. Šiuo atveju galima pasiremti Christopherio Smallo pasiūlytu, vėliau ir plačiai kitų muzikologų naudojamu *muzikavimo* (angl. *musicking*) terminu¹³. Anot paties idėjos autoriaus, muzika apskritai nėra egzistuojantis objektas, o kalbėti apie šį fenomeną reikėtų ne kaip apie daiktavardį („muzika“), o kaip apie veiksmažodį („muzikuoti“). Muzikuoti – tai bet kokių būdu dalyvauti muzikiniame performanse, o paties muzikavimo reikšmė slypi santykiuose, kurie įtvirtinami performanso metu tarp performanso dalyvių (Small 1999: 8). Nickas Crossley, tyrinėdamas Smallo pasiūlytą *muzikavimo* terminą, labai tiksliai pataiko į muzikos analizės ir muzikos kaip empirinio fenomeno desinchronizacijos problemą, pateikdamas ir šiek tiek sukritikuodamas Thomaso Turino veikale „Music as Social Life: The Politics of Participation“ (2008) pateiktą muzikos klasifikavimo schemą. Turino’as muzikinę veiklą skirsto į dvi gyvo atlikimo iri dvi įrašų paremto muzikinio objekto grupes:

1. gyvo atlikimo dalyvaujamoji veikla – nėra ribos tarp atlikėjo ir klausytojo;
2. gyvo atlikimo prezentacinė veikla – atlikėjas groja publikai;
3. didelio tikslumo įrašas – siekiama (kvestionuotinai tiksliai) įrašyti ar bet kaip kitaip fiksuoti muzikinį pasirodymą;
4. studijinis garso menas – technologijomis kuriamas muzikinis objektas, kuris niekaip nenurodo jokio konkretaus pasirodymo įrašo, net jei ir yra naudojami gyvai atlikti ir įrašyti muzikiniai elementai. (Turino 2008, cit. iš Crossley 2022: 3)

Toks klasifikavimas prieštarauja pats sau, kai kalbame apie tokius eksperimentinės muzikos pavyzdžius kaip japonų *turntable* improvizatorius Otomo Yoshihide. Kuriai kategorijai būtų galima priskirti pasirodymą, kai eksperimentinėmis priemonėmis improvizuojama vinilinių plokštelių grotuvu kaip instrumentu? Juk plokštelėje esantis muzikinis turinys yra įrašų paremtas muzikinis objektas¹⁴, tačiau galutinis muzikinis produktas privalo būti priskirtas gyvojo atlikimo grupėms dėl paties atlikimo technologijos principo¹⁵. Čia turbūt net neverta kalbėti apie DJ kultūrą, kur pats atlikimas remiasi ekspresyviu jau sukurtų muzikinių kūrinių jungimu realiu laiku, naudojantis įprastomis elektroninės muzikos priemonėmis (pvz., ekvalaizeris, erdvę simuliuojantys efektai, tempo ir garso aukščio moduliacijos ir pan.). Nickas Crossley tokį Turino klasifikavimą neigia, pabrėždamas esminį minėtos teorijos ir realybės skirtumą – klausytojo ir paties klausymo aspektą:

[...] klausymasis yra muzikavimo elementas, nes jis atlieka aktyvų, garsą organizuojantį ir prasmę suteikiantį vaidmenį. [...] jie [klausytojai – *aut. past.*] niekada nėra pasyvūs galutinio produkto gavėjai. Jie visada atlieka aktyvų vaidmenį organizuodami savo garsinę patirtį ir suteikdami jai prasmę. [...] Fizinės vibracijos egzistuoja ir be klausytojų, tačiau kad garsas egzistuotų, jis turi būti patiriamas, lygiai taip pat kaip ir muzika. (Crossley 2022: 5)

Turino muzikinės veiklos klasifikavimo principai, lygiai taip pat kaip ir anksčiau aptarti muzikinės erdvės navigavimo, atminties tipų konceptai, kalbant per *muzikavimo* prizmę, tampa reliatyvūs, nes „muzikavimas yra veikla, kuri organizuoja garsą ir įprasmina jį savo dalyviams“ (Crossley 2022: 2). Jei, remiantis *muzikavimo* termino apibrėžtimi, tikrasis muzikos analizės objektas yra ne pati muzika, bet aktyvi veikla, o kiekvienas individas šiame *muzikavimo* procese galimai atliks skirtingą vaidmenį ir neabejotinai atsineš unikalią asmeninę patirtį, tai bet koks analizės ir konceptualizavimo ar klasifikavimo bandymas yra tik vienas iš požiūrio kampų, niekaip negalintis atspindėti tikrosios *muzikavimo veiksmo* reprezentacijos. Improvizacinės muzikos kontekste šis mąstymo modelis vienu metu ir apibendrina patį eksperimentavimo idėjos aspektą, ir užkerta kelią bet kokioms esamoms ar būsimoms šio muzikavimo pobūdžio teorijoms. Akivaizdu, jog *muzikavimo* terminas gana tiksliai atspindi improvizacinės muzikos pamatinius principus, tačiau remiantis šiuo principu gali atrodyti, jog įvyksta tam tikra išskylanti mentalinė kilpa – tarsi grįžtama prie šiame straipsnyje jau anksčiau minėtos Dereko Bailey'io citatos:

Improvizacija – visada keičiasi ir prisitaiko, todėl išvengia analizės ir preciziško aprašymo. (Bailey 1980: ix)

Vis dėlto, remiantis anksčiau pristatytomis improvizacijos formavimo teorijomis ir turint omenyje improvizacinės muzikos koncepto efemeriškumą, galima teigti, kad

muzikavimas (ne muzika) yra daugiamatė muzikinė erdvė, kuri kiekvieno individo sąmonėje¹⁶ gali būti suvokiama reliatyviai skirtingai, skirtingais būdais, priklausomai nuo informaciją gaunančio individo patirties, supaprastinant muzikinių parametrų įvesčių visumą iki tam tikro efekto, asociacijos ar prasmės, be reikiamybės pernelyg dideliame konkretizavime, o visa tai vyksta žmogaus atminties galimybių ribose. Manytina, kad anksčiau minėti improvizacijos konceptualizavimo niuansai yra ne kas kita, o įrankiai, siekiant sukurti nuolat kintančią mentalinę projekciją klausytojo sąmonėje. Šią mentalinę projekciją galima prilyginti Leecho-Wilkinsono aptariamam muzikinio jausmo pavidalui (Leech-Wilkinson 2017). Autorius mini angliškąjį terminą *shape*, kuris į lietuvių kalbą tiesiogiai būtų verčiamas kaip „forma“, tačiau mūsų kalboje tai suponuotų tam tikrą nuorodą į struktūrą, menamą vizualinį objektą, o šiuo atveju yra kalbama apie muzikavimo poveikį kaip jausmą, todėl buvo pasirinktas terminas „pavidalas“.

Muzikinis pavidalas veikia kaip kvazisubmodalinė sąvoka, bendra visiems pojūčiams, kuri lengvai susieja muzikinius garsus su klausytojų jausmų reakcijomis. (Leech-Wilkinson 2017: 359)

Autorius iš esmės kalba apie muzikavimą kaip apie vyksmą, kurio metu atlikėjas per savo percepciją, atlikimo stilių, muzikinį skonį suteikia kompozitoriaus sukurta notacijai pavidalą, kad ir kiek laisvės suteikia pati notacija. Kaip teigia pats autorius:

[...] muzika, kai į ją yra sutelkiamas dėmesys, gali būti patiriama kaip visiškai įtraukianti ir „neįtikėtina turtiną“. Ji užima subjektyvųjį dabarties momentą. [...] Mes identifikuojame ir suprantame muziką pagal patirtus „momentus“, kurie ir sukuria prasmę. Juos perteikia gyvybingumo afektai (dinamiški laiko pavidalai), kurie laike apibrėžia patirties kontūrus. Muzikinį tęstinumą mes jaučiame kaip naratyvines savybes, kurioms naudingai trūksta „išgyvenamos istorijos“ preciziškumo [...]. Jie [momentai – *aut. past.*] užfiksuoja muzikos stilių ir analogiškai veikia taip, tarsi būtų žmonės, iš tiesų taip, tarsi būtų kaip ir mes. Taigi muzikiniai vienetai iš tiesų yra „psichodinamiškai svarbūs“. (Leech-Wilkinson 2017: 366)

Šią muzikinio pavidalo idėją Leechas-Wilkinsonas aiškina per Danielio Sterno gyvybingumo afektų prizmę (angl. *vitality affects*). Dabarties momentai, kuriuose atsispindi ne tik konkretus dabarties momentas, bet ir blėstančios praeities patirtis bei numanomos ar tikėtinos ateities galimybės, yra charakterizuojami laikiniais jausmų kontūrais, kuriuos geriausia būtų vadinti *gyvybingumo afektais* (Leech-Wilkinson 2017: 367). Žmogaus patiriama emocija, mintis ar bet kokia mentalinė sensacija turi pradžią, vidurį ir pabaigą, t. y. gali būti reflektuojama laike. Šios minties ar idėjos kelionė laike apima besikeičiančius intensyvumo lygius, kuriuos iš esmės galima nubrėžti kaip tam tikrą abstrakčią tiesę, kuri

atspindi mentalinio objekto „gyvavimo“ intensyvumą. Tai, anot Sterno, yra dinamiškas gyvybingumo pavidalas (Stern 2010: 21). Tai iš esmės yra ne emocija, kurią mes būtume linkę analizuoti, o ją sukeliantis intensyvumo pokyčius atspindintis mentalinis pavidalas. Tokiu būdu galima teigti, kad ir muzikavimo patirtis gali būti formuojama per besikeičiančių garsinių parametrų dinamiškumą. Taigi kalbant apie muzikinį pavidalą esme tampa ne vizualiai, verbaliai ar koku nors kitu konceptualizavimo ar struktūrizavimo konceptu paremta forma, o jausminių pavidalų kaita, „laike patiriama intensyvumo ir kokybės kaita“ (Leech-Wilkinson 2017: 364).

Perkeliant muzikavimo ir muzikos pavidalo principus į improvizacinės muzikos prizmę, galima teigti, jog nors galutinis improvizacinio pobūdžio muzikavimo metu sukurtas muzikinis objektas iš esmės yra abstraktus reiškinių dinamiškumą atspindintis pavidalas, anksčiau minėtos konceptualizuojančios improvizacijos formavimo teorijos ir jų pritaikymas yra aktualus improvizacinės muzikos formavimo temai, nes realiu laiku smulkmeniškai analizuoti kiekvienos muzikinės dimensijos parametrų kismą būtų tiesiog neįmanoma, o suvokti improvizaciją kaip Sterno apibūdinamą dabarties jausmo dinamiškumo kontūrą atrodo natūralu ir tikslinga. Nors ir Sternas, ir Leechas-Wilkinsonas labiau koncentruojasi ne į improvizacinę ar eksperimentinę sferą, improvizacinis muzikavimo aspektas yra neišvengiamas įvykis ne tik improvizacinės ar eksperimentinės muzikos kontekste, bet ir apskritai bet kokiame su realiu laiku susijusiam meniniame produkte. Net jei galutinis meninis produktas yra absoliučiai fiksuotas (pvz., garso įrašas), klausymosi metu žmogaus sąmonėje vyks niekaip neatkartojami procesai, o tai iš esmės leidžia fiksuoto muzikinio kūrinio klausymą ir interpretaciją vertinti kaip tam tikrą mentalinę improvizaciją, kur fizinei parametrų moduliacijai tiesiog nėra vietos pagal esamą muzikavimo vyksmo situaciją. Vis dėlto, suvokiant improvizacinio muzikavimo daugiamodalumą, galima sėkmingai taikyti ir konceptualizuojančias analizės teorijas, neprarandant nei improvizacijos laisvės idėjos, nei racionalumo bei logikos improvizacijos formavimo strategijose, nors tai patikrinti galima tik per praktinį aktyvaus muzikavimo veiksmo patyrimą.

Išvados

Taigi visuotinai nutartos improvizacinės muzikos formavimo teorijos nėra ir greičiausiai niekada nebus, nes tai prieštarautų pačiai eksperimentavimo ir spontaniškumo idėjai. Vis dėlto tai nereiškia, jog improvizacinės muzikos kontekste nėra *formos* sąvokos. Net jei pats improvizacijos atlikėjas sąmoningai nekuria konkrečiai nusakomos muzikinės formos, jo atlikimo analizės metu galima ieškoti formavimo apraiškų ir, jas radus, tirti improvizacinę formą

pagal mokslinius principus. Mermikideso pristatytas muzikinės erdvės modelis padeda šią formą vizualizuoti. Nors pripažįstama, kad improvizacinis procesas geriausiai būtų atspindėtas kaip daugiamatis objektas, kurio vizualiai pavaizduoti neįmanoma, tačiau pats vizualizavimo trijose dimensijose metodas įgalina ir platesnių teorijų pritaikymą, siekiant efektyviau aptikti ir analizuoti improvizacinės muzikos formą.

Apibrėžiant trijų dimensijų muzikinę erdvę, reikėtų turėti omenyje, kad bet kokia suformuota muzikinė erdvė yra tik tam tikras požiūrio kampas, priklausantis platesnei daugiamatei muzikinei erdvei, o kiekvienos naujos muzikinės erdvės formavimas privalo remtis konkrečiau tiriamo atvejo kontekstu. Apsibrėžus trijų dimensijų muzikinę erdvę galima pradėti taikyti ir kitas teorijas. Kuriant improvizacijos formavimo strategiją muzikinėje erdvėje, verta pasiremti pamatiniais geštalpsichologijos principais, nes garsinis objektas yra įkoduojamas kaip vizuali trimatė erdvė. Artimumo, panašumo, nenutrūkstumumo, figūros / fono dėsniai gali būti tiesiogiai pritaikomi kaip apibrėžtos muzikinės erdvės formavimo įrankiai.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad formuojant muzikinę erdvę į muzikinius parametrus nereikėtų žvelgti absoliučiomis vertėmis. Fiziškai didesnio oktavos intervalo pokyčio poveikis muzikinei prasmei yra gerokai silpnesnis nei, pavyzdžiui, tritonio ar mažosios sekundos intervalo pokytis. Bet kurios iš muzikinių parametrų dimensijų pokyčio laipsnis yra kontekstualus, pavyzdžiui, pastoviu ritminiu pulsu paremtame pasirodyme garso aukščio pokytis gali atrodyti ne toks stiprus kaip ritminė destabilizacija. Taigi, braižant muzikinę erdvę, privalu atidžiai įsigilinti į analizuojamo ar konstruojamo meninio produkto kontekstą. Pritaikydami muzikinės erdvės konceptą kaip muzikinę prasmę įkoduojantį įrankį, laiko, per kurį vyksta muzikinių parametrų kismas, aspektą taip pat turėtume analizuoti per šią prasmę kuriančios sąmonės veikimo principus. Žmogiškosios atminties tipai, jų savybės ir tarpusavio ryšiai veikia kaip muzikinės erdvės kismo laike rėmai, paliekantys laisvę kūrybiškumui, tačiau savaime skatinantys sąmoningą improvizacijos formavimą. Nors skirtingi atminties tipai iš esmės yra vienos kompleksiškos sistemos dalis, jų atskyrimas padeda racionaliai apgalvoti, kaip konkreči muzikinė erdvė galėtų būti realizuota improvizuojant.

Vis dėlto pasiūlytas muzikinės erdvės modelis, kuriame naviguojama pritaikant geštalpsichologiją, o patiriamas laikas traktuojamas kaip žmogaus atminties reprezentacija, yra tik teorinis įrankis, siekiant kūrybiškai konstruoti ir analizuoti (ne)egzistuojančią improvizacinio pasirodymo formą. Improvizacija yra daugiamatis, nuolat besikeičiantis mentalinių paveikslų ar idėjų srautas, perduodamas fizinėmis vibracijomis, jis gali turėti vienokią ar kitokią formą tik tada, kai klausymosi veiksmas yra toks pat svarbus kaip ir atlikimas. Ši forma galėtų būti suprantama kaip

mentalinė projekcija, kiekvieno improvizacinio vyksmo dalyvio sąmonėje pasireiškianti skirtingai. Tai nereiškia, kad bet kokios improvizacijos formos paieškos yra trivialios, veikia nurodo, kad kiekvienas pristatomas muzikinės improvizacijos formavimo modelis privalo būti įvertintas kaip kontekstualus ir subjektyvus, priklausantis platesnei daugiamatei prasmių ir reikšmių visumai. Efemeriškasis improvizacijos menas gali ir turi būti tiriamas kaip logiška sąmoningų veiksmų grandinė, sąlygota kontroliuojamų ir nekontroliuojamų aplinkybių. Toks improvizacijos formos konceptualizavimo būdas iš esmės nesunaikina spontaniškumo, eksperimentavimo galimybių, tačiau kartu skatina nuoseklesnį akademinį muzikinės improvizacijos formos naratyvą.

Nuorodos

- ¹ Svarbu atkreipti dėmesį, jog populiariausia muzikos forma dažniausiai yra homofoninė.
 - ² Danų psichologas ir fenomenologas Edgaras Johnas Rubinas (1886–1951).
 - ³ O tai iš esmės ir vyksta klausant muzikos.
 - ⁴ Neokorteksas – smegenų dalis, svarbi mokymosi ir atminties procesų metu, ypač kai sąmonę pasiekiantys stimuli yra garsiniai ir sudėtingi (Dalmay et al. 2019).
 - ⁵ Laiko prasme – tolimiausias frazės poslinkis.
 - ⁶ Kalbant apie garso aukštį ir ritminę moduliaciją takte, tai būtų atitinkamai vibracijos dažnio ir laiko takte skirtumas.
 - ⁷ „Ryškesnis“ tembras apibūdinamas kaip garsas su didesniu aukštesnių harmonikų skaičiumi.
 - ⁸ Kalbant apie akustinės muzikos principus, pavyzdys būtų orkestro ar ansamblio muzikantų išsidėstymo scenoje logika. Jei peržengsime elektroakustikos kartelę, lokalizacijos aspektas gali įgauti gerokai platesnę reikšmę.
 - ⁹ Tarp muzikų neretai vartojamas žargonas, kalbant apie naujos, dar nematytos muzikinės medžiagos atlikimą realiu laiku, remiantis tradicine muzikos notacija.
 - ¹⁰ Konceptas „naujas / senas“ priklauso nuo konkretaus individo laikomos informacijos kiekio ir pobūdžio ilgalaikėje atmintyje. Anot B. Snyderio, žinios daro įtaką gebėjimui įsiminti (Snyder 2000: 53).
 - ¹¹ Nesvarbu, ar šis „klausytojas“ yra publikos dalis, ar ansamblyje dalyvaujantis kolega.
 - ¹² Plačiau prasme.
 - ¹³ Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
 - ¹⁴ Vinilinėje plokštelėje esantis turinys gali būti neoriginalus.
 - ¹⁵ Atlikimo pavyzdys: <https://youtu.be/4AClWapEJrE>.
 - ¹⁶ O ši sąmonė yra būtina sąlyga muzikinio objekto egzistencijai.
- Bailey Derek, *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*, Cambridge: Da Capo Press, 1980.
- Crossley Nick, From Musicking to Music Worlds: On Christopher Small's Important Innovation, in: *Music Research Annual*, 2022, t. 3, p. 1–21.
- Dalmay Tamas; Abs Elisabeth; Poorthuis Rogier; Hartung Jan; Pu De-Lin; Onasch Sebastian; Lozano Yave; Signoret-Genest Jérémy; Tovote Philip; Gjorgjieva Julijana; Letzkus Johannes, A Critical Role for Neocortical Processing of Threat Memory, in: *Neuron*, 2019, t. 104, Nr. 6, p. 1180–1194, <<https://doi.org/10.1016/j.neuron.2019.09.032>> [žiūrėta 2024 09 05].
- Deutsch Diana, Grouping Mechanisms In Music, in: *Psychology of Music* (2nd Edition), San Diego: Academic Press, 1999, t. 9, p. 299–348.
- Dubnov Shlomo, *Polyspectral Analysis of Musical Timbre*, Jerusalem: Hebrew University, 1996.
- Ellis Willis, *A Source Book Of Gestalt Psychology*, London: Routledge & Kegan Paul, 1938.
- Ghazanfar Asif; Schroeder Charles, Is neocortex essentially multisensory?, in: *TRENDS in Cognitive Sciences*, Amsterdam: Elsevier, 2006, t. 10, Nr. 6, p. 278–285.
- Higgins Kathleen, The Cognitive And Appreciative Import Of Musical Universals, in: *Psychology of Music*, 2006, t. 60, Nr. 238 (4), p. 487–503.
- Koffka Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1936.
- Leech-Wilkinson Daniel, Musical shape and feeling, in: Leech-Wilkinson, Daniel; Prior, Helen (eds.), *Music and Shape*, Oxford: Oxford University Press, 2017, t. 3, p. 359–383.
- Levitin Daniel J., *Foundations of Cognitive Psychology*, Cambridge: MIT Press, 2002.
- Mermikides Milton, *Changes Over Time: Theory*, Guildford: University of Surrey, 2010.
- Mermikides Milton; Feygelson Eugene, The shape of musical improvisation, in: Leech-Wilkinson, Daniel; Prior, Helen (eds.), *Music and Shape*, Oxford: Oxford University Press, 2017, t. 3, p. 170–207.
- Miller George, The Magical Number Seven Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information, in: *Psychological Review*, 1956, t. 63, p. 81–97.
- Randel Don, *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Shelvock Mathew, Gestalt Theory and Mixing Audio, in: *Innovation in Music II*, 2016, <https://www.academia.edu/34121889/Gestalt_Theory_and_Mixing_Audio> [žiūrėta 2024 07 22].
- Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Small Christopher, Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture, in: *Music Education Research*, London: Routledge, 1999, t. 1, Nr. 1, p. 8–21.
- Snyder Bob, *Music and Memory*, Cambridge: MIT Press, 2000.
- Stern Daniel, *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Tulving Endel, Episodic and Semantic Memory, in: Tulving, Endel; Donaldson, Wayne (ed.), *Organization of Memory*, New York: Academic Press, 1972, t. 10, p. 382–402.
- Turino Thomas, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Literatūra

Ambrazevičius Rytis, Timbre in The Psychology of Music, in: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, t. 13, p. 6–21.

Summary

To comprehend the intricate nature of form in musical improvisation, the concept of M-Space is of paramount importance. This theoretical framework conceptualizes musical objects as points in a multi-dimensional space, encapsulating a range of modifiable properties as proposed by Milton Mermikides and Eugene Feygelson. The movement of musical elements within a conceptual M-Space can be unpredictable and multi-directional. To navigate this complexity and mitigate potential chaos, principles of Gestalt psychology—such as proximity, similarity, continuity, common fate, closure, and figure/ground—are applicable. However, it is crucial to recognize that some parameter modulations in music do not always map directly onto this framework. For instance, a chromatic transposition may represent a more profound alteration than an octave shift, despite the latter being a larger interval. This discrepancy arises because the M-Space concept prioritizes the meanings derived from modulating parameters over the specific physical parameters themselves. Moreover, the amplitude of modulation for each musical parameter within M-Space is inherently subjective and contextually determined.

In this article, musical parameters are systematically categorized into three primary dimensions—pitch, rhythm, and timbre—facilitating the construction of a three-dimensional M-Space. The pitch dimension addresses frequency relationships and tonal centers, while the rhythm dimension encompasses tempo, meter, and rhythmic stability, the timbre dimension—often the least thoroughly explored—includes a variety of parameters such as brightness, spectral changes, and sound localization.

It is essential to recognize that musical performance and its representation are never static. The dynamic interplay of time plays a crucial role in the realization of M-Space,

thereby necessitating an exploration of various types and capacities of human memory. Although it is useful to categorize memory processes for the purpose of scholarly analysis, it is important to note that such distinctions do not conform to rigid or well-defined boundaries in practice. The most effective approach is to conceptualize these processes not as entirely separate constructs within human consciousness, but rather as a cohesive gestalt comprising sub-gestalts—types of memory. These sub-gestalts, while encompassing distinct parameters and being activated by differing contexts, collectively function as a unified system. This neuroscience knowledge illuminates the relationship between the spontaneity inherent in improvisation and the conventions of musical form.

While precise categorization of musical parameters can be advantageous, it would be misleading to assume that musicians—particularly improvisers—communicate strictly in mathematical or physical terms. Instead, improvisation should be regarded as an active, relational process—an idea articulated by Christopher Small as “musicking.” This concept underscores the participatory and collaborative nature of musical performance, in which listeners also play an active role in shaping their experiences.

In summary, the investigation of M-Space theory, supplemented by other theories presented in the article, offers a nuanced perspective that emphasizes the significance of contextuality and subjectivity in musical creation and experience. The inherent fluidity and dynamism of improvisation foster a continuous cycle of creativity, enabling musicians to actively engage with their art while addressing the complexities of musical interaction. This promotes a deeper academic exploration of musical improvisation without undermining its spontaneous and experimental qualities.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 09 16