

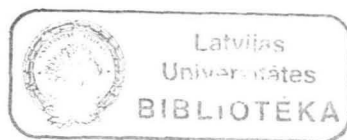
LATVIJAS UNIVERSITĀTE
PEDAGOĢIJAS UN PSIHOĢIJAS INSTITŪTS

MĀRA ZILGALVE

MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES VEIDOŠANĀS

IZZIŅAS KONTEKSTĀ

Promocijas darbs attīstības psiholoģijā



Zinātniskā vadītāja:

Dr.art.,doc.ZANE GAILĪTE

Rīga - 1996

S A T U R S

Ievads	4
1. Mūzikas estētiskās sapratnes metodoloģiskais un teorētiskais pamatojums	9
1.1. Mūzikas estētiskās sapratnes psiholoģiskā būtība zinātnisko pētījumu vēsturiskā aspektā	12
1.2. Mūzikas estētiskās sapratnes jēdziena veidošanās un attīstība mūzikas fenomenoloģijā un geštaltpsiholoģijā	21
1.3. Mūzikas estētiskās sapratnes skaidrojumi kognitīvai mūzikas psiholoģijai radniecīgās pētniecības jomās	26
1.3.1. Mūzikas estētiskā sapratne kā psihofizioloģiska procesa rezultāts	28
1.3.2. Mūzikas estētiskā sapratne kā tēla semantisks skaidrojums	33
1.3.3. Mūzikas estētiskā sapratne kā intuīcijas un muzikāli loģiskās domāšanas procesa rezultāts	42
2. Mūzikas estētiskā sapratne kognitīvajā mūzikas psiholoģijā /hermeneitiskais aspekts/	50

2.1.	Emocionālā un intelektuālā komponenta nozīme mūzikas sapratnes sasniegšanā	57
2.2.	Pieredzes un gaidu saplūšanas nepieciešamība skaņdarba izziņas norisē	67
2.3.	Mūzikas estētiskās sapratnes veidošanās izziņā un tās struktūras analīze	75
3.	Mūzikas estētiskā sapratne cilvēka motivāciju hierarhijā	86
4.	Izziņas un mūzikas estētiskās sapratnes psiholoģiskā izpēte	95
	Secinājumi. Noslēgums	121
	Bibliogrāfija	124
	Pielikumi	138

I E V A D S

Mūzika rodas un apliecina sevi kā māksliniecisks cilvēku savstarpējās sazināšanās un saprašanās līdzeklis. Šo būtību tā spēj pildīt tikai tad, ja mēs apzināmies pašas mūzikas kā emocionālas informācijas saprašanas nozīmi.

Mūzikas sapratne vienmēr bijusi aktuāla mūzikas psiholoģijā. Īpaši aktuāla tā ir tādēļ, ka nepārtraukti paplašinās diapazons starp pagātnē radītiem skaņdarbiem un mūsdienu interpretācijām. Sabiedrībā pastāv arī atšķirīgi mūzikas sapratnes līmeņi, ko noteikusi dažādu kultūru vienlaicīga pastāvēšana.

Analizējot avotus par mūzikas sapratnes būtību un tās veidošanās procesu studentu auditorijā, radās pētījuma galvenā problēma: kādi ir psiholoģiskie nosacījumi, kas veido indivīda mūzikas sapratni, un cik tālu sniedzas mūzikas sapratnes izskaidrojuma iespējas.

Mūzikas sapratne tiek pētīta šādu psiholoģijas virzienu ietvaros:

1. mūzikas geštaltpsiholoģijā /K.Štumpfs, V.Kolers, E.M.fon Kornbostels, E.Kurts u.c./;
2. mūzikas fenomenoloģijā /H.fon Ērenfelss, A.Velleks, P.Faltins u.c./;
3. psihofizioloģijā /A.Krauklis, H.Pēče, V.Meduševskis u.c./;
4. mūzikas semantikā /L.Māzels, J.Nazaikinskis, V.Grūns u.c./
utt.

Neraugoties uz dažādajiem mūzikas sapratnes skatījumiem, par tās būtību vēl aizvien pastāv samērā daudz neskaidrību. Tā ir problēma, kas saistāma ne tikai ar mūzikas psiholoģijas kā zinātnes attīstību, bet vistiešākā veidā ar mūsdienu cilvēku sociālo un garīgo attīstību.

Jāatzīmē, ka šodien sabiedrība bieži vien iztiek bez racionāliem priekšnosacījumiem, kas būtu iekļaujami mūzikas estētiskās sapratnes skaidrojumā. Tā rezultātā rodas gan hedonistiski orientēti, gan virspusēji estētiskie principi, kas pakāpeniski pārņem un nonivelē muzikālo individualitāšu robežas.

Cilvēka augstākā garīgo spēju izpausme - prāta darbība - ir saistīta ar ideju, parādību un lietu būtību izzināšanu, sakārtojot izzināmo materiālu un ietverot to sistēmā. Ņemot par pamatu vispārīgās kognitīvās psiholoģijas atziņas /U. Neisers, R. Atkinsons, D. Normans, E. J. Brunners, Ž. Piažē u.c./, visauglīgākais mūzikas estētiskās sapratnes skaidrojums būtu sasniedzams ar muzikālās informācijas izziņas analīzes palīdzību. Tādēļ par pētījuma tematu izvēlējos: "Mūzikas estētiskās sapratnes veidošanās izziņas kontekstā".

Pētījuma objekts: studiju process augstskolā.

Pētījuma priekšmets: mūzikas estētiskās sapratnes veidošanās studiju procesā.

Pētījuma mērķis: atklāt mūzikas estētiskās sapratnes būtību mūzikas izziņas procesā un tās veidošanās psiholoģiskās īpatnības augstskolu studentiem.

Pētījuma uzdevumi:

1. Izstudēt un izanalizēt literatūru par

- mūzikas uztveres fizioloģiskiem un psiholoģiskiem aspektiem;

- mūzikas sapratnes norisi dažādu filozofisko un psiholoģisko pētniecības virzienu skatījumā;
 - mūzikas sociālp psiholoģiskām teorijām;
 - kognitīvā procesa un mūzikas sapratnes mījsakarībām.
2. Izzināt mūzikas estētiskās sapratnes veidošanās gaitu, tās struktūru.
 3. Izveidot mūzikas estētiskās sapratnes teorētisko pamatojumu un empīriski izpētīt mūzikas estētiskās sapratnes individuālās iezīmes mūzikas un pedagogijas specialitātes studentu izziņā.

Pētījuma metodes:

1. Teorētiskās metodes - literatūras analīze;
 - skaņdarbu un to fragmentu analīze.
2. Empīriskās metodes - anketēšana ar mērķi iegūt atbildes par respondentu mūzikas estētisko sapratni /tās ietvaros arī semantiskais diferenciālis/;
 - Dž. Ravēna tests "Progresīvās matricas".
3. Empīriskos pētījumos iegūto rezultātu matemātiska anstrāde.

Pētījuma bāze.

Pētījums veikts 1995./96. un 1996./97. mācību gadā J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā un Rīgas Pedagogijas un izglītības vadības augstskolā. Pētījumā piedalījās 204 studenti.

Pētījuma posmi.

1. posms - anketēšana, ar kuras palīdzību tika noskaidrota studentu individuālā attieksme pret mūzikas klausīšanos, novērtēta respondentu kognitīvā virzība mūzikas atskaņojuma laikā.

2. posms - testēšana, novērtējot šo studentu vispārīgās intelektuālās spējas; šo spēju salīdzinājums ar respondentu sniegtajiem kognitīvajiem rādītājiem anketās.

Aizstāvēšanai izvirzītās tēzes.

1. Mūzikas estētiskā sapratne ir cilvēka intelektuālās darbības komponents un mūzikas klausīšanās procesā tā pilda skaņdarba jēgas izzināšanas un apjēgšanas funkcijas.
2. Mūzikas estētiskās sapratnes saturu nosaka:
pirmkārt, objektīvie nosacījumi - kultūrspecifiskie apstākļi, socializācijas īpatnības, piedāvātā muzikālā materiāla saturs un struktūra u.c.;
otrkārt, subjektīvie nosacījumi - klausītāja pieredze, asociāciju daudzveidība, gaidas, emocionālo un intelektuālo spēju attīstība, iemaņas, motivācijas līmenis u.c.
Mūzikas estētiskā sapratnē subjektīvie nosacījumi dominē pār objektīvajiem. Tai piemīt individuāls estētiski vērtējamo saturs.
3. Mūzikas estētiskā sapratne veidojas pakāpeniski no skaņdarba uztveres, satura analīzes, salīdzināšanas, vispārināšanas, klasificēšanas, sintēzes līdz skaņdarba jēgas apjēgšanai, individualizācijai un estētiskai novērtēšanai.
4. Mūzikas klausītāja patiesības izzināšanas tieksme un vēlme iedziļināties muzikālā materiāla formas un satura būtībā un savstarpējā mījsakarībā ir atkarīga ne tikai no emocionālā pārdzīvojuma, bet arī no indivīda vispārīgajām kognitīvajām spējām.

Pētījuma novitāte.

1. Šis ir pirmais disertācijas veidā veiktais zinātniskais pētījums, veltīts mūzikas psiholoģijas tematikai Latvijā, kas var ievadīt jauna psiholoģijas virziena - kognitīvā mūzikas psiholoģija - attīstību.
2. Pētījumā pirmo reizi tiek piedāvāts kompleksais psiholoģiskais jēdziens "mūzikas estētiskā sapratne", analizēta tās veidošanās un struktūra.
3. Pētījums ir mēģinājums lauzt sabiedrībā dziļi iesakņojušos stereotipisko uzskatu par atšķirīgajiem mākslas darbu sapratnes līmeņiem, kas pastāv starp profesionāliem mūziķiem un mākslas cienītājiem bez profesionālās sagatavotības.

1. MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES METODOLOĢISKAIS UN TEORĒTISKAIS PAMATOJUMS

Mūzikas psiholoģijā nepastāv vienota sapratnes jēdziena skaidrojuma. Visantverošā nozīmē mūzikas estētisko sapratni mēs varētu definēt kā muzikālā pārdzīvojuma un skandārba jēgas /dziļākā nozīmē nekā vienīgi kompozīcijas satura/ subjektīvu izzināšanu un apzinātu apjēgšanu.

No vispārējās psiholoģijas viedokļa raugoties, jēdzienu "mūzikas estētiskā sapratne" varētu iedalīt vienu otram pakārtotos procesus - sajūtas, uztvere, priekšstati, uzmanība, domāšana, griba, jūtas, iztēle un atmiņa, kuru norises dinamiku iespaido arī personības individuālās īpašības - temperaments, spējas, raksturs, intereses u.c.

Kā atzīmē A.Vorobjovs, visi psihiskie izziņas procesi ir saistīti dialektiskā vienībā, kuru darbības rezultātā rodas jaunas domas vai tēli. To pareizība aizvien no jauna tiek pārbaudīta. Tādējādi noris arvien dziļāks ārējās pasaules izziņas process /33,2.b.,4 /.

Lai gan ikviens no šiem procesiem izziņas gaitā pilda noteiktas funkcijas, tomēr to izpausmju detalizēta apskate mūs varētu attālināt no galvenā mērķa - piekļūt tuvāk pašas estētiskās sapratnes būtības analīzei.

Iepriekš minēto vispārīgo psiholoģisko norišu vietā daudz uzskatāmāks būtu sākotnējs dalījums divos apjomīgos līmeņos, no

kuriem viens skatītu muzikālo pārdzīvojumu, bet otrs - racionāli analītiskos procesus.

Mūsdienu mūzikas estētiskajā sapratnē būtu nepieciešams attīstīt abus minētos sapratnes sasniegšanas līmeņus, abus jēdzienus - emocijas un intelektu:

emocijas - kā psihofizioloģiskas stāvokļa maiņas atkarībā no atbilstošas situācijas /54,139/;

intelektu - kā īpašas psihiķes spējas ar domāšanas un sapratnes palīdzību nonākt pie jaunām atziņām /54,221/.

Abu komponentu - emociju un intelekta - saskaņa nosaka piedāvātā mākslas darba idejas apzināšanos, t.i., sapratnes būtību. Intelektuālā komponenta klātbūtne ievērojami var pastiprināt vai izmainīt jūtu spriedzi līdz pat afekta kāpinājumam. Un otrādi - skaņdarba emocionāls pārdzīvojums var raisīt interesi par tā racionālu izpēti.

Mūziķiem - profesionāļiem šīs abu komponentu attiecības atšķiras no neprofesionāla klausītāja. Kā atzīmē B.Asafjevs, tad profesionāļu apziņā mācību procesa rezultātā nostiprinās daudz vairāk sagatavotu un stingri sistematizētu skaņu attiecību. Neprofesionāļiem klausītājiem to skaits ierobežotāks. Viņi parasti jūtas gandarīti, ja spējuši saklausīt ierastas un daudzkārt dzirdētas intonācijas un nepūlas dziļāk analizēt skaņu funkcionālās saistības un gūt papildus informāciju par skaņdarbu. Tomēr jaunā, muzikālā materiāla sapratne un ar to saistītās grūtības profesionālam klausītājam nebūt nemazinās, jo parasti jebkura negaidīta novirze tiek skaņdarbā uzlūkota kā muzikālajās tradīcijās atzīto likumību nepieļaujams pārkāpums /102,35/.

Emociju un intelekta mijiedarbība ir dialogs, kas realizējas daudzveidīgos attiecību pāros:

- klausītājs - autors /arī muzikologs, pedagogs - ikviens, kas

skaidro vai sniedz informāciju par skaņdarbu/;

- skaņdarbs - autors;
- skaņdarbs - klausītājs;
- autors - interpretētājs;
- klausītājs - interpretētājs;
- interpretētājs - skaņdarbs un visbeidzot arī
- klausītājs - klausītājs.

Kompozīcijas sapratne balstās emociju un intelekta sintēzē, kurā klausītājiem būtiska pazīstamā materiāla saistība ar jauniem iespajdiem. Muzikālā sapratne nebūtu uzskatāma kā subjektīva nošķirtība vai snobiska spēle ar muzikālo materiālu. Tāpat skaņdarba saprašanas galveno akcentu nevajadzētu likt vienīgi uz kompozīcijas kvalitatīvajiem rādītājiem /instrumentācija, faktūras tehnika u. tml./ un tās interpretācijas sasniegumiem. Pamatā sapratne atkarīga ne no muzikālā materiāla, bet gan no klausītāja emocionālās sagatavotības un vispārīgās izglītības. Protams, saprotamāka kļūst tā mūzika, kas pakļaujas domāšanas logiskajiem priekšnosacījumiem un vērsta uz jūtu sfēru, kas ir pamatā katra cilvēka garīgai būtībai.

Pieļauju iespēju, ka skaņdarba pilnīga racionāla sapratne nav sasniedzama nevienā gadījumā. Uz to norādījis arī T.V.Adorno: nav iespējama mākslas darba pilnīga intelektuāla analīze. Mākslas darbs jāuzskata kā krustvārdu mīkla, kuras sapratnes gala rezultātā jāiekļauj arī neliela nesaprastā deva /35, 184/.

1.1. MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES
PSIHOLOĢISKĀ BŪTĪBA
ZINĀTNISKO PĒTĪJUMU VĒSTURISKĀ ASPEKTĀ

Raksturīgi, ka jebkura intelektuāla iedziļināšanās lietu, parādību būtībā ietekmē mūzikas izziņu un sapratni, kā arī otrādi - darbošanās mūzikā ietekmē citu likumsakarību izpratni. Veids, kā mūzika tiek uztverta, izzināta, vedina uz domām, ka eksistē noteiktas mūzikas sapratnes veidošanās likumsakarības.

Jēdzienam "mūzikas sapratne" piemīt relatīvs raksturs. Vēl jo vairāk tas atklājas tad, ja nodalām atsevišķi abas jēdziena sastāvdaļas: "mūzika" un "sapatne".

Par jēdzienu "mūzika" varam runāt vienīgi vispārējās līnijās, jo tā realizējas ārkārtīgi daudzos veidos, formās, žanros, ar dažādu izteiksmes līdzekļu palīdzību.

Jēdzienam "sapatne" arī neeksistē /un nav iespējams!/ viennozīmīgs skaidrojums, jo pastāv dažādu zinātņu pieejas, skolas, izpētes metodes utt. Piemēram, ja koncertzālē ar teicamu akustiku var uztvert gandrīz vai katra orķestra instrumenta skanējuma līniju, tad lingvists šeit, droši vien, minētu vārdu "saprast", neliekot šai spriedumā dziļāku domu par atskatotā darba jēgu vai saturu.

Nenoliedzami, vārdam "saprast" tiek minēta arī otra blakus nozīme, kas ir analoga vārdam "zināt" /saprast=zināt/, kura smaguma centrs balstās uz pieredzi /58, 178-179/.

Tomēr mūsu uzdevums būtu veidot vienotu priekšstatu par kom-

plekso mūzikas estētiskās sapratnes jēdzienu, kad sapratne tiktu pētīta kā skaņdarba uztveres un izziņāšanas procesu analīze, bet mūzika šai kontekstā tiktu skaidrota kā muzikāls materiāls, kas ar dzirdes un cilvēka psihiskās darbības palīdzību tiek pārvērsts estētiskā pārdzīvojumā.

Mūzikas sapratnē piedalās divi savstarpēji saistīti komponenti:

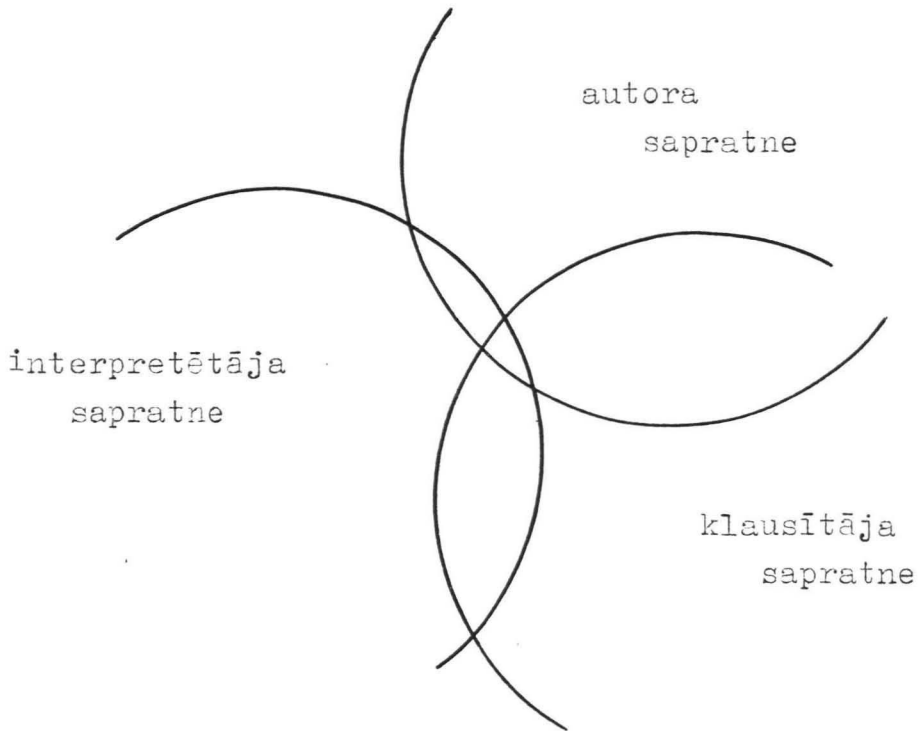
- 1/ izziņātājs - izziņas subjekts: skaņdarba autors, klausītājs, interpretētājs, muzikologs u.tml.;
- 2/ mūzika - izziņas objekts, uz ko vērsta izziņātāja uzmanība, dzirde, domāšana.

Ja pievēršamies izziņas subjekta /1/ un objekta /2/ attiecībām, tad būtu jāatzīmē, ka abi šie komponenti darbojas savstarpējā saskaņā. To attiecības nosaka subjekta izziņas procesa virzība. Pretējā gadījumā, ja skaņdarbs nav saprasts /emocionāli uztverts, izziņāts un aptverta jēga/, tad nav iespējams runāt par subjekta - objekta attiecībām. Tomēr šai procesā svarīgāko lomu ieņem izziņas subjekts, jo no tā atkarīga kā emocionālā, tā intelektuālā komponenta spriedze un līdz ar to arī sprieduma estētiskais saturs.

Domājot par skaņdarba sākotnējo uztveri, jebkurā gadījumā vispirms darbojas klausītāja /subjekta/ vērtējošā attieksme pēc principa "patīk - nepatīk" vai "pieņemams - noraidāms". Tā daļai cilvēku, droši vien, nepatīks vai vismaz noraidošu attieksmi izraisīs jau, piemēram, vārda "simfonija" pieminēšana, t.i., sākotnējā ievirze, pat pirms kāda šī žanra darba noklausīšanās, būs negatīva un runāt par objektīvu uztveri būs apgrūtināši.

Tomēr, ja mūzikas sapratnes procesā piedalās ieinteresēti subjekti, tad katrs no tiem skaņdarba atskaņojuma laikā var vei-

dot savu sapratnes loku /zīmējums nr.1/. Jāatzīmē, ka šo loku robežas ir labilas, jo objektīvi atkarīgas gan no pastāvošā laikmeta vai skaņdarba prasībām, gan no nosacījumiem, kas ir pamatā katra cilvēka individuālajām uztveres īpašībām un vērtību kritērijiem.



1.zīm. Subjektu sapratnes loku pārklāšanās skaņdarba atskaņojuma laikā.

Loki, vieni pār otru daļēji pārklājoties, veido ieinteresēto subjektu pilnīgas garīgās saskarsmes lauku, kas vienlaicīgi ir arī sapratnes augstākā virsotne cilvēku komunikācijā - mākslas darba jēgas sapratnes saskaņa.

Paradoksāli, bet visaptveroša šo loku tuvināšanās un pilnīga pārklāšanās ir par iemeslu tam, ka skaņdarba ideja drīzumā tiek izsmelta, t.i., muzikālais saturs ir pārlietu virspusējs un sekls, lai iedziļināšanās kļūtu ilgstoša un saturiski bezgalīga /popuā-

ras intonācijas, primitīvi ritmiskie zīmējumi, triviāla štrihu izmantošana, lai atdarinātu tēla emocionālos stāvokļus, piemēram, tremolo - bailes, hromatismi - žēlabas utt./. Ne velti šādiem sacerējumiem /it īpaši populārās mūzikas žanros/ lemta īsa dzīvotspēja.

Tātad piedāvātā skaņdarba uztveršana, piekrišana autora nosacījumiem, iejušanās - identifikācijas^{1/} un līdz pat empātijas iespējamībai, rada priekšnoteikumus, lai izziņas objekts /mūzika/, izziņas psiholoģiskā procesa rezultātā subjektu aizvestu līdz sapratnes rezultātam. Sevis identifikācija pastiprina kā emocionālo, tā intelektuālo skanošās mūzikas "apstrādi".

Sapratnes loki var pastāvēt arī pilnīgi suverēni, kad to robežas nesaplūst un neveido kopīgu skaņdarba idejas saskaņu. Šādā gadījumā varam secināt, ka ieinteresēto indivīdu starpā nepastāv vienota viedokļa par skaņdarba ieceri. Piemēram, ja atskaņotājs nav ņēmis vērā vai arī nav izpratis autora pamatdomu, tad attiecīgā interpretācija maina skaņdarba saturisko kopainu.

Apstiprinājumu tam mēs varam atrast M. Druskina vērtējumā par J.S. Baha interpretācijām: "Iespējams, ka neviens cits no ievērojamajiem komponistiem nav tik brīvi interpretēts kā Baha. /.../ Ņemot vērā 19. gadsimta /arī mūsu laikmeta/ atskaņotājmākslas nosacījumus, Baha mūzikas teksts šķiet gluži atkailināts - lai to labāk saprastu, tad radās nepieciešamība to "iekrāsot" ar tempa

^{1/} Identifikācija: klausītājs savās domās var identificēt sevi ar skaņdarbu, citiem klausītājiem vai atskaņotājiem. Lai skaņdarbu labāk varētu izjust emocionāli, klausītājs to it kā attiecina uz sevi. G.F. Hēgelis šo parādību dēvē par skaņdarba "dubultā satura principu" /81, 366-367/.

apzīmējumiem, dinamiskām niansēm, štrihu norādēm, līgām utt. Tā aizsākās Baha rediģēšana /atcerēsīmies Černi/, kas pārtapa viņa mūzikas transkripcijās /R.Šūmanis, F.Mendelsons, M.Hauptmanis, F.Lists, M.Rēģers/. /.../ Romantiķi, it īpaši 19.gadsimta 2.pusē, vēlējās monumentalizēt Baha mūziku, tuvināt to Vāģneram. Tam kā sekas parādījās kora sastāva paplašināšana, orķestra palielināšana, klavieru skanējuma pastiprināšana ar basa dubultojumiem utt." /112, 127-128/. /Skat.arī nošu fragmentus apakšnod.1.3.2., 39-40.lpp./.

Ar piedāvātā zīmējuma palīdzību varētu izskaidrot to, ka mūzikas sapratne izpaužas gan kā objektīva, gan subjektīva muzikālās informācijas ieguves un izziņas forma.

Jau vairāk kā divus tūkstošus gadu cilvēci ir interesējis jautājums par mūzikas iedarbību un tās sapratni. Atkarībā no sabiedrības attīstības, tās garīgā uzplaukuma vai krīzes periodiem, ir mainījies arī mūzikas estētiskās sapratnes izpētes raksturs, kas apskatīts dažādos aspektos: mūzikas fizioloģiskā vai psiholoģiskā iedarbība un apstrāde, vai arī kompleksi, resp., mūzikas izraisīto emocionālo un intelektuālo funkciju loma izziņas procesa ierosināšanā.

Mūzikas estētiskās sapratnes aplūkošana vienmēr cieši saistījusies ar attiecīgā laikmeta filozofiskajām, estētiskajām un ētiskajām mācībām. Tās arī mūzikas psiholoģijā veido noteiktus rāmjus, strāvojumus un skolas. Katrā no šīm teorijām, kuras īsā **analīzē** varētu aplūkot hronoloģiskā pēctecībā, mūzikas sapratnes procesā tiek akcentēts viens vai otrs aspekts, kas dotajā sabiedrības modelī tiek uzskatīts par vērtīgāko.

Antīko grieķu uzskats par mūzikas sapratni kā estētisku virsotni savu aktualitāti nav zaudējis arī mūsdienu kultūrā. Tāpat kā šodienas sabiedrībā arī senajā Grieķijā svarīga nozīme bija pievērsta visām cilvēka darbības formām, kas saistījās ar jēdzienu "estētika" - dzejai, dejai, retorikai, tēlotājmākslai un it īpaši mūzikai. Ne velti augstākā cilvēku estētiskās darbības forma - mūzikas sapratne - dominēja visu šo mākslas veidu sintēzē - muzikāli skatuviskā tēlojumā.

Antīkajai sabiedrībai pašsaprotamais estētikas un audzināšanas kopējais modelis noteica kanonus, kad mūzikas iedarbība uzskatāma par labu un veicinošu un kad - par nevēlamu /61,308-318/. Šie antīkajā sabiedrībā izstrādātie kritēriji būtu svarīgi arī ikvienas valsts pilsoņiem labvēlīgas politiskās dzīves veidošanā.

Pirmajos rakstiskajos skaidrojumos no antīkā laika, t.i., Pitagora /580.-500.g.pr.Kr./ darbos, mūzika tika saprasta un analizēta eksakti no dabas zinātņu, īpaši matemātikas likumu viedokļa. Ar skaitlisko darbību palīdzību, to likumu ievērošanu būtu izskaidrojama arī dažādo mūzikas un cilvēku dvēseles stāvokļu likumsakarības. Tādējādi, saskaņojot kosma un mūzikas matemātiskos parametrus, būtu iegūta cilvēka dvēseles harmonija. Pitagora mācībā par mūzikas sapratni dominē racionalisms un misticisms. Līdz ar to sekundāra kļūst cilvēka subjektīvo psihi izpausmju nozīme mūzikas estētiskajā vērtējumā.

Kā virsotne politisko un mūzikas sapratnes kopīgo jautājumu risinājumā būtu uzskatāms antīkā ideālista Platona /427.-347.g.pr.Kr./ slēdziens, ka mūzika un tās reglamentēts pielietojums un izskaidrojums vērtējams kā augstākais skaistuma un tikuma ideāls sabiedrības estētiskajā audzināšanā.

Platona idejas tālāk attīstītas viņa skolnieka Aristoteļa /384.-322.g.pr.Kr./ uzskatos, kuri pamatā izklāstīti filozofiskā darba "Politika" 8.grāmatā. Viņa muzikālās, medicīniskās un matemātiskās zināšanas bija pamatā tādas teorētiskās sistēmas izveidošanai, kur mūzikas estētiskā sapratne būtu sa-
sniedzama caur dvēseles attīrīšanās procesu, t.i., katarsi. Šai sakarā nozīmīga ir Aristoteļa doma, ka mūzikas forma un ideja neeksistē atsevišķi no skaņu materiālās pasaules un melodijā iespējams realizēt dažādu indivīdu raksturojošās īpašības /61,303-318/. Līdz ar to mūzika sapratnes rezultātā veidojas par komunikācijas īpašu izpausmi - bez vārdiem veicināt savstarpēju saprašanos.

Salīdzinot Aristoteļa mācību par katarsi ar vēlāko laiku kognitīvajiem pētījumiem, jāatzīmē, ka izšķirošais ir nevis afekta, bet tieši izziņas procesa aktivizācijas pamats mūzikas estētiskā vērtējuma sasniegšanā.

Grieķu filozofu domas savu vērtību saglabājušas viduslaiku mūzikas teorijas un psiholoģijas atziņās. Stingrāks pamats ir izstrādāts antīkai etosa mācībai, resp., pārliecībai, ka mūzika spēj ietekmēt dvēseles stāvokļus un tas veicināms tieši tikumības audzināšanas labā. Tā noveda pie mūzikas stingra iedalījuma: 1/ "musica sacra" un

2/ "musica prohibita" /mūzika, no kuras būtu jāatturās/.

Līdz ar sv.Augustīna /354.-430./ vārdu mūzikas estētikā parādās diskusijas par askēzi kā nepieciešamību mūzikas sapratnes sasniegšanā /61,321/. Tās pamatprincipi izklāstīti darbā "De musica". Mūzika sv.Augustīna mācībā būtu izprotama kā teorētiski orientēta zinātnes nozare. Klausoties "musica sacra",

tiek noliegta mākslas bauda caur katarsi, un tās vietā piedāvāta mūzikas askētiska uztvere. Tomēr arī šai periodā vērojama uzskatu svārstīšanās no mūzikas tīri intelektuālas "apstrādes" līdz mūzikai kā afektus rosinošam līdzeklim, jo afekti kā pozitīva parādība tika pieļauti, ja emocionālos pārdzīvojumus klausītājā izraisīja baznīcas dziedājumi.

Daudzie 16.gadsimtā veiktie dabaszinātniskie atklājumi fizikā, medicīnā, fizioloģijā izmainīja situāciju arī mūzikas sapratnes skaidrojumos, kad valdošie - galvenokārt teorētiski būvētie pētījumi - pamazām zaudēja savu sugestīvo spēku.

Aizvien pieaugošajās vēlmēs pēc personības brīvības atziņas, kas īpaši raksturīga 17.gadsimtam, arvien redzamāku vietu ieņem mācība par afekta nozīmīgo lomu mūzikas sapratnes skaidrojumā.

Afekta mācības jautājumi skarti R.Dekarta /1596.-1659./darbā "Compendium musicae", kur tie skatīti no dialektisko attiecību viedokļa. Sadalot afektus sešās kategorijās, Dekarts to kombinācijas saistījis ar personības iekšējās pasaules skaidrojumam. Dekarta ieguldījums sintezējams slēdzienā, ka jau mūzikas uztveres rezultātā izraisītie emocionālie stāvokļi uzskatāmi par nozīmīgiem etapiem cilvēka racionālo un izziņas spēju sekmēšanā.

Pārspīlēta misticisma nokrāsa tiek pausta matemātiķa G.V. Leibnīca /1646.-1716./ mācībā par garīgo svētlaimi, mūzikas sapratni pielīdzinot "nezināmajiem dvēseles skaitļiem" /72, 167/, kas lielā mērā liedz mūzikas klausīšanās procesu analizēt arī no eksaktām pozīcijām.

Pirmie eksperimentāli veiktie G.F.Fehnera /1801.-1837./, V.Vēbera /1804.-1891./ un H.fon Helmholca /1821.-1894./ pēti-

jumi mūzikas psiholoģijas laukā un tai skaitā arī mūzikas sa-
pratnes jautājumos būtu saistāmi ar 1879.gadu, kad V.Vunts
/1832.-1920./ Leipcigā atklāja psiholoģisko pētījumu labora-
toriju.

Turpmākais izpētes ceļš mūzikas sapratnes analīzē pamatā
sazarojas divos virzienos. Viens no tiem skar mūzikas saprat-
nes analīzi no mūzikas fenomenoloģijas un geštaltpsiholoģijas
redzesloka. Otrs strāvojums ir empīrisks mūzikas sapratnes
gaitas raksturojums kognitīvās mūzikas psiholoģijas ietvaros.
Nedrīkstētu aizmirst arī to, ka mūzikas sapratnes pētījumi ne-
iztiek arī bez citu paralēlu zinātņu līdzdalības. Minēto vir-
zienu vēsturiskai attīstībai un izpētes analīzei sniegts vē-
tējums turpmākās nodaļās.

1.2. MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES JĒDZIENA VEIDOŠANĀS UN ATTĪSTĪBA MŪZIKAS FENOMENOLOĢIJĀ UN GEŠTALTPSIHOLOĢIJĀ

Nozīmīgas ierosmes mūzikas uztveres un estētiskās sapratnes laukā modernajā mūzikas psiholoģijā vērojamas 19.gadsimta beigās saistībā ar dažādu filozofisko un psiholoģisko skolu strauju uzplaukumu.

Paralēli dabaszinātniskiem mūzikas sapratnes novērojumiem ar eksperimentālu ievirzi, mūzikas psiholoģijā parādās darbi ar izteikti filozofisku skatījumu. Pie šādu pētījumu autoriem būtu pieskaitāmi geštaltpsiholoģijas^{1/} pārstāvji, kā K.Štumpfs /1848.-1936./ un nedaudz vēlāk arī V.Kolers, G.Revešs u.c., kuri, attīstot savu mūzikas uztveres teoriju, pakāpeniski pārņēmuši arī fenomenoloģijai^{2/} raksturīgos vaibstus.

Kā apstiprinājums tam būtu atzīnējamas pamatnostādnes, kuras sistematizējis H.fon Ērenfelss /1859.-1932./, nosakot muzikālā sacerējuma skaņu tēlus, resp., fenomenus. No mūzikas fenomenoloģiskā viedokļa melodija, piemēram, nav atsevišķu skaņu summējums, bet tā saglabā savas noteiktās īpašības, lai arī

1/ Geštaltpsiholoģija - virziens psiholoģijā, kas par primāro pārdzīvojumā un izturēšanās veida izraisīšanā uzskata tēlus, priekšstatus to vienotībā un sakārtotībā /54,188/.

2/ Fenomenoloģija - filozofija, kas pārbaudāma iespaidus - fenomenus, noskaidro uztvērumu būtību - kas kura lieta ir sevī; tāpat tā ir vairāk fenomenu pārbaudītāja metode nekā īpaša filozofija /8,177/.

tiktu transponēta citā tonalitātē.

Domāju, ka H.fon Ērenfelss savā apcerējumā "Über "Gestalt-qualitäten"" pārāk radikāli izrādījis savu noraidošo nostāju pret psiholoģiskiem eksperimentiem, kur par pamatu tiek ņemta atsevišķu mūzikas uztveres elementu izpēte. Uztveres procesa viengabalains aplūkojums /Übersummenhaftigkeit der Gestaltwahrnehmung/, kas pēc Ērenfelsa uzskatiem aptver mūzikas klausīšanās kopējo gaitu, liedz analizēt mūzikas izziņas norisi /51,11-43/.

Arī K.Štumpfs, vēršoties pret elementārām un eksakti viensusīgām izmēģinājumu metodēm, uztveri mēģinājis aplūkot kā vienotu veselumu. Tas noveda pie tai laikā pastāvošo uztveres psiholoģisko norišu iedalījuma apercepcijā /pagātnes pieredzes ietekme uz subjekta uztveres procesu/ un percepcijā /uztvertās informācijas izvērtēšana/ noraidīšanas. Uztvere, vadoties no fenomenoloģijas pamatprincipiem, nepastāv tikai kā viena no pakārtotām muzikālā materiāla apstrādes pakāpēm, bet gan tās darbība ir visaptveroša un sākas tūlīt un tieši kairinājuma iegūšanas mirklī /90,4/.

K.Štumpfa idejas fenomenoloģijas ietvaros ņemtas vērā arī E.Huserla /1859.-1938./, K.Kofkas /1887.-1941./ u.c. autoru darbos. Būtiski atzīmējams arī tas, ka divi K.Štumpfa asistenti O.Abrahams /1872.-1926./ un E.M.fon Hornbostels /1837.-1935./ geštaltpsiholoģijas un fenomenoloģijas elementus tālāk iekļāvuši paralēli izveidotajā salīdzinošās mūzikas zinātnes /vergleichende Musikwissenschaft/ virzienā, kam dziļāka saistība ar mūzikas etnoloģiskajiem pētījumiem /91,30/.

No fenomenoloģijas, kā arī no geštaltpsiholoģijas viedokļa analizējama arī E.Kurta /1886.-1946./ izvirzītā teorija par

mūzikas estētiskās uztveres gaitu un enerģētisko kustību. Pēc Kurta domām, mūzikas uztvere, pirmkārt, būtu jāaplūko kā vienots psihisks process. Līdz ar to nebūtu tik svarīgi rast atbildi uz jautājumu "kāds ir mūzikas saturs, bet gan kā šis saturs jeb mūzikas patiesā būtība atrod savu psiholoģiskās izteiksmes veidu" /72,62/. No tā izriet, ka mākslas darba estētiskais pārdzīvojums parādās kā psiholoģiska sasprindzinājuma plūsma - enerģija, kuru izraisa zemapziņas refleksi^{1/} /skat. arī apakšnod. 1.3.3./.

Melodijas, akordi vai ritmiskas struktūras E.Kurta geštalt-psiholoģiskajā skatījumā tiek uztvertas kā divu dažādu līmeņu organizēti veidojumi ar katram no tiem atbilstošu vērtību sistēmu. Piemēram, no melodijas potenciālā un kinētiskā strāvoju- ma kā uztveres virsējais slānis klausītājā veidojas intensīva psihiskā enerģija. Tā aptver visu muzikāli skanošo norisi.

Uz E.Kurta mācības pamatprincipiem bāzējusies arī B.Asafjeva /1884.-1949./ mūzikas intonācijas teorija /102/, kas vairākkār- tīgi tiks pieminēta šī darba turpmākā izklāstā.

Saskaņā ar geštaltpsiholoģijas pamatnostādņēm, kad vislie- lākā vērība tiek pievērsta skaņu materiāla veseluma un sastāv- daļu attiecībām /72,143-171/, varam nonākt pie atziņas, ka ne atsevišķu mūzikas izteiksmes līdzekļu sadzirdēšana, bet gan skaniskā materiāla secīgā un kopīgā kustība ir tā, kas klausī- tāju var ieinteresēt, uzbudināt un veidot estētiskā pārdzīvo- juma sajūsmu, ko relatīvās līnijās varētu pielīdzināt mūzikas

^{1/} Šis enerģētiskais ideālisms E.Kurtam pārņemts no F.V.fon Šellinga un N.Hartmaņa, bet jaušams daudz tuvāks salīdzī- nājums ar dabaszinātniskiem terminiem, piemēram, kinētika, spēks, matērija, intensitāte utt.

sapratnes būtībai.

Mūzikas fenomenologi un geštaltpsihologi kopīgi atzīst, ka muzikālie tēli, it kā atdzīvojoties no skaņu veidotā pamata, izraisa pārdzīvojuma un sapratnes iespēju. Tādēļ zīmīgi, ka no šīm teorijām tālāk attīstījies konsonanšu analīzes virziens /V.D.Keidels u.c./, kas apskatot skaņu fizikālo svārstību īpašības, nosaka arī emocionālā pārdzīvojuma gradācijas.

Līdzīgi E.Kurta mūzikas izteiksmes divu līmeņu sadalījumam arī A.Velleks savā darbā "Musikpsychologie und Musikästhetik" skaņu tēlu - fenomenu veidošanās procesā izdala divus mūzikas sapratnes līmeņus:

1/ sapratne /Verstehen/ un

2/ aptveršana /Begreifen/.

Attiecības starp abiem līmeņiem ir salīdzināmas sekojoši: pirmā stadija - sapratne - būtu kā jūtu, tēlu saprātīga pieņemšana, bet nākošā - aptveršana - jau šīs sapratnes racionāla apstrāde. Šai klasifikācijā paredzētas arī atšķirīgas nianšes starp lajiem /mūzikas mīļotājiem/ un lietpratējiem /91, 199/.

Atzinību pelna spriedums, ka mūsu gadsimtā parādījusies specifiska tendence - vērojams, ka muzikālā forma attālinājusies no skaidra kompozicionāla satura /91,200/, resp., autora piedāvātā skaņdarba iecere bieži vien vairs neatbilst mūzikas demokrātiskajam un komunikatīvajam raksturam. No tā izriet pieņēmums, ka pilnvērtīga emocionāla bauda, ko spēj sniegt mūzika, paredzēta tikai nelielai daļai cilvēku - tai, kura pārvalda un kurai interesē tīra kompozicionalitāte, muzikalitāte, tehniskā veiklība. Mūzikas aptveršana pamazām kļuvusi par šauru speciālistu interešu sfēru, tādā veidā pazeminot mūzikas mīļotāju mūzikas sapratnes iespējas.

Šai parādībā arī slēpjas sapratnes un aptveršanas atšķirību formula. Abi ir dažādi domāšanas akti, kad sapratne tiek traktēta daudzveidīgāk un plašāk nekā aptveršana. Lai par kādu skaņdarbu varētu gūt pilnīgu sapratni, tad nepieciešama ne tikai sapratne, bet arī aptveršana un otrādi. Ne velti šīs idejas autors A.Velleks pat izvirzījis terminu "sapatnes aptveršana" /91,200/. Tomēr abus terminus vajadzētu analizēt relatīvās robežās, kuras pārkāpjot varētu nonākt absurdās galējībās.

Kopsavilkumā kā būtiskākais ir atzīmējams tas apstāklis, ka mūzikas fenomenoloģija un geštaltpsiholoģija klausītāja uztveri un izziņu aplūko kā kompleksu un nedalāmu psihisku aktu. Sapratne atšķirībā no kognitīvās mūzikas psiholoģijas pārstāvjiem netiek īpaši akcentēta, uzskatot to vienīgi par starpelementu, kas nepieciešams ceļā uz skaņdarba analītisko izziņu, bet ne kā noslēdzošu psihes izpausmi izziņas procesā.

Pēdējos gados mūzikas geštaltpsiholoģijas un fenomenoloģijas pētījumi ir praktiski apsīkuši. Vēl kā nozīmīgu varētu minēt P.Faltina /1939.-1981./ monogrāfiju "Phänomenologie der musikalischen Form", kurā autors pievēršies sintakses un skaņdarba uztveres pētījumiem.

Ja raugāties uz mūzikas fenomenoloģijas atziņām no mūzikas estētiskās sapratnes analīzes viedokļa, tad būs grūti atrast gan šī jēdziena vietu dotajā sistēmā, gan veikt tā detalizētu skaidrojumu. Konkrēta skaņdarba īpatnības, vēsturiskās, sabiedrības uzskatu izmaiņas nav apvienotas noteiktās pētījumu formulās. Skaidrojumos parasti dominējošā vieta atvēlēta abstrakcijām. Daudzos gadījumos mākslas darbu apceres veidojas, pārspīlējot šo abstrakciju līmeni, kas tāls no konkrētu muzikālu parādību aplūkošanas.

1.3. MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES
SKAIDROJUMI KOGNITĪVAI MŪZIKAS PSIHOLOĢIJAI
RADNIECĪGĀS PĒTNIECĪBAS JOMĀS

Padziļinot mūzikas estētiskās sapratnes jēdzienu, būtu nepieciešams galvenajās līnijās pieskarties tām izpētes jomām, kas paralēli kognitīvajam mūzikas psiholoģijas viedoklim arī attīsta uzskatus par sapratnes būtību.

Mūzikas sapratni iespējams skatīt no sekojošām izejas pozīcijām:

- 1/ psihofizioloģiskais pamatojums - sevišķi uzsverot lokālu smadzeņu garozas fizioloģisko darbību akustisko kairinājumu uztverē un analīzē;
- 2/ mūzikas semantiskais pamatojums - vēsturiskā attīstībā nostiprinājušos muzikālo zīmju un to nozīmju izzināšana, kas tiek uzskatīts par objektīvo pamatu sapratnes ierosināšanai;
- 3/ muzikāli loģiskās domāšanas un intuīcijas pamatojums - mūzikas sapratne tiek aplūkota un salīdzināta no vienas puses ar muzikāli dramaturģiskā ritējuma un no otras puses ar cilvēka domāšanas un intuīcijas nosacījumiem.

Nenoliedzami, ka katra no šīm jomām pati par sevi ir informatīvi bagāta un plaša nozare, bet turpmāko apakšnodalu koncentrētā izklāstā mēģināsim sniegt vērtējumu vienīgi tiem aspektiem, kuros šīs nozares tieši saistās ar mūzikas estētisko sapratni.

Ikvienā no šo pozīciju sapratnes skaidrojumiem vispirms būtu

jāņem vērā divi svarīgi apstākļi. Tas, kas skaņdarbā tiek sa-
prasts, ir atkarīgs no tā, ko, pirmkārt, klausītājs objektīvi
var uztvert un saprast un, otrkārt, no tā, ko viņš subjektīvi
grib uztvert un saprast. Sapratnes spējas, kas izriet no klau-
sītāja /izziņas subjekta/ priekšzināšanām, muzikalitātes, pie-
redzes, iztēles, interesēm utml. no vienas puses un izzināmais
muzikālais materiāls /izziņas objekts/ no otras puses - nosa-
ka, kā iespējama un vai vispār iespējama sapratne. Tātad mūzi-
kas sapratnes gaitā nepārtraukti savstarpēji iedarbojas dažādu
līmeņu subjektīvie un objektīvie komponenti /skat.arī l.zīm.
14.lpp./.

Pirmajā intuitīvajā līmenī, kad skaņdarba nozīme apjaušta
vēl tikai iekšēji, mūzikas sapratne nav nodefinējama. Muzikā-
lās jēgas pakāpeniskas apjaušanas gaitā tiek ierosinātas asoci-
ācijas un zināšanas no iekrātās pieredzes ar dažādu muzikālo
formu un izteiksmes līdzekļu paraugiem.

Pievēršot lielāku vērību skaņdarba estētiskai vērtībai vai
interpretācijas savdabībai, sapratnes centieni tiek virzīti uz
to, lai muzikālo materiālu salīdzinātu ar pieredzē iegūto estē-
tisko sapratni, kas atkarīga no ikviena klausītāja uztveres
īpatnībām un individuālo zināšanu krājuma apjoma. Tātad no tā
izriet, ka klausītājs saprot mūziku tā, kā viņš subjektīvi to
spēj un vēlas saprast.

Ikvienā mūzikas uztveres momentā subjekta sarežģītās fizi-
ologiskās un psihofizioloģiskās reakcijas sniedz pirmās ieros-
mes tam, lai atbilstoši veidotos skanošās mūzikas estētisko
vērtību kritēriji. Šīs ierosmes cieši saistītas vispirms ar
smadzeņu darbības īpatnībām, kas ir kā saistošais posms starp
sensoro uztveri un klausītāja intelektuālo darbību - izziņu.

1.3.1. Mūzikas estētiskā sapratne kā psihofizioloģiska procesa rezultāts

No psihofizioloģijas viedokļa galvas smadzeņu pusložu garoza ir primārais psihiķes orgāns, kas izpilda un korigē augstākās psihiskās funkcijas - apzinātu uzmanību, uztveri, priekšstatus, domāšanu, iztēli, atmiņu un daļēji arī pašu intelektuāli emocionālo pārdzīvojumu. Bez tam smadzeņu garozā attīstās un atmiņā nostabilizējas arī loģiskās, tēlainās un intuitīvās domāšanas sistēmas /algoritmi/. Tās savukārt pakārtotas neiropsihisko aktivitāšu hierarhijas augstākajiem līmeņiem - vērtību, dzīves mērķu un vadošo motivāciju prasībām /19, 73/.

Smadzeņu darbības aktivitātes viskrasāk izpaužas situācijās, kad dzīvē arvien pieaugošās prasības nepieciešams atrisināt pēc iespējas optimālākā variantā. Cilvēka smadzenēm pastāvīgi jāpilda trīs nozīmīgi uzdevumi:

- 1/ apkārtējās pasaules izzināšana;
- 2/ iegūtās informācijas uzkrāšana pieredzē un nostiprināšana atmiņā;
- 3/ radošā, pasauli pārveidojošā funkcija ar vienlaicīgu spēju indivīdam piemēroties ār pasaules apstākļiem.

Mūzikas uztveres procesā šie uzdevumi aptver gan skanošās mūzikas "pirmapstrādi", kad nupat dzirdētais tiek samērots ar iepriekšējo pieredzi, gan muzikālā materiāla iegaumēšanu, dažādu intonatīvu, ritmisku vai kompozicionālu sakarību veidošanu un novērtēšanu.

Vispirms rodas jautājums: kā smadzenes fizioloģiski piemērojas šīm prasībām?

Jau dzimšanas brīdī cilvēks ir nodrošināts ar nepieciešamo sma

dzeņu nervu šūnu daudzumu. Dzīves laikā sinapšu veidošanās rezultātā, to skaits samazinās. Tomēr indivīda attīstības gaitā smadzeņu darbībai saglabājas augsta informācijas uzkrāšanas un apstrādes elastīguma pakāpe. Apkārtējo apstākļu ietekmē tās spēj savu precīzo struktūru mainīt. Šīs izmaiņas notiek sinapsēs, kad vieni un tie paši nervu tīkli vienādās vai līdzīgās dzīves situācijās tiek pastāvīgi aktivizēti un nodarbināti /41, 294/.

Šī gadsimta 90-jos gados uzskati par smadzeņu funkcijām ir stipri izmainījušies. Šodien smadzeņu darbības pētniecībā vairs nerunā par anatomiski precīzu smadzeņu struktūru. Daudz biežāk jau izskan domas par to, ka smadzenes būtu jāaplūko kā pašas sevi organizējoša sistēma, kas, pamatojoties uz savām imanentajām /uz iekšieni vērstajām/ īpašībām, operatīvi spēj atsaukties uz apkārtējās pasaules kairinājumiem un pašas sevi saglabāt iegūto pieredzi /47/.

Smadzeņu garozā nepārtrauktā plūsmā virzās informācijas kaskādes uz dažādiem apvidiem, skaņu kairinājumiem koncentrējoties atsevišķu apvidu robežās un savstarpēji darbojoties abām smadzeņu puslodēm. Šai apstrādē svarīgu lomu spēlē iekšējā smadzeņu hierarhiskā organizācija, par ko zinātnei līdz šim vēl nav bijusi iespēja tikt skaidrībā.

Tā H.Peče smadzeņu garozas darbību alegoriski salīdzina ar mikrokosmu, kurā mācīšanās procesa rezultātā arvien vairāk pilnveidojas makrokosmā pastāvošās parādības /83, 631/.

Smadzeņu garozā, tās organizācijā tomēr izdalāmi divi savstarpēji saistīti procesi : pirmkārt, dažādu akustisko signālu reakcijas un, otrkārt, to mijiedarbība.

Reakcijas atkarīgas no nervu šūnās pienākošo nervu impulsu svārstībām. Tās ir sinapšu darbības izpausmes. Šīs reakcijas kļūst par ķīmiskām substancēm, kuru sastāvs atkarīgs no apkārtējā pasau-

lē iegūtās informācijas /83,632/.

Agrāk izplatītais uzskats par informācijas "vienvirziena" plūsmu smadzenēs šodien tiek aizstāts ar uzskatu, ka no katra smadzeņu regiona uz dažādiem citiem smadzeņu punktiem neskaitāmos virzienos iziet liels daudzums nervu šķiedru - notiek tā saucamā "divergēšana" /virzienu nesakritība/ /83,632/.

Lai kaut nedaudz konkretizētu šī procesa sarežģītību, iespējams atsevišķi apskatīt mūzikas un valodas attiecības, izmantojot smadzeņu fizioloģiskos pētījumus. Pretēji lingvistikai, kas meklē mūzikas un valodas kopējās iezīmes, šeit tiks apskatītas atšķirības abu sfēru informācijas apstrādē.

Valodas sapratnes pētījumi jau 19.gadsimta vidū balstījās uz diviem smadzeņu darbības centriem, kas nosaukti to atklājēju vācu neiropsihiatra K.Vernikes un franču ķirurga P.Brokā vārdā. Gan labročiem /99%/ , gan kreīliem /60%/ šie centri atrodas kreisajā smadzeņu puslodē /44,62/.

Dažādi smadzeņu aktivitāšu mērījumu rezultāti /elektroencefalogrāfija/ norādījuši, ka mūzikas klausīšanās laikā aktivizējas labā smadzeņu puslode. Tādēļ arī populārs ir vispārējais uzskats, ka mūzikas sapratnes centrs varētu atrasties smadzeņu labajā puslodē.

Ekspimentālā veidā, uzliekot klausāmās ausiņas ar valodas un mūzikas kairinājumiem /pielietojot tā saucamās "dihotiskās dzirdes" principu/, novērots, ka labai ausij patiesi dominē spēja uztvert valodas īpatnības, bet mūzikas uztvere piemīt kreisai ausij. Šī procesa pamatā parasti ņem vērā smadzeņu asimetrijas principu, kad dzirdes nervu šķiedras krustojoties, akustiskos kairinājumus aizvada līdz atbilstošai smadzeņu sensorai daļai, t.i., līdz dzirdes centra šūnām lielo pusložu garozas vi-

dējā apvidū /skat. pielikumu nr.1, 133.lpp./.

Tomēr nupat minētais sapratnes iedalījums nav nemaz tik vienkāršs. Kā norāda V.Meduševskis /124, 105/, H.Delamote-Hābere /77, 22/ un arī E.Klimas un U.Bellugi veiktie eksperimenti /44, 62/, ja ar medikamentu palīdzību tiek paralizēta labā smadzeņu puslode, tad līdz ar to indivīds zaudē ne tikai spēju dziedāt, bet ne- jūt arī valodas intonatīvās un tembrālās atšķirības. Atslēdzot kreiso smadzeņu puslodi, izrādās, ka cilvēks sliktāk saprot ska- nošā materiāla /valodas, mūzikas/ saturisko jēgu.

Tēze, ka kreisā smadzeņu puslode reprezentē runas, bet labā - mūzikas sapratni, vairāk izriet no vispārpieņemtiem tradicionā- liem uzskatiem par diviem atšķirīgiem komunikācijas veidiem /mū- ziku un valodu/. Smadzeņu darbība sapratnes veidošanās laikā no- ris daudz sarežģītāk nekā to pagaidām spēj apjaust cilvēka saprā- ta veidotie spriedumi, kas visus pierādījumus parasti cenšas sa- kārtot pārskatāmā un diferencētā veidā, izvirzot vienkāršotas un vēl aizvien nepilnīgas hipotēzes.

Pierādījumi, kas tiek iegūti laboratorijas apstākļos līdzīgi tam kā kairinot dzirdes nervus ar mūzikas un valodas skanējumu, parasti norāda uz specifiskiem un mākslīgi iegūtiem rezultātiem.

Absolūts smadzeņu pusložu funkciju nodalījums cietis neveik- smi arī tādējādi, ka novērotas paaugstinātas kreisās smadzeņu puslodes aktivitātes tām personām, kuras guvušas muzikālu izglī- tību. Arī neprofesionāļiem ritma uztvere, tā iepazīšana, t.i., informācija, kas prasa sērijveida apstrādi, saistīta ar kreisās smadzeņu puslodes aktivitātēm.

Tāpat īpatnējus pierādījumus sniedz laterizācijas pētījumi, t.i., smadzeņu pusložu funkciju specifiska lokalizācija, kuros parādās saistība starp labās smadzeņu puslodes aktivitātēm, tel-

pisko orientāciju un skaņraža dotībām /77, 23/.

No iepriekš sacītā var secināt, ka dzirde uztvertos akustiskos kairinājumus diferencē un analizē ar abu smadzeņu pusložu palīdzību. Tas nozīmē, ka uztverto skanisko informāciju nevar vienkāršoti sadalīt labās vai kreisās smadzeņu puslodes darbības ietvaros.

Iegūtais fakts, ka nervu šķiedras īstenībā diverģē un tikai daļēji krustojas, nozīmē, ka labās auss dzirdes nervu šķiedras nevirzās tikai uz kreiso smadzeņu puslodes daļu, bet informāciju vienlaicīgi aizvada arī uz labo puslodi, kas it kā atbilstu kreisās auss darbībai, līdz ar to padarot mūzikas uztveres un sapratnes psiholoģisko procesu daudz komplicētāku.

Pagaidām viennozīmīgi var teikt, ka smadzeņu pusložu darbību sadalījums attiecībā uz mūzikas sapratni vēl aizvien aplūkojams relatīvos un stipri vispārējos vilcienos. Tādēļ arī mūzikas sapratnes analīzes gaitā, pievēršoties smadzeņu asimetrijas pētīšanai, nepieciešama kompleksa pieeja ne tikai eksperimentālu palīglīdzekļu /fizioloģisko mēraparātu/ izvēlē, bet arī teorētisko - kognitīvo atziņu piesaistīšanā.

Oponējot V. Meduševska apgalvojumam, ka "par mūzikas sapratnes orgānu uzskatāma vispirms labā smadzeņu puslode" /124, 106/, domāju, ka mūzikas klausīšanās un sapratnes procesam vienlīdz svarīga abu smadzeņu pusložu darbība.

Ja nonākam pie šī jautājuma vispārīga secinājuma, tad jānorāda, ka jebkuras muzikālas kompozīcijas sapratnei nepieciešama abpusēja smadzeņu darbība - labās smadzeņu puslodes izpausmes, kas it kā vairāk specializējas emocionāli viengabalaino tēlu uztverē un kreisās -, kas darbojas analītiski jēdzieniskās domāšanas robežās. Sapratne kopumā aptver gan muzikālo parādību semantisko nozīmi, gan sadalījumu analītiskās sastāvdaļās, gan veido izteik-

smīguma kvalitātes. Tas viss jau psihofizioloģiskā līmenī nodrošina muzikālā tēla viengabalainu uztveri un turpmāko tā izziņu.

1.3.2. Mūzikas estētiskā sapratne kā tēla semantisks skaidrojums

Ko klausītājs skaņdarbā vēlē un spēj izziņāt? Muzikālā tēla atklāšana un izziņāšana ir svarīgākā mūzikas sapratnes teorijas sastāvdaļa.

Lai atklātu mūzikas satura emocionālo vai simbolisko nozīmi, kā palīglīdzeklis bieži tiek izmantota valoda - runa vai rakstīti komentāri, piemēram, lektora uzstāšanās, operas librets, paskaidrojumi koncertu programmiņās.

Sastopami vēl arī citi komentāri, ar kuriem savas kompozīcijas papildina paši autori, sniedzot vispārēju ieskatu darba koncepcijā vai paskaidrojot atsevišķas zīmīgākās detaļas. Piemēram, G.Mālers savas Pirmās simfonijas pirmatskaņojumiem Hamburgā un Veimārā 1894.gadā nopublicējis programmu, lai atvieglinātu klausītājiem orientēšanos simfonijas sižetā /103,49/. Arī P.Čaikovska klavieru cikla "Gadalaiki" partitūrā katras miniatūras noskaņai tiek piedāvātas kāda dzejnieka /A.Puškina, A.Maikova, A.Feta u.c./ atbilstošas poētiskas rindas /155/. Šādus un līdzīgus piemērus mūzikas literatūrā varētu atrast vēl daudzus. Minētajam palīglīdzeklim pieslejas arī tie mūzikas psihologi vai pedagogi, kas, it kā noraidot tekstuālus skaidrojumus, tā vietā tomēr izvēlējas citus izteiksmes paņēmienus, kā: mūzikas satura transponējums tēlotāja mākslā, pantomīmā, dejā, sinestēzijas pārdzīvojumā, meditācijā utml.

Tātad muzikālā tēla izziņas ceļš parasti tiek analizēts seman-

tiskā nozīmē^{1/}. Semantiskie elementi stilistiski individualizētākā vai nivelētākā veidā satopami katrā muzikālā formā, katrā komponista iecerē. Šī autora kompozīcijā realizētā semantiskā iecere arī ir muzikālais tēls. Tātad aiz katra muzikālā tēla atrodas semantiskā iecere un tas arī ir objekts, uz ko vērsta klausītāja izziņas un sapratnes piepūle.

Ja klausītāja uzmanība pievērsta vienīgi skaņdarbam kā akustiski skanošam materiālam un paliek vienīgi jutekliskās uztveres robežās, arī tad vispārējās kontūrās tiek apjaustas semantiskās nozīmes. Tomēr muzikālā tēlā pamatots estētiskais vērtējums šādā līmenī vēl nav iespējams.

Svarīgi apzināties, ka ar semantikas starpniecību abstrakti orientētais muzikālais materiāls sašaurinās un klausītāja apziņā konkretizējas. Šeit varētu minēt E. Dārziņa recenzijas fragmentu, kurā jaušama muzikālā tēla semantiski meklējumi. Recenzija 1908. gadā veltīta J. Vītola kompozīcijai simfoniskam orķestrim "Dramatiskā uvertīra": "Jāsaka, ka priekš mūsdienu mākslinieka, sevišķi, ja viņš tāds daudzpusīgs kultūras cilvēks kā Vītols, ir tiešām daudz vairāk pa rokai komponēt "dramatisku uvertīru", kurā klasiskas tradīcijas sankcionētu, kurā zināma tipa mākslas formu iespējams pārkausēt caur personīgu pārdzīvojumu prizmu, nekā uzlikt objektivitātes masku un mēģināt nogremdēties mums tik svešajā senatnes un varoņu pasaulē. "Dramatiskā uvertīra" ir rakstīta ar zināmu pacīlātību, un man labprāt gribētos tās izcelšanos vest sakarā ar pār-

^{1/} Muzikālā semantika - skanisko struktūru saistīšana ar reālo pasauli, ar cilvēka domām, idejām, jūtām, attiecībām, vērtībām, ar komponista vai izpildītāja dzīves ceļu, temperamentu, raksturu, personības iezīmēm /125, 5 /.

dzīvojumiem iz paša autora personīgās dzīves" /9, 198/.

Kā mūzikas semantikas filozofiska virziena paraugu ar ontoloģisku ievirzi var minēt vēl aizvien originālo M.Aranovska izstrādāto simfonijas 4-daļīgās klasiskās formas salīdzinājumu ar "cilvēka antropocentrisko modeli":

- 1.daļa "Homo agens" - cilvēks darbībā;
- 2.daļa "Homo sapiens" - cilvēks pārdomās;
- 3.daļa "Homo ludens" - cilvēks spēlē, rotaļā;
- 4.daļa "Homo communis" - cilvēks sabiedrībā /101, 24-25/.

Gan atsevišķi skandārba fragmenti, cikla daļas vai kompozīcijas veselumā sevī glabā semantiskas iespējas, kas izkristalizējušās ilgstošā sabiedriskās komunikācijas procesā. Tādā veidā katrs muzikāls sniegums iegūst noteiktu semnātisku segumu, kas atbilstošā tiek arī uztverts. Šos muzikālos elementus var salīdzināt ar šifrētu materiālu, ar kura palīdzību tiek sniegta vajadzīgā informācija. Par klausītāja informācijas iegūvi ar katrā laikmetā raksturīgo intonāciju klāstu, izteiksmes līdzekļu starpniecību V.Koņena aprakstījusi darbā "Teātris un simfonija" /119, 113 - 189, un pirmatnējo kompleksu uztveri analizējis L.Māzels pētījumā "Mūzikas analīzes jautājumi" /121, 23-74/.

Īpašu semantisku ievirzi iegūst pirmatnējo kompleksu saklausīšana un sapratne, kas atkarībā no konteksta spēj mainīt saturisko nozīmi. Piemēram, sinkope kā viens no raksturīgākajiem pirmatnējiem kompleksiem atklājas uzskatāmi arī šais divos dažādās semantiskās ievirzes mūzikas fragmentos:

- 1/ sinkope mijiedarbībā ar blīvu faktūru, vienkāršām harmoniskām secībām, straujām dinamikas maiņām, akcentiem, statisku melodisko zīmējumu tiek izmantota kā straujuma un arhaiska dejiskuma paraugs /Aukļu dejas no I.Stravinska baleta "Petruška",

skat.pielikumu nr. 2 /;

2/ sinkope mijiedarbībā ar kļiedētu faktūru, noturīgu dinamisko līniju, plašu sekvenčveidīgu melodisko virzību tiek lietota kā viegla lirisma un romantisku ilgu tēls /E.Grīga Sonāte klavierēm e-moll, fragments no ekspozīcijas blakus partijas, skat.pielikumu nr. 3 /.

Visdziļākās semantiskās analogijas parasti tiek meklētas ar valodas izteiksmes līdzekļu starpniecību ^{1/}. Jebkurš skaņdarbs sevī ietver ne tikai estētisko pievilcību, skaistumu, bet arī satursapratnes nepieciešamību. Tas nozīmē, ka aiz skaņām slēpjas valodai līdzvērtīga nozīme. Ne velti pastāvošais uzskats "mūzika kā valoda" savā būtībā pauž atziņu, ka mūziku varētu izprast analogiski valodai. Mūzikas skaņējumu varētu pielīdzināt domu gaitai runā.

Par mūzikas un valodas tuvu stāvošajām intonatīvajām un it īpaši emocionālajām attiecībām savus apsvērumus paudis F.Niče: "Saprotamais valodā nav pats vārds, bet gan skaņa, tās stiprums, modulācija, temps, ar kā palīdzību tiek izsacīta vārdu virkne, īsāk sakot, aiz vārdiem atskan mūzika, aiz mūzikas - kaislības, aiz kaislībām - pats cilvēks: tāpat viss, ko nav iespējams aprakstīt" /64, 12/.

Par mūzikas un valodas tuvību liecina:

1/ intonācijas;

2/ sintakse.

Frāzes, teikuma vai perioda saturs mūzikā un valodā ietver au

^{1/} Mūzikas semantiska saistība ar valodu dod iespējas padziļināt tēla atklāsmi citās semantiskās apakšnozārēs /filozofijā, matemātikā, lingvistikā, tēlotājmākslā, akustikā u.c./ /104/.

tora jūtas, gribu un domāšanas rezultātus. Katrs teikums atbilst noteiktai situācijai, videi. Teikums saistībā ar konkrētiem apstākļiem veido teikuma jēgu.

Intonācijas svarīgākais uzdevums ir atklāt teikuma /muzikālā, valodas/ patieso nozīmi. No valodas skaidrojuma pozīcijām raugoties, tieši intonācija būs tas elements, kas varētu mūs pietuvināt arī mūzikas sapratnei. Pauze, loģiskais akcents, teikuma melodiskā līnija, tembra un dinamiskās izmaiņas - tie visi ir izteiksmes paņēmieni, kas vienlaicīgi veido teikuma intonāciju kopumā. Atkarībā no tā, kā teikuma plūdamā mainās dinamika, skaņu augstumi, ilgumi vai tembri, klausītājs tiešā vai netiešā /zemteksta/ veidā apjauš un individuāli saprot autora pārdzīvojumus.

Ja vārdu loģiskais un asociatīvais saturs neatbilst intonācijai vai runas melodijai, tad parādās zemteksta līmenis. Visbiežāk lietotais līdzeklis, kura daudzveidības iespējas ir neizmēlamas un kas spēj tieši radīt teikuma jēgu vai to ļauj vismaz nojaust, ir muzikālā vai runas intonācija /7, 117/.

Atšķirībā no melodijas muzikālā teikumā, runas melodiju iespējams raksturot tikai nosacīti, jo tā nav iekļauta kādos noteiktos skaņkārtiskos vai metriskos ietvaros. Arī atsevišķus runas melodiskos intervālus iespējams apjaust vienīgi aptuveni. Rietumeiropas klasiskās mūzikas pamatā, kas nosaka mūsu kultūrspecifisko muzikālo skaņu izjūtu, tuvākās toņu augstuma attiecības pastāv pus- toņa dalījumā, bet runā var lietot arī 1/4-, 1/8-toņu un vēl sīkākas vienības. Tādēļ arī runas melodijā tīras oktāvas apjomā daudz vairāk intonatīvo pāreju un to tembrālo nianšu nekā muzikālo skaņu attiecībās.

Runā nav iespējams ieturēt stingri noteiktas likumsakarības starp intervāliem un sacītā saturu, kā tas turpretī jau sākotnēji regla-

mentēts muzikālā melodijā. Tā, piemēram, katrs cilvēks savā valodā izmanto atšķirīgu intervālu secību: vieni pieraduši runā lieto nelielas intervālu izmaiņas /prīmu, sekundu, tercu/, citi turpretī to pašu teikumu izsaka plašākā balss diapazonā /kvartā, kvintā/. Tomēr saturs un tā ietvertā jēga, kas izteikta runas melodijā, abos gadījumos var palikt nemainīga un arī līdzīgi saprasta.

Uzskatāmu liecību semantiskām līdzībām sniedz lielais vairums vokālās mūzikas, kur tēla sapratnes meklējumiem palīdz semantiska aizņemšanās no runas izteiksmes formām /jautājums, izbrīns, izsauciens, pavēle u.c./, kas bieži vien parādās vokālajā partijā un pēc tam atbalsojas pavadījumā. Piemēram, J.Vītola solo dziesmas "Karalis un bērزلapīte" divos fragmentos var saklausīt intonācijas, kas tuvas drūma notikuma atstāstījumam /skat. pielikumu nr. 4 / un izsmiekla izsauzieniem /skat. pielikumu nr. 5 /.

Ja mūzika saistīta ar vārdu /kā tas ir vokālos žanros/, tad tās izteiksmes līdzekļi parasti tiek pakļauti teksta padziļinātai atklāsmei. Vokālās mūzikas sapratnē dominējošā ir teksta saturiskā jēga.

Līdz ar instrumentālās mūzikas kā patstāvīga muzicēšanas veida attīstību, kas noteiktāk iezīmējās ap 17.gadsimtu, pastāv jautājums, ko mūzika vēl varētu izteikt, ja tās saturu neatklāj jau gatavs teksta izklāsts?

Meklējot atbildi uz šo jautājumu, pamazām pilnveidojās muzikoloģijas un lingvistikas salīdzinošie pētījumi, kas izveidoja vienotas muzikālās gramatikas un sintakses sistēmas, sakārtojot mūzikas logiku atbilstoši valodas dramaturģijas prasībām /H.Delamonte-Hābere /77 /; D.Faltins /53 /; V.Grūns /58 /; J.Nazaikinskis /130 /; V.Meduševskis /125/u.c./.

Jāsecina, ka ne tikai vokālā, bet arī instrumentālā mūzikā bie-

ži vien muzikālā tēla raksturojumā parādās ritmisku, intonatīvu u.c. izteiksmes līdzekļu līdzības ar valodas intonācijām. Piemēram, deklamācijai, instrumentālam rečitativam /M.Musorgskis, I. Stravinskis/, vokalizētām kadencēm /F.Šopēns, F.Lists/ vai dziesmām bez vārdiem /F.Mendelsons-Bartoldi/. Īpaši atbilstoša runas intonācijām ir A.Berga vokalizācija - ritmiska deklamācija, kas pārņemta no A.Šēnberga "Sprechstimme" principa /148, 101 /:

fragments no A.Berga operas "Voceks"
24.skata "Skats piepurva"

ritard. ♩ = ca 100

So! da hin - unter würft das Messer hinein

Es kracht ins dunkle Wasser wie ein Stein

Pievēršoties rakstu valodas sapratnei, mūzikas sapratnes procesā būtu jāievēro īpaši priekšnosacījumi. Piemēram, fiksētā valodas tekstā jau sākotnēji ietverti vajadzīgie izteiksmes līdzekļi, bet nošu teksts ir tikai palīgmateriāls mūzikas realizācijai. Sapratne par literāru tēlu var veidoties, tekstu izlasot, jo tas jau ietver visus tēla skaidrojuma nosacījumus. Nenoliedzami, ka vēl padziļinātāku emocionālo pārdzīvojumu sniedz skaniski un iz-

teiksmīgi norunāts teksts, bet tam vairs nav primāras nozīmes satūra atklāsmē.

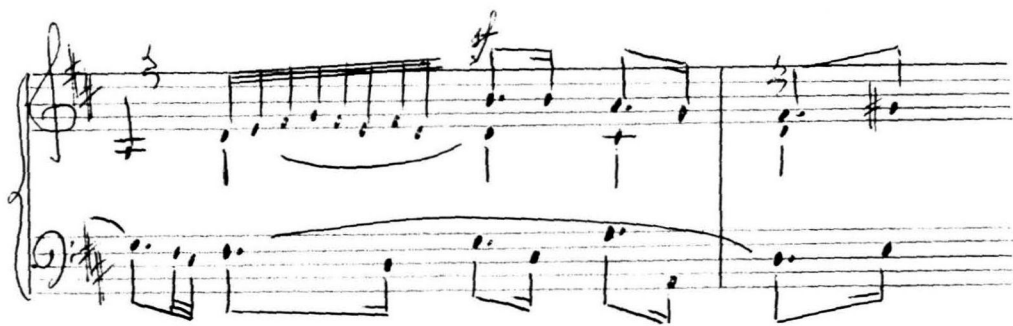
Spēja mūziku lasīt kā literāru darbu, sabiedrībā ir visumā reti sastopama parādība. Šādā gadījumā mūzikas nošu teksta lasīšanas laikā cilvēka apziņā būtu jāraisās konkrētiem tembrāli skanošiem priekšstatiem. Tomēr nošu teksta lasījums ar iekšējās dzirdes palīdzību var neveidot tādas skaņu priekšstatus, kas sniegtos līdz mūzikas sapratnei. Tikai reāli skanoša, sensori uztverama mūzika rada arī pilnīgus priekšnosacījumus estētiskās sapratnes rosināšanai.

Nošu teksta un reāli skanošās mūzikas semantiskajām līdzībām nepastāv robežas, jo interpretāciju dažādībās atklājas arvien jauni muzikālā tēla raksturojumi. Ja skaņdarba interpretācijā parādās kaut nelielas izmaiņas, tad tās var veidot citu semantisku niānsi un līdz ar to arī citu estētisko vērtējumu. Piemēram, pievēršot uzmanību frāzējuma, tempa, štrihu izvēlei kaut nelielajā tēmas izvedumā no J.S.Baha Fūgas D-dur /LTK 1.d./ K.Černi un B.Barтока interpretācijās, pamanāmas muzikālā tēla rakstura atšķirības

"Das Wohltemperierte Klavier
von Joh.Seb.Bach" revidiert
von C.Czerny, Leipzig, s.a.

Allegro moderato $\text{♩} = 16$

f marcato



J.S. Bach "Das Wohltemperierte Klavier"
geordnet, neu eingerichtet von B. Bartók,
Budapest, 1950



Sekojoj līdzī mūzikas un valodas semantiskajām attiecībām, jā-
secina, ka skaņu tēlus nav vai ļoti nepilnīgi iespējams izskaid-

rot ar citu kategoriju - runas, tēlotājmākslas, kustības - paskaidrojošiem līdzekļiem. Mūzikas sapratnes konkretizēšana, izmantojot valodas /teksta/ semantisko palīdzību, ir atvieglināts un nepilnīgs izskaidrojuma variants. Tomēr noteiktu tēmu /jau sākotnēji iecerētas programmatiskas mūzikas/ ietvaros šī pieeja varētu būt noderīga.

Ieskats mūzikas vēsturē un tās etniskajā daudzveidībā sniedz liecību par to, ka muzikālo skaņu, valodas un citu izteiksmes veidu sistemātiskajā sakārtotībā pastāv neizsmeļama pētījumu aina. Tas vedina arī uz neskaitāmu variāciju iespējām muzikāli semantisko likumu skaidrojumos.

1.3.3. Mūzikas estētiskā sapratne kā intuīcijas un muzikāli loģiskās domāšanas procesa rezultāts

Intuitīvais un diskursīvais /analītiskais/ ir divi dažādi psihologiski procesi lietu un parādību izzināšanā. Mūzikas izziņu nevajadzētu sašaurināt, apskatot vienīgi psihes izpausmes apzināto daļu. Izziņai iespējamas arī metafiziskas izpausmes. Ne velti jau ap 19. un 20. gadsimta miju liberālāks kļuva uzskats, ^{par to} ka cilvēka apziņu nosaka tikai dzīves laikā iegūtā pieredze.

Mūzikas sapratnes analīzes kontekstā vispirms būtu aplūkojama intuīcija ^{1/}, kas kā metafiziska parādība tiek izmantota galvenokārt filozofisku skaidrojumu ietvaros.

Intuīcija nebalstās uz pierādījumiem. Tai raksturīga patiesības

^{1/} Intuīcija - iekšēja neapzināta kontemplācija, kuras laikā notiek tieša emocionāla lēmuma pieņemšana /PO, 73 /.

tieša atklāšana. Intuitīvās atklāsmes vērojamas gan mākslā, gan zinātnē, gan sadzīviskās situācijās. Tās parādās sintētiski, t.i., vispārinošos spriedumos un vienā mirklī aptver daudzus vērā ņemamus apstākļus. Intuīcijas vadītos brāta slēdzienus bieži vien nav iespējams logiski pierādīt kā patiesības par lietu būtību. Tomēr intuitīvā domāšana, tāpat kā tēlaino priekšstatu veidošanās, ir būtisks elements mūzikas uztverē un sapratnē.

Mūzikas psiholoģijā šai jautājumā vērojama samērā atturīga nostāja. Piemēram, E.Kurts^{1/} uzskata, ka mākslas stils pakļaujams ne tikai muzikālā materiāla sastāvdaļu racionālai analīzei. Arī intuīcija būtu jāuzskata par vienu no zinātniskā vērojuma sastāvdaļām /arī saistībā ar mūzikas sapratnes izpēti/ /72, 51/.

Runājot par intuīciju, E.Kurts norāda uz muzikālo pieredzi kā vispārējās dzīves pieredzes sastāvdaļu. Viņš mūziku neuzskata par nedzīvu matēriju, bet gan par tādu fizisku fenomenu, ko ietekmē komponista dzīvē iegūtais pieredzes mantojums^{2/}.

Piekrītot E.Kurta domām, mūzika būtu jāuzskata par kompleksu veselumu, kurā ietilpst virkne parametru /t.sk.pirmatnējie kompleksi/, kas raksturīgi attiecīgās kompozīcijas rašanās laika vēsturiskajiem un estētiskajiem nosacījumiem. Tās skanošais materiāls kļūst par pastāvīgas potenciālās un kinētiskās enerģijas mainīgu nesēju.

Kompozīcijas ieskaņas un tās uztveres sākumos it kā atraisās "atdzīvojas" potenciālā enerģija. Muzikālā pārdzīvojuma un izziņas

1/ Intuīcijas izvērstu aplūkojumu nav izdevies atrast citu mūzikas psihologu atziņās.

2/ Arī citi filozofi un psihologi /H.Bergsons, L.Vigotskis, J.Na-zaikinskis u.c./ pūlējušies propagandēt dzīves realitātes izjūtu mākslā, lai to varētu vieglāk saprast kā adekvātu dzīves pieredzei.

ierosināšanai nepieciešama intensīva pāreja kinētiskā enerģijā - kustības pārdzīvojumā /72,80/. Potenciālās un kinētiskās enerģijas nomaiņa intuitīvi ļauj klausītājam sajust un aptvert skaņdarba tecējumu kā vienotu veselumu. Raksturīgi, ka intuitīvi ierosinātam izziņas procesam tāpat kā apzinātai izziņas darbībai vērojama gan sprieduma drošība un pārliecība, gan emocionāls gandarījums.

Intelektuāla, ar zinātnisku motivāciju izkopta muzikālā sapratne būtu jānodala no sadzīviskas nodarbošanās ar mūziku, jo neprofesionāls klausītājs mūzikas izteiksmes līdzekļus un situāciju izkārtojumu, žestus, kulmināciju vietas uztver vairāk intuitīvi. Šādā gadījumā sapratne nerodas, analizējot atsevišķas detaļas, bet gan tverot skaņdarba situācijas kopumā, kuru saprašana balstās uz sabiedriskajā vidē izstrādātajiem pieredzes stereotipiem /intonatīviem, ritmiskiem, situatīviem utt./.

Piemēram, operas dramaturģijā komponisti /it īpaši R.Vāgners, A.Bergs u.c./ atsevišķu varoņu vai dramatisko situāciju mēdz saistīt ar noteiktu muzikālo motīvu raksturojumiem /vadtēmām/. Parasti operas apmeklētājs šādas tēmas kā varoņa pārdzīvojuma zemtekstus nemēdz apzināti uztvert. Par to vairāk interesējas profesionāli mūziķi, lai analītiski izsekotu kādam vadmotīvam un tā dramaturģiskai attīstībai. Tomēr bieži gadās, ka arī viņiem racionāli jāpiepūlās, lai noteiktu sākotnējo tēmu pēc raksturīgām melodiskām, harmoniskām vai ritmiskām kombinācijām. Piemēram, A.Šēnberga, A.Berga darbos vadmotīvu atkārtojumi balstās uz intonatīvām vai citu izteiksmes līdzekļu attālām līdzībām - "Erinnerungsmotive"/148, 153/. Uzskatāmi tas parādās A.Berga operas "Voceks" galvenā varoņa Voceka tēmas dramaturģiskā attīstības analīzē M.Tarakanova interpretācijā.

M.Tarakanovs uzskata, ka vadtēmas attīstības pamatā saglabā-

jas harmoniskā kopība /148, 184/. Piemēram, Voceka vadmotīva galvenā īpatnība - saasināts e-moll, kam pievienots disonējošais dis. Summējoties akordā tas veido pl minora₇ /skat. 1.fragmentu/. Šīs tēmas attāls skanējums ar slēpto pl minora₇ parādās arī 2.skata rapsodijā /skat. 2.fragmentu/.

1.fragmenti - Voceka vadmotīvs 1.skatā "Pie Kapteiņa"

2.fragmenti - Rapsodija no 2.skata "Atklātā laukumā tālu no pilsētas"

Zīmīgi, ka, vadoties vairākkārtīgi atkārtojoties, klausītājā intuitīvi rodas nojausma, ko šī tēma varētu nozīmēt. Tad vadmotīvu var apjaust bez iepriekšējām teorētiskām priekšzināšanām par tā sākotnēji iecerēto nozīmi.

Nenoliedzot intuīcijas iespējas, mūzikas izziņa un estētiskā sapratne tomēr būtu jāvērtē kā process, kuram piemīt racionālas domāšanas operācijas. Diskursīvais ceļš ir pakāpenisks un balstās uz domas analītiskām īpašībām. Tas nozīmē, ka skaņdarba izziņā un sapratnē pastāv savi loģikas likumi. Tie izpaužas gan atsevišķu toņu un to kopskaņu savstarpējā saistībā un salīdzinājumā, gan arī muzikālo tēlu dramaturģiskajā attīstībā. Skaņdarba saturu un jēgu iespējams saprast tikai tad, ja tiek uztverta un ievērota šo secību iekšējā logika.

Mūzikas ritējuma dramaturģija ir līdzīga vispārīgai logikai, kas cenšas pārbaudīt, sakārtot un sistematizēt realitātē eksistējošu parādību īpašības. Muzikālās logikas pamatā pastāv tie paši izziņas veidi: salīdzinājums, analīze un sintēze, abstrakcija un vispārinājums /27, 28-29/.

Salīdzinājumā ar domāšanas loģisku secību kompleksās vienībās vai zinātniskās domāšanas kategorijās /28/, muzikālās domāšanas likumi ir nosacīti - to virzību nav iespējams precīzi paredzēt un pierādīt. Tātad muzikālai logikai pamatā ir aksiomātiska daba /27, 29/.

Nav iespējams, piemēram, pierādīt vienas vai otras muzikālas tēmas vai muzikālas formas objektīvas loģiskas attīstības pareizību vai kāda estētiska sprieduma nemaldīgumu. Skaņdarba estētiskais vērtējums nav pierādāms, bet kā tāds ir sabiedrībā pieņemts. Mākslas izziņā nepastāv objektīvi, dogmām līdzīgi likumi /kā, piemēram, teoloģijā, matemātikā, jurisprudencē u.c. zinātņu nozarēs/

kas iespēju robežās tiek attālināti no individuālas domas iespaida.

Savas stingri logiskās sakārtotības dēļ zinātniskajā domāšanā no dotajām premisām var izdarīt tikai vienu pareizu secinājumu. Turpretī muzikālā logika nosaka tikai muzikālās domāšanas virzības iespējamus ceļus. Šie ceļi katrā atsevišķā gadījumā iespējami vairāki. Kaut arī muzikālā logika realizējas dažādos variantos, tās specifiskā likumība saglabājas. Tas izskaidrojams tādējādi, ka katram skaņdarbam, pastāvot tipveida shēmā, piemīt savs individualizēts kompozicionāls materiāls ^{1/}.

Ne tikai cilvēka psiholoģiskai uztverei, bet arī logiskās domāšanas gaitai raksturīgs konservatīvisms, tas nozīmē, ka tā tendēta pēc iespējas ilgāk palikt jau zināmās pozīcijās. Laika gaitā, apstākļiem mainoties, tā spējīga transformēties vienīgi pakāpeniski. Domāšanas process, kuru balsta adaptācijas spējas, savstarpēji pielāgo zināmās kategorijas ar jaunie pazīstamo objektu. Šai brīdī notiek logiskās domāšanas operāciju papildīšanās ar jaunu saturu /skat. nod. 2.2./.

Pastāv gadījumi, kad notiek kļūdaina jau zināmo domāšanas operāciju pielāgošana jaunajam saturam. Tādi ir dažkārt samākslotie mēģinājumi analizēt 20. gadsimta simfonisko mūziku no klasisko formu /piemēram, sonātes/ viedokļa. Tā Bēthovena sonātes - simfonijas cikls dažkārt tiek uzskatīts kā "atskaites punkts", modelis, ar kura palīdzību salīdzina šī gadsimta sacerējumus. Kā atzīmē M. Aronovskis, tad no gadsimta vidus jau vērojama atteikšanās no sonātes

^{1/} Formu šai gadījumā mēs pieņemam kā tipveida pamatshēmu, bet kompozicionālo materiālu - kā šīs formas individuālu risinājumu, ieceri /kulminācija, tēmu raksturs un attiecības utml. parametri/.

formas. Tā vietā ienākušas stipri individualizētas formas /101, 171/, kuras dažkārt pat neiespējami pielāgot jau vēsturiski noslīpētiem muzikālo formu paraugiem.

Mākslā pasēv liela entropija - brīvas izvēles iespējas -, bet maza varbūtība, ka pēc katra iepriekš uztvertā elementa parādīsies nākošais jau pierastais un viennozīmīgais rezultāts /125, 192 /.

Nupat sacīto var izskaidrot, ņemot vērā subjektīvā faktora pārsvaru mākslā. Īstenība mākslinieka iztēlē pārveidojas un, viņš to attēlo, ievērojot dabas objektīvos likumus. Bet sapratne veidojas atkarībā no personības individuālajām domāšanas īpatnībām, no pasaules uzskata, gaumes un talanta.

" - " - "



Kā muzikālo informāciju būtu jāuztver, to nosaka valdošās kultūras tradīcijas, kuras pakāpeniski tiek apgūtas mācību procesā. Plašās emociju un intelekta spēju variācijas apgrūtina salīdzināt mūzikas sapratnes sistemātiskumu ar citām kognitīvismam līdzīgām un tuvu stāvošām zinātņu sistēmām, piemēram tām, kas, pētot domāšanas procesus, liktas lingvistikas, psihofizioloģijas vai semantikas veidošanas pamatā.

Mūzikas psiholoģijas attīstības vēsturē ir zīmīgi tas, ka jautājumi, kas skar mūzikas uztveri, izziņu un sapratni it kā apvieno sevī vai saplūst ar citu zinātņu nozaru uzskatiem, jo parādās vienots mērķis: izveidot pēc iespējas visaptverošu mūzikas sapratnes mācību.

Tā kā cilvēka sapratne dažādos kultūrreģionālos un vēsturiskos apstākļos funkcionē atšķirīgi, ietekmējot katra indivīda brīvo sub

jektīvo spriedumu iespējas /tomēr ņemot vērā, ka vispār cilvēka prāta operācijas ir ierobežotas/, tad kļūst skaidrs, ka neizdosies atrast mūzikas sapratnes skaidrojuma vienotu un visām minētajām zinātņu nozarēm piemērotu izejas pozīciju ^{1/}.

Sapratnes struktūras veidošanas procesam kā nodarīgākā būtu piemērojama nākošajās nodaļās analizētā kognitīvā pozīcija, bet kā neatņemams metodisks vai salīdzinošs palīglīdzeklis varētu palikt kopīgā vai atšķirīgā meklējumi ar filozofijas, psiholoģijas, loģikas, lingvistikas u.c. zinātņu atziņu līdzdalību.

^{1/} Šo domu vēl spilgtāku padara kaut vai šāds apstāklis, kas vērsta uz mūzikas sapratnes relativismu. H. Rīmanis, pētot valodas un mūzikas uztveres psiholoģiskos mehānismus, nācis pie slēdziena, ka skaņu enharmoniskās atšķirības /piem.,  vai  utml./ nav fizikāli pierādāmas. Tās nodalāmas vienīgi ar runas vai mūzikas semantiskā konteksta palīdzību /*87* 24-26 /.

2. MŪZIKAS ESTĒTISKĀ SAPRATNE

KOGNITĪVAJĀ MŪZIKAS PSIHOLOĢIJĀ

/HERMENEITISKAIS ASPEKTS/

Mūzikas vēsturē varam atrast dažādus periodus, kad sapratnes jautājumiem tiek pievērsta pastiprināta uzmanība un kad sabiedrība no tiem ir mēģinājusi attālināties. V. Diltejs norādījis, ka nepieciešamība pēc hermeneitikas, t.i., mācības par saprašanu un interpretāciju, parādās tajos kultūras pavērsienos, kad sabiedrībai zūd uzticība klasiskām kultūras vērtībām, pastāvošām morāles normām un cilvēka darbības jēgai /20, 11/. Šādas krīzes situācijas mākslas un sociālajā vēsturē atkārtoties vairākkārtīgi - antīkās sabiedrības norietā, viduslaiku sabrukuma posmā, 19. gadsimta iracionālisma uzplaukuma laikā un 20. gadsimta modernismā. Katrā no šiem kultūras pārvērtību posmiem priekšplānā parādās interese par mākslas darbu sapratnes - estētiskās vērtības noteikšanas jautājumiem.

Hermeneitikas virziens radies jau demokrātiskajā antīkajā sabiedrībā. Terminu "hermeneitika" no grieķu valodas /"hermeneutikē"/ varam tulkot kā "izskaidrojums". Latīņu valodā terminam "hermeneitika" atbilst "interpretatio", kas tulkojams kā "izskaidrošana, jēgas atklāšana".

Mūsdienu filozofiskajam sapratnes skaidrojumam nav vienotas koncepcijas, jo nav vienota uzskata par to, kas ir hermeneitika.

Hermeneitiki pārstāv dažādas filozofiskās skolas, piemēram, M. Heidegers, K.Jaspers, J.P.Sartrs - eksistenciālismu; F.Šleiermahers, H.Kretčmārs - religiski filozofisko hermeneitiku; H.Rikērs - neokantismu, bet Ž.Maritēns - neotomismu utt. /86; 61, 411-413; 23/.

Hermeneitikas vispārējais filozofiskais mērķis ir saistīts ar vēlmi atjaunot uzticību klasiskajām kultūras vērtībām un cilvēcības ideāliem. Tā realizēšanai mūsdienu cilvēkam būtu jānostiprina ciešākas saites ar pagātņi, ko bieži vien cenšas noliegt. Saprašanas konflikti daudz biežāk rodas tad, ja mākslas vērtībām nav dziļu sakņu sabiedrības vēsturiskajās tradīcijās.

Psihologijā hermeneitika ienāk līdz ar kognitīvās /izziņas/ teorijas atziņām. Lai varētu pietuvoties kognitīvajam procesam, tad vēlreiz der atcerēties, ka sapratne atkarīga no tā, ko objektīvi saklausām, uztveram un no tā, kā to subjektīvi vēlamies interpretēt - izzināt un saprast. Tātad - no vienas puses uztveres un izziņas iespējas /subjektīvais faktors/, no otras puses - uztveres un izziņas priekšmets /objektīvais faktors/. Abu šo pušu saskare veido kognitīvā procesa pamatu, kad cilvēks apzinās, ka spēj ko izzināt un saprast. Šai procesā nevajadzētu pārspīlēt ne objektīvā, ne subjektīvā faktora lomu, kas varētu mūs ievest nepamatotos hermeneitikas vienpusības maldos.

Pēc turpmāk izklāstītā materiāla 2.2.nodaļā par izziņas robežu paplašināšanos un 2.3.nodaļā par sapratnes veidošanos, detālētākā veidā būs redzams, kā mūzikas sapratne var realizēties jau kognitīvajā līmenī.

Kognitīvās mūzikas psiholoģijas pārstāvji estētisko skaistumu analizē no muzikālā darba informatīvā satura viedokļa, resp.,māk-

slas darbs sevī slēpj autora vēstījumu, kas klausītājam vai interpretētājam būtu jāizzin. Tā kā katrs klausītājs šo komponista pamatieceri spēj izzināt un saprast līdz zināmai robežai /pieredzes un izziņas vēlmju saskaņas sliksnim /skat.l.zīmējumu l4.lpp./, tad sev pieņemamo līmeni katrs var definēt kā savu individuālo skaistuma paraugu /75,202/.

Mūzika, kāda tā tiek izzināta un saprasta, vienmēr būs tāda, kādu to izzin un saprot katrs cilvēks individuāli. Skaņdarba izziņas norisē piedalās psihiskie procesi, kas, ņemot vērā dažādus blakus apstākļus, veic attiecīgajā situācijā muzikālā materiāla pirmanalīzi^{1/}. Tās virzību jau iepriekš nosaka zināmā pieredze saistībā ar gaidu piebildīšanos, ko pavada izziņas motivācija. Līdz ar to rodas jautājums: kādi apstākļi ietekmē subjektīvās izziņas veidošanos mūzikas klausīšanās procesā un kā to iespējams noskaidrot?

Neraugoties uz sapratnes metafizisko būtību, svarīgu nozīmi kognitīvā mūzikas psiholoģijā pievērš muzikālās informācijas uztveres, saglabāšanas un izvērtēšanas teorētiskajai un it īpaši empīriskajai analīzei. Tas nozīmē, ka mūzika tiek aplūkota kā skaniski informatīvs kairinājums, ko cilvēks izzin un saprot ar sev atbilstošo spēju palīdzību.

Ar empīrisku^{2/} nokrāsu, pirmkārt, vērtējamas semiotiķu publikācijas par muzikālās informācijas apstrādes jautājumiem /piem., R.Francès "Perception of music", Hillsdals, 1988/. Kā līdzekli savos kognitīvajos pētījumos semiotiķi parasti izmanto speciālu instrumentu-semantisko diferenciāli /polaritātes profilu/, kas

^{1/}M.Heidegers to dēvē par "pieredzes pamatstruktūru" /86,360/.

^{2/}Empīrism - filozofisks strāvojums, kas atzīst, ka vērā ņemas tikai tās zināšanas, kas smeltas no pieredzes un ir jutekliski pārbaudāmas /8,176/.

sastāv no īpašības vārdu pāru rindām /t.i., binārām opozīcijām/. Katri no diviem pretējiem īpašības vārdu pāriem /piemēram, ātrs - lēns, priecīgs - skumjš, interesants - garlaicīgs utt./ savā starpā saistīti ar vairākpakāpju pārejām. Respondentam jānosaka, cik lielā ir dzirdētā skaņdarba abu pāru polārās attiecības. Lai novērtētu skaņdarba izziņas, estētiskās nostādnes un līdz ar to sapratnes pakāpi, izmantojot semantiskā diferenciāla metodi, jau no 60-tajiem gadiem pielietojis un attīstījis H.P.Reineke /dz.1926 Hamburgas Mūzikas zinātnes institūtā. Semantiskā diferenciāla plašā pielietojuma dēļ izveidojusies pat "Reinekes skola". Daļēji pie šīs skolas pārstāvjiem minami arī tādi kognitīvie mūzikas psihologi kā K.E.Bēne /dz.1940/, H.Delamote-Hābere /dz.1938/, H.Zommerens u.c.

Semantiskais diferenciālis ir iekļauts arī šī pētniecības darba praktiskajā daļā - anketā. Tā priekšrocības ir tās, ka:

- 1/ šī metode ir elastīgi piemērojama klausāmā skaņdarba raksturojuma, pielāgojot tam īpašības vārdu pāru saturu;
- 2/ respondentam tiek dotas samērā brīvas izvēles iespējas, raksturojot dzirdēto skaņdarbu, tomēr tai pat laikā rezultāts ir viegli apstrādājams;
- 3/ semantiskā diferenciāla rādītājiem piemīt relatīvisms, kas atbilst muzikālā tēla izraisītām emocijām un to novērtējumam.

Otrkārt, samērā izplatīta parādība kognitīvās mūzikas psiholoģijas praksē ir mūzikas sapratnes veidošanos apskatīt kopainā ar muzikālo spēju noteikšanas testiem. Tādi ir, piemēram, K.Sišora tests "Muzikālā talanta novērtējums" /1919/, T.Gastora "Muzikalitātes tests" /1942, pilnveidots 1957/, H.Vinga "Muzikālās inteliģences tests" /1948, pilnveidots 1961/, E.Gordona tests "Muzikā-

lās piemērotības profils" /1965/ u.c. /47, 238-293/, kuri mēģina izdibināt sapratnes spēju attīstību.

Skaņdarba izziņa un sapratne ir cieši saistīta ar katra atsevišķa indivīda muzikālo spēju līmeni. Tādēļ tik liela nozīme /it īpaši amerikāņu empīriskajā mūzikas pedagogijā/ pievērsta muzikālā pārdzīvojuma gradāciju un muzikālo spēju salīdzinājumam.

Muzikālo spēju attīstība nesaraujami saistāma ar domāšanas spēju attīstību, kas tiek piedāvāta gan Ž.Piažē /1896-1980/ konstruktīvajā stadiju teorijā /99/, gan Ļ.Vigotska /1896-1934/ verbālās domāšanas tipoloģijā /28/.

Uzlūkojot cilvēku kā aktīvu un interpretējošu būtni, kas attīstās, atrisinot dzīvē sastopamos uzdevumus, šīs teorijas aizstāv kognitīvā komponenta nozīmi spēju attīstībā. Atkarībā no domāšanas spēju pakāpes /Ž.Piažē domāšanas attīstību iedala četrās pakāpēs, Ļ.Vigotskis - trīs/ cilvēks piedāvā arī savu patiesības interpretāciju, kas attiecas arī uz mūzikas estētisko sapratni. Lai gan patiesība ir objektīva /ārpus cilvēka apziņas esoša/, tad tomēr tās interpretācijai /t.sk.arī mūzikas interpretācijai/ piemīt subjektīvs raksturs.

Minētā parādība sevišķi izpaužas abstraktās domāšanas pakāpē, kad klausītājs mūziku uztver ne tikai emocionāli, bet to apjauš arī kā sistēmu, apzināti analizējot un salīdzinot muzikālo pārdzīvojumu ar skaņdarba struktūrām.

Treškārt, kognitīvās mūzikas psiholoģijas kontekstā nevar neapminēt psihofiziku, kas nodarbojas ar mūzikas uztveres un apstrādes jautājumiem. Tās pamatnostādnes mūzikas sapratnē meklējamas jau antīkajā laikmetā, kad fizisko kairinājumu un sajūtu reakcijas sāka apvienot ar dabaszinātniskiem izskaidrojumiem /Pitagors,

Herodiks/. Parasti psihofizikas pētījumu pamatā ir empīriski kairinājumu un to reakciju modeļu izstrādāšana, resp., tiek uzskatīts ka skaņu fizikālie kairinājumi cilvēka psihē saglabā materializētas īpašības. Tradicionālās tēmas, kuras apskata psihofiziķi, ir skaņas augstuma, intensitātes vai tembra akustiskais kairinājums un to uztveres robežu noteikšana, kā arī uztveres analīze starp diviem un vairākiem kairinājumiem, piemēram, skaņas augstums plus intensitāte, skaņas tembrs plus intervālika utml. kombinācijas.

Ievērojamākie psihofizikas pārstāvji pēdējos divos gadsimtos bijuši tādi zinātnieki kā G.Fehners /1801-1887/, H.fon Helmholtz /1821-1894/, brāļi Ernsti /1795-1878/ un V.Vēbers /1804-1891/.

Arī V.Vunta empīriskajos pētījumos redzama psihofiziķu ietekme. Viņš uzskata, ka muzikālo sajūtu pieredze un mūzikas apzināta sapratne izskaidrojama, balstoties galvenokārt uz fizikāli akustiskajām skaņu īpašībām /47, 415 /.

Nedaudz tuvāk raksturojot V.Vunta veikumu, jāatzīmē, ka viņa galvenais izpētes loks saistāms ar vienpusīgu iedziļināšanos muzikālā pārdzīvojuma norisē, t.i., īpaši izceļot un klasificējot klausītāju fizioloģiski raksturojamās emocionālos stāvokļus /92 /.

V.Vunta diskusiju avots tiek koncentrēts galvenokārt trīs emocionālo dimensiju pāru atšķirīgo un vienojošo elementu meklējumos:

- 1/ prieks - skumjas;
- 2/ sasprindzinājums - atslābums;
- 3/ satraukums - nomierināšanās.

Pēc V.Vunta laboratoriskajiem pētījumiem izriet, ka, klausītājam uztverot skaņas, rodas šo trīs pāru savstarpēji nepārtraukta pāreja, mijiedarbība, kas pēc pētnieka domām arī ir emocionālo izjūtu pamats. Šī nepārtrauktā jūtu nomaiņa veido muzikālo tēlu asociācijas un pakāpeniski pāraug radošā muzikālā pārdzīvojumā.V.Vun-

ta secinājumi nav pretrunā ar muzikālās izziņas un sapratnes ierosināšanas īpatnībām, lai gan akcents tomēr vairāk tiek likts uz klausītāju fizioloģisko stāvokļu izpēti. Psihofizika līdz šim mazāku uzmanību veltījusi tieši izziņas procesa analīzei.

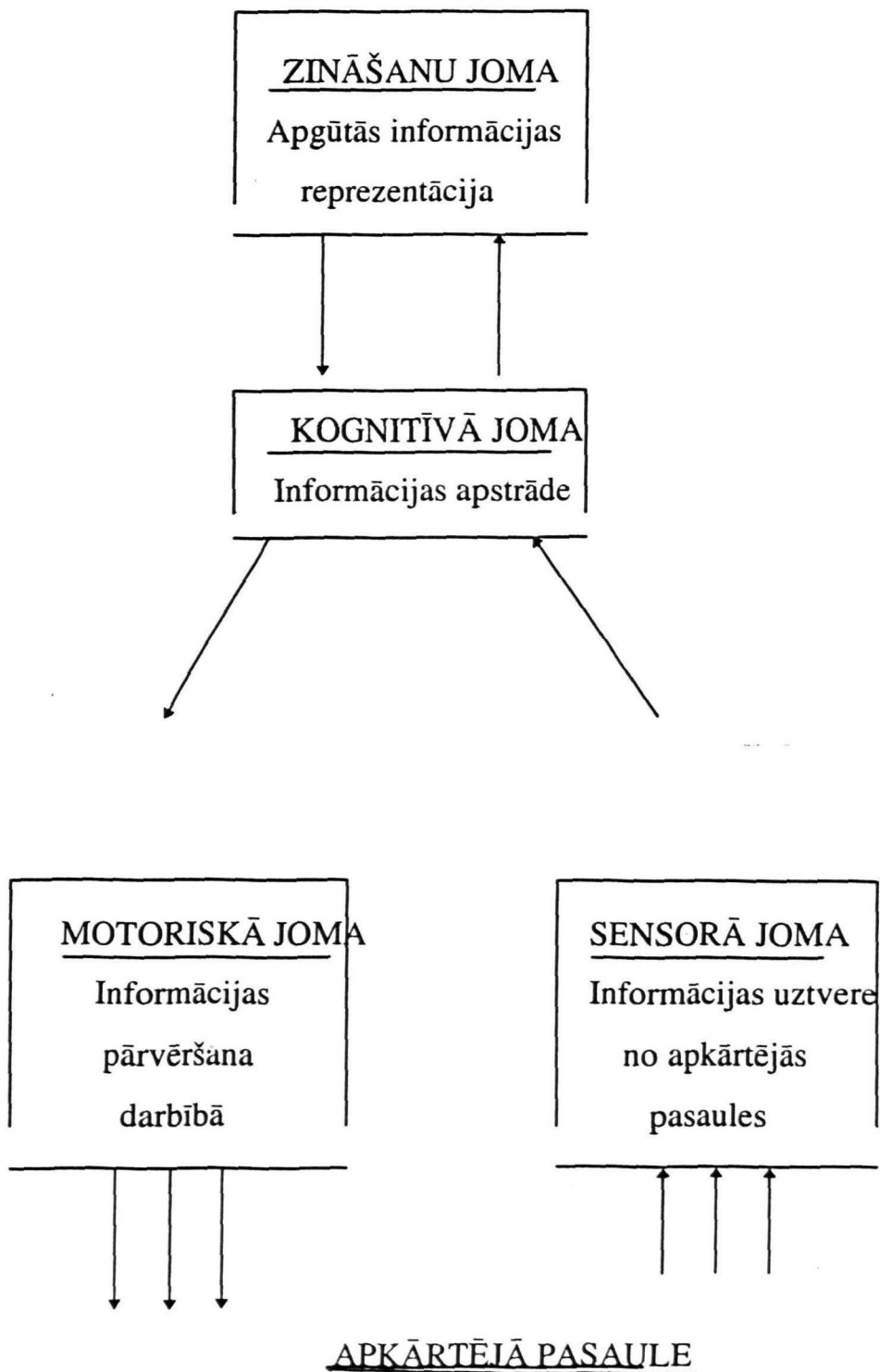
Ne tikai psihofizika, bet arī iepriekš minētās mūzikas semiotiku un muzikālo spēju attīstības izpētes metodes, arī šodien palikušas par svarīgām mūzikas psiholoģijas empīriskām pētniecības nozarēm. Savu komplekso raksturu dēļ tās pārgājušas savas šaurās specialitāšu robežas un aizvien vairāk iespiežas arī kognitīvajā mūzikas psiholoģijā.

2.1. EMOCIONĀLĀ UN INTELEKTUĀLĀ KOMONENTA NOZĪME MŪZIKAS SAPRATNES SASNIEGŠANĀ

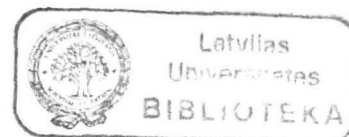
Dažādu zinātņu nozaru iesaistīšanās sapratnes skaidrojumā nenovēršami rada arī terminoloģiskas atšķirības. Tā kā šai darbā galvenais mūzikas sapratnes izklāsts tiek balstīts, raugoties no kognitīvās mūzikas psiholoģijas redzesloka, tad nevar neminēt būtisku atšķirību jēdziena "uztvere" lietojumā. Mēs pieturēsimies pie jēdziena "mūzikas uztvere" šaurā skaidrojumā, kas pastāv psihofizikā /H.fon Helmholtz, brāļi Ernsti, G.T.Fehners/. Šeit mūzikas uztvere tiek lietota, apzīmējot vispārīgu un visaptverošu skaniskās informācijas iegūšanas procesu, kas dod ierosu atbilstošu muzikālo priekšstatu un tēlu veidošanai apziņā /53,429/. Tas nozīmē, ka šai gadījumā uztvere tiek saistīta pamatā ar perceptīvo līmeni, bet ne ar kompleksu tās skaidrojumu, kas sevī ietvertu arī muzikāli estētiskā pārdzīvojuma, izziņas un sapratnes līmeni, kā to piedāvā L.Māzels, V.Međuševskis un J.Nazaikinskis.

Ierosmi mūzikas uztveres, izziņas un sapratnes veidošanās procesa izklāstam varētu ņemt no H.Brūna piedāvātās vispārinātās informācijas apstrādes gaitas /skat.shēmu nr.1, 57.lpp./ /41,441/.

Pēc skaņdarba noklausīšanās-informācijas uztveres sensorā līmenī seko mūzikas intelektuāla apstrāde /analīze, vispārināšana, secinājumu veidošana/ kopā ar pieredzē nogulsņējušus informāciju kombinācijām /atmiņa/, kas noslēdzas augstākā pakāpē - zināšanu demonstrēšanā.Vēlreiz pārvērtējot iegūtās atziņas kognitīvā lī-



1. shēma. H. Brūns. Subjekta informācijas apstrādes hierarhija.



menī, skaņdarba radītais impulss dod ierosu klausītāja psihomotoriskām darbībām /sarunām, rakstiem, dziedāšanai, citiem muzicēšanas veidiem, kustībai utml./.

Šo procesu varētu sakārtot arī hierarhiskā kāpinājumā:

- 1/ informācijas uzņemšana notiek ar sensoro orgānu līdzdalību, t. i., dzirde registrē un akceptē muzikālos signālus;
- 2/ uzņemtā informācija tiek kognitīvi /izzinoši/ apstrādāta un salīdzināta ar iepriekšējo pieredzi. Šai posmā sensorie informācijas kanāli ir savstarpēji cieši saistīti ar psiholoģiskām norisēm un nobeigumā aizved līdz
- 3/ jaunam zināšanu saturam - sapratnei. No šī līmeņa izriet reakciju ķēde, kas savu izpausmi atrod gan logiski jēdzienisku sakarību apjēgšanā, gan emocionālā akceptā un pārdzīvojumā;
- 4/ ne vienmēr mūzikas ietekmē realizējas psihomotoriskās darbības. Parasti tās saistās ar tā sauktajiem pielietojamiem žanriem, piemēram, maršu, deju mūziku utml. atskaņojumiem.

Šī modeļa priekšrocības ir tās, ka tam pastāv cieša saistība gan ar muzikālā kairinājuma apstrādes fizioloģiju, gan psiholoģiju. Papildinot H.Brūna piedāvāto sapratnes gaitu, kognitīvo /izziņas/ līmeni būtu vēlams ciešāk saistīt ar sapratnes augstāko pakāpi, kad notiek autora ieceres, t. i., muzikālā pārdzīvojuma un skaņdarba jēgas apzināta aptveršana.

Tomēr H.Brūna izstrādātajai struktūrai pamanāmas arī zināmas nepilnības, kas izriet no klausītāju emocionālās jomas pielīdzināšanas vienīgi fizioloģiskām izpausmēm - psihomotorikai. Tādējādi shēmā paliek neskaidrs tas:

- 1/ vai muzikālais pārdzīvojums tiek pielīdzināts apgūtās informācijas reprezentācijai, t. i., skaņdarba sapratnei;

2/ vai emocijas, ja tās tiek pielīdzinātas informācijas pārvēršanai darbībā, var veidoties vienīgi izziņas procesa rezultātā.

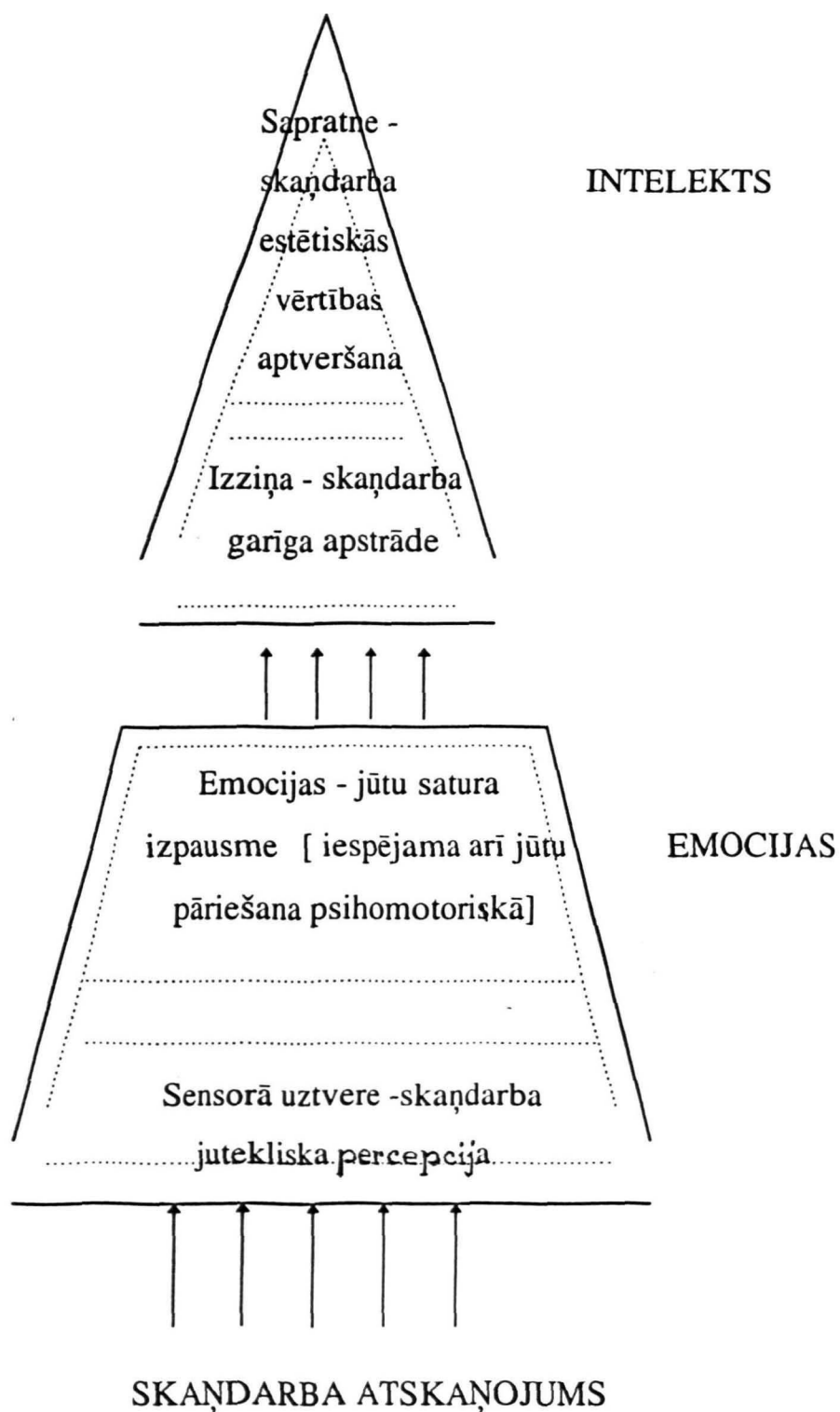
Domāju, ka jūtas ir tie iekšējie pārdzīvojumi, kas veidojas kā konkrētas muzikālas kompozīcijas atainojums klausītāja psihes priekšstatos. Jūtās uzņemtā informācija tiek parādīta caur emocijām, kas ir jūtu satura apliecinājums. Jūtu līmenī vēl neveidojas jēdzieni vai secinājumi par skaņdarba estētisko vērtību.

Ne jūtām, ne emocijām nav nepieciešama prāta argumentācija, lai pamatotu pārdzīvojuma saturu. Pietiek ar impulsīvu vērtējumu, kā: "patīk - nepatīk" vai "pieņemams - noraidāms". Vadoties no komponista ieceres, emocionāli pārdzīvotā skaniskā informācija var tālāk piedāvāt vielu klausītāja intelektam, kas domāšanas ietvaros veido skaņdarba satura un tā tēlu analīzi, salīdzinājumus, vispārinājumus un abstrakcijas.

Tāpat intelektuālās darbības /izziņas/ rezultātā veidojas spriedums, t.i., sapratne par skaņdarbu, kas paceļās pāri pieredzes robežām un pāriet metafiziskās kategorijās.

Sapratnes saturs /mūzikas estētiskās vērtības aptveršana/ nav pakļaujams definīcijas mēģinājumiem, jo mākslas darba tēla atklāsmē iespējamās visdažādākās prāta ierosinātas asociāciju un abstrakciju izpausmes.

Kopainā šo nostādni piedāvāju attainot sekojošā modeli /skat. shēmu nr.2, 61. lpp./:



2. shēma. Subjekta muzikālās informācijas apstrādes hierarhija.

Vēlreiz atkāpjoties pie skaņdarba uztveres procesa analīzes, svarīgi būtu pieminēt, ka šai kontekstā būtu iekļaujami jēdzieni "asimilācija" /nolīdzināšanās/ un "akomodācija" /piemērošanās/. Šos jēdzienus izmantojis arī Ž.Piažē savā konstruktīvajā stadiju teorijā par četrpau domāšanas pakāpju attīstību, raksturojot iespējamās izmaiņas subjekta uztveres procesā /57, 117-118/.

Ž.Piažē uzskata, ka adaptācija notiek divos virzienos:

- 1/ asimilācija - process, kad jaunais tiek pielāgots subjekta uztveres spējām un operācijām, resp., mainot objektu atbilstoši subjekta vajadzībām;
- 2/ akomodācija - process, kad subjekts maina savas spējas, rīcību un izturēšanos atbilstoši objekta īpatnībām.

Adaptācija sevī ietver abus šos virzienus, bet to būtība tomēr paliek atšķirīga: asimilācijā notiek mēģinājums mainīt objektu, transformēt informāciju, ievērojot subjekta vēlmes, bet akomodācijā notiek sevis izmaiņa, pielāgošanās objektam.

Ne vienu, ne otru no šiem virzieniem nevajadzētu uzskatīt par noteicošu vai vēlamāku mūzikas uztverē. Tomēr jāpiebilst, ka akomodācija /subjekta spēja mainīt sevi/ dzīves laikā pakāpeniski samazinās. Akomodācija nav iedomājama bez vienlaicīgas asimilācijas procesa izpildes, kas mainās ar jauna satura piepildījumu. Izveidojušās intelektuālās struktūras ir akomodācijas procesa rezultāts un tai pat laikā kļūst par jaunu asimilācijas aktivitāšu pirmavotu un ierosinātāju. Šīs jaunās asimilācijas tempi atkarīgi no agrāk gūtajiem priekšstatiem, pieredzes, atmiņas, spējām, simboliem, kas iepriekš saņemti akomodācijas procesā.

Kāda nozīme ir pieredzes faktoram mūzikas adaptācijā /akomodācija+asimilācija/, varam sniegt vienkāršā piemērā. Viļolnieks,

kuram ikdienas instrumenta skaņošana saistīta ar tīras kvintas uztveri, savā apziņā līdz pilnībai noslīpējis šī intervāla skanējumu. Tātad vijolnieks akustisko kairinājumu diferencēšanas - akomodācijas /dzirdes pielāgošanas/ procesā spēj asimilēt tīrskanīgu kvintu /piemērot subjekta vajadzībām/.

Vai cits salīdzinājums. Klausoties svešas kultūras muzikālus sacerējumus, klausītājam nepieciešama savu dzirdes priekšstatu pielāgošana /akomodācija/ savādi skanošajām intonācijām, tembriem vai ritmiskiem grupējumiem. Turpretī dzimtās muzikālās tradīcijas var būt tik mentāli drošas, ka iespējama brīva jaunrade caur asimilāciju nepiespiestā un aizrautīgā darbībā /piemēram, latviešu tautā tāda ir apdziedāšanās spontānā izjūta/.

Vispārinot šo domu, varētu teikt, ka no katrā konkrētā situācijā piedāvātās skanošās informācijas jau pirmajā uztveres momentā tiek izvēlēts indivīdam nepieciešamais un saprotamais. Tomēr uztvere nav viena acumirkļa parādība, bet atrodas nepārtrauktā darbībā. Tai piemīt dinamiskums un attīstība. Sapratne, pārņemot šīs īpašības, arī veidojas perspektīvā un procesuālā attīstībā.

Adaptācijas /asimilācija+akomodācija/ attīstības gaitā izkristalizējas divi būtiski momenti: gaidītais un negaidītais /121, 217-247/. Pirmais moments rada muzikālās uztveres inerci, bet otrais negaidītais - šo inerci nobremzē vai lauž. Ja nekādas gaidas klausītājiem nepiepildās, tad dzirdētais skaņdarbs paliek nesaprasts, tas netiek sapratnē pieņemts. Ja gaidas vienmēr piepildītos vai arī tas notiktu ļoti bieži, tad skaņdarbs tiktu uztverts kā garlaicīgs, inerts un neizteiksmīgs. Uztveres inerce un tās laušana veido mākslinieciskās iedarbības principu pāri. Inerces attīstība veicina skaņdarba uztveres vieglumu, līdzenumu un dabisku mūzikas tecējumu. Inerces pielietojumam no komponista viedokļa vien-

mēr vajadzētu būt kompozicionāli attaisnojamam.

Šeit kā uzskatāmu piemēru izvēlējos S. Moņuško miniatūru klavierēm "Bagatelle" /nošu materiāls pielikumā nr. 6/12/. Te labi jaušamas vietas gan ar gaidu piepildīšanos /dziedoša melodiskā virzība, sekvences, viegli uztverama faktūra, klasiskas kadences, gan inerces laušana /galvenokārt negaidītas tonālas izmaiņas, hromatiskas pārejas/. Saklausāma arī komponista pārāk ilga kavēšanās un atkārtota atgriešanās pie patīkamām intonācijām /2. periods kā identisks 1. perioda atkārtojums/, kas bremzē skaņdarba attīstību, un arī klausītāja uztvere jau sāk ilgoties pēc pārmaiņām.

Pretrunas, kas pastāv starp gaidīto un negaidīto, starp asimilāciju un akomodāciju, nav absolūtas, bet gan relatīvas un ir- denas. Pastāv dažādas abu šo komponentu mijiedarbības pakāpes. Piemēram, klasiskajā sonātē jau nostiprinājies paņēmiens, kas parādās noskaņu maiņās: pēc tonāli stabilākas ekspozīcijas izstrādājumā parādās tonāli skaņkārtiskas novirzes vai modulācijas, kas rada atbalsta zaudēšanas izjūtu, rada neskaidrību esošajā situācijā. Tas dod ierosmi tālākai attīstībai. Inerces un tās laušanas reakcija variējas lielās gradācijās, kas atkarīgas no piedāvātā skaņdarba stila, žanra un klausītāja sagatavotības pakāpes.

Inerces problēmu iespējams skatīt ne tikai psiholoģiskā, bet pārnest arī sabiedriski vēsturiskā skatījumā. Šādā gadījumā inerce pārtop par kompozicionālām formām, izteiksmes līdzekļiem, stiliem utml., kas cieši saistīti ar komponista personību, laikmeta nosacījumiem. Tas nozīmē, ka katrs skaņdarbs veidojas, pakļaujoties noteikta vēsturiska konteksta inerцей.

Muzikālo informāciju klausītājs uztver ne tikai no estētiskā

viedokļa, bet, to apstrādājot, izzinot un uzkrājot atmiņā, ņem vērā arī vēsturisko asociāciju klātbūtni. Viņa klausīšanās gaitu jau iepriekš nosaka un noskaņo ne tikai paša, bet arī sociālā klausīšanās inerce un gaidas /126/. Tādēļ ir svarīgi piebilst, ka sapratnei piemīt vēsturiskuma un perspektīvas izjūta. Tas nozīmē, ka, ja mākslas darbs tiek atrauts no vēsturiskā konteksta, tad klausītājs to var pārdzīvot vienīgi caur emocionālām izjūtām, bet ne saprast, jo pietrūkst izziņas materiāla intelektuālai apstrādei^{1/}. Ne vienmēr klausītājs apzinās vēsturiskās perspektīvas nepieciešamību klausīšanās procesā. Dažkārt tā varētu likties pat emocionāli traucējoša. Kognitīvo līmeni, kurā būtu ietvertas vienīgi analītiskas zināšanas par mūzikas struktūru bez vēsturiski sabiedriskā konteksta, būtu grūti uzskatīt par pilnvērtīgu mākslas darba izziņas procesu.

Jautājumu par darba ieceri nevajadzētu sašaurināt līdz vienkāršojumam: ko komponists ar to vēlas pateikt, lai gan darbs veidojas konkrētos apstākļos, ar noteiktiem uzdevumiem un ir atkarīgs no atsevišķa indivīda vienreizējām personiskajām īpašībām. Ja skaņdarbs tiktu aplūkots vienīgi kā patstāvīga un autonoma vienība, tad zustu tā saistība ar autora dzīves kopainu. Mums varētu veidoties pilnīgi cits pieredzes un asociāciju lauks. Dažreiz klausītāja aktīvā daba, kas var pat pāraugt līdzdalībā, nosaka to, ka izraisīto asociāciju /viens no mūzikas satura atklāsmes svarīgākajiem nosacījumiem/ bagātība var samērā tālu aiz-

^{1/} Šo domu pastiprina H.G.Gādamera atziņa: "Jebkura sastapšanās ar vēsturiskās apziņas piesātinātu sūtījumu nākošām paaudzēm iezīmējas ar sasprindzinātām attiecībām starp tekstu un tagadni. Hermeneitikas uzdevums ir šo sasprindzinājumu nogludināt, tomēr ne ar naivu izlīdzinājumu, bet gan to apzināti izvēršot" /55, 290/.

vest no mūzikas autora radītās saturiskās ieceres. Te domāju, piemēram, neprogrammatiskas mūzikas lieku "bagātināšanu" ar konkrētu vārdisku skaidrojumu vai vizuālu ainu.

Reāli klausītāju pieredze attīstās līdz ar vēsturisko pieredzi un tik tālu, cik sniedzas viņa paša zināšanas. Sapratnē sumējas kā uztverē iegūtā personīgā pieredze, tā arī komponista estētiskās ieceres aptveršana, kas mijiedarbojoties veido pieredzes saturu. Mantotās pieredzes izpausmes sakņojas kultūrā – plašā šī vārda nozīmē, kas ietver gan tradīcijas, gan valodu, literatūru, dažādus mākslas veidus, ieskaitot, protams, mūziku. Katrai nākošai paaudzei nav iespējams ar fizisku klātbūtni iegūt pieredzi par pagājušiem gadsimtiem. Emocionālais pārdzīvojums, kas izriet no kāda vēsturiska skaņdarba noklausīšanās, sekmē izziņas veidošanos arī par attiecīgā laikmeta estētiskajām vērtībām.

Sapratne vienmēr ir subjektīva. Saprast kādu skaņdarbu nozīmē tajā iedziļināties, bet ne tikai to emocionāli pārdzīvojot vai tikai to racionāli analizējot. Iedziļināšanās mākslas darbā notiek, ja apvienojas individuāli pārdzīvotais ar tēla apzinātu sapratni un ar priekšstatu par kultūras kontekstu. Jau sensorā uztvere kalpo par pārdzīvojuma analizatoriem un kritērijiem. Tieši tā pastiprina subjektivitāti, interpretāciju daudzveidību. Zinātniskās disciplīnas, kas nodarbojas ar mākslas analīzi, mēģina rast dziļākus izskaidrojumus par mākslas darbu interpretācijām. Zīmīgi, ka tieši saturiski bagātiem sacerējumiem rodas arvien jaunas interpretācijas, kas to dzīvotspēju pagarina pat gadsimtu garumā.

2.2. PIEREDZES UN GAIDU SAPLŪŠANAS NEPIECIEŠAMĪBA SKAŅDARBA IZZIŅAS NORISĒ

Skaņdarba klausīšanās laikā cilvēks uzmanību pievērš ne tikai pazīstamām intonācijām, tembriem, ritmiskiem zīmējumiem utml., bet arī vēl citiem līdz šim nezināmiem un nesaprotamiem muzikāliem elementiem. Kā klausītājs cenšas iepazīt šos pirmo reizi dzirdētos elementus? - Tas ir jautājums, kura noskaidrošanai visvairāk pievērsusies kognitīvā mūzikas psihologija un hermeneitika: kā notiek jauno muzikālo funkciju un struktūru^{1/} iepazīšana un saprašana. Šīs problēmas pamatdoma atrodama V.Dilteja uzskatos par to, vai iespējama objektīva un nešaubīga svešas individuālas dzīves izziņa un sapratne. V.Diltejs atrisinājumu redz tādā gadījumā, ja indivīda psihi analīzi saista ar cilvēces apziņas vēsturisko gaitu /49, 314 - 328 /.

Indivīds /bieži vien pats to neapzinoties/ pastāvīgi nes sev līdzī vēsturiskās pieredzes slāņus, ko šeit mēs varētu nosaukt par "primāro sapratni". Tā būtu genētiskā pieredze jeb K.G.Junga vārdiem izsakoties, kolektīvi neapzinātie arhetipi, uz kā balstoties iespējams attīstīt individuālās zināšanas, personīgo pieredzi un paplašināt arī sapratnes apvāršņus/skat.63.-65lpp./. Šādā pieejā

^{1/} Šeit tiek izmantots V.Bobrovska definējums: funkcija - mākslinieciskās idejas intonatīvais veidojums; struktūra - mākslinieciskās idejas nesēja, realizētāja. Abi veidojumi praktiski eksistē vienlaicīgi, nodalāmi tikai teorētiskā plāksnē /104, 13 /.

sapratne eksistē kā nezināmā / jaunā/ materiāla ieplūšana iepriekš zināmajās pieredzes struktūrās /primārajā vai dzīves laikā iegūtā sapratnē/.

Tas iespējams divos savstarpēji saistītos gadījumos:

- 1/ ja jaunā materiāla atsevišķie elementi vai fragmenti jau eksistē primārajās struktūrās vai dzīves laikā iegūtā sapratnē;
- 2/ ja vēl nezināmais saturs vai tā jēga atbilst tam, ko indivīds ir gaidījis / *186* /.

Tātad jaunais materiāls nevar atrasties opozīcijā ar zināmajām skaņdarba funkcijām un struktūrām. Un otrādi, jaunajā materiālā nevajadzētu skanēt pārāk daudz pazīstamiem elementiem, jo tas skaņdarbu padarītu triviālu. Tā rezultātā, pieredzei dominējot, klausītāja intuīcija un gaidas laika ziņā nepārtraukti apsteigtu pašu muzikālo tecējumu /*125, 182*/ /skat.arī L.Māzela teoriju par inerenci un tās laušanu *62.-63.lpp./*.

Šo izklāstu vēl varētu apstiprināt ar B.Asafjeva domu, ka zināmā un jaunā materiāla salīdzināšana klausītājā rada skaņdarba kopiespaids un formas uztveri. Gadījumos, kad klausītājs, pēc vairākkārtējas kompozīcijas noklausīšanās, pie tās jau ir pieradis, tad skaņu sacība uztverē raisās pēc inerces un "ieklausīšanās" enerģija tiek nomainīta ar "baudas" enerģiju /*102, 24*/.

Vācu kognitīvo psihologu un hermeneitiķu skatījumā /V.Grūns, H.G.Gadamers, D.Bolers un H.R.Jauss/ nezināmā materiāla ieplūšana zināmajās pieredzes struktūrās tiek dēvēta par "apvāršņa pacelšanu" /"Horizontabhebung"/ vai divu "apvāršņu saplūšanu" /"Horizontverschmelzung"/. Tas ir moments, kad tagadnes zināšanu apjoms paplašinās, sakausējoties vēsturiskai pieredzei ar perspektīvā vēl esošo, nezināmo zināšanu apvāršni /*67, 667*/.

Svarīgākais šai procesā ir tas, ka, pievēršoties nezināmajiem

elementiem, uztverē tie vispirms tiek novērtēti kā pieņemami vai noraidāmi un gaidītā apstiprinājuma rezultātā pēc tam tiek izzi-
nāti un saprasti. Tādā veidā viss jaunais, integrējoties zināma-
jās zināšanu struktūrās, kas visumā atbilst indivīda gaidītajam,
var kļūt saprotams. Šī procesa laikā iekšēji var izmainīties arī
esošās zināšanu struktūras - tām rodas iespēja pārgrupēties, di-
ferencēties, veidot citas likumsakarības vai mainīt elementu sva-
rīguma pakāpes.

Pieredzes un gaidu saplūšanas analīze atrodas gan filozofu, gan
valodnieku, gan arī semiotiķu pārdomu lokā. Pagaidām arī kognitī-
vās mūzikas psiholoģijas un hermeneitikas zinātnes laukā vēl pil-
nībā nav nostiprinājies šī procesa skaidrojums. Tomēr aplūkosim
pēc iespējas tuvāk, kā notiek pieredzes un gaidu saplūšanas pro-
cess mūzikas uztverē no hermeneitiķu viedokļa. Analizējot dažādus
šīs teorijas aspektus, lielāks uzsvars apskatā būtu liekams uz G.
Buka /42/ un H.R.Jausa /67/ atziņām.

Jebkurā zināšanu apguves darbībā subjekts piedalās ar savu jau
izveidojušos pieredzi, tieksmēm, interesēm un zināšanām. Tās ir
gan dziļi individuālas, gan piesātinātas ar sociālkulturālu parā-
dību niansēm. Šis ir pieredzes apjoms, kam piemīt ierobežots re-
dzeslauks. E.Huserls to apstiprina: "Katrai pieredzei ir savs pier-
edzes apvārsnis" /66,27/.

Līdzīgu domu var atrast arī V.Meduševska atzinumā, kurš papil-
dinot D.Uznadzes psiholoģiskās ievirzes teoriju, procesu, kas sais-
ta iepriekšējo pieredzi ar konkrētu perceptīvo darbību, raksturo
kā "muzikāli radošu ievirzi" /125, 180-181/. Tas ir plašāks jēdziens
nekā psiholoģiskā ievirze, jo saistībā ar precīzām un iepriekšsa-
gatavotām zināšanām, muzikāli radošā ievirze sevī ietver arī ne-
apzināto zemapziņas slāni. Praksē, piemēram, muzikāli radošo ie-

virzi iespējams novērot atskaņotājmākslā, kad sevišķi aktivizējas radošie procesi: interpretētājs ir arī skaņdarba līdzradītājs, autors un paralēli tam vēl savā atskaņojumā attīsta darba iecerī.

Viss ko cilvēks uzlūko kā jaunu, ko gaida, ir jauns tikai attiecībā pret viņa paša subjektīvajām un agrāk nostiprinātajām zināšanām^{1/}. Uz tām balstoties, nezināmais var kļūt zināms. Tas notiek tai mirklī, kad nezināmā būtība sasniegusi un aizskārusi pieredzes robežu. E.Huserls atzīst, ka katrai uztverei ir nepiepildīti laukumi nezināmā iepazīšanai /66,35/.

Katra esošā pieredze vienlaicīgi ir arī gaidu telpa nākošai pieredzei. Par svarīgu apstākli hermeneitika uzskata to, ka jebkuras gaidas eksistē un pilnveidojas konkrētā kultūrā un "ieplūst kā piedāvājums sociālkulturālā procesā" /58,52/. Gaidas regulē katra klausītāja individuālā pieredze, tādēļ sapratnes objekts - skaņdarbs, parādoties tikai vienā noteiktā izpildījumā, var tikt dažādi sapratnē interpretēts. Tomēr klausītāja interpretācija saglabā kompozīcijā sākotnēji piedāvāto nošu teksta materiālu.

Gaidu reāls apstiprinājums vai vilšanās /L.Māzels "sekošana inercei vai tās laušana"/ ievada pieredzes un jaunā materiāla sakarsmi. Izziņas procesa laikā notiek abu pušu satuvināšanās un saliedēšanās, bet sapratnes galarezultātā veidojas pieredzes un gaidu "dialogs".

Šai procesā klausītājam jārēķinās ar lielākām vai mazākām šķēršļu pārvarēšanas grūtībām. Tās var rasties, ja starp klausītāju

^{1/} Interesantu aforismu izteicis G.Buks: "Cilvēka izziņa ir subjektīvi determinēta, t.i., jaunais ir jauns tikai katrā individuālā gadījumā, bet ne jauns absolūtā skatījumā" /42,50/. Piemēram, pirms vairākiem gadsimtiem komponēts skaņdarbs ir jauns tikai atsevišķam klausītājam, toties sen nogulsnējies sabiedriskajā pieredzē.

un skaņdarbu pastāv pārāk liela vēsturiskā un informatīvā distan-
ce. Piemēram, šobrīd, 20.gadsimta beigās, dažkārt salīdzinoši grū-
ti uztverami 15.gadsimta stingrā stila polifonijā rakstītie skaņ-
darbi. To racionālā ievirze, emocionālā atturība un filozofiskais
vispārinājums klausītājā parasti nerada spilgti emocionālu pārdzī-
vojumu. Mūsdienu cilvēka galvenā muzikālā orientācija un ^{vēsturiskā,} pieredze
saistīta ar klasiski romantisko mūziku. Šķēršļu pārvarēšana varē-
tu būt atvieglināta, ja klausītāja izziņā vispirms tiktu paplaši-
nāts dotā laikmeta zināšanu apvārtnis. Jārēķinās ar to, ka jebku-
ra sastapšanās mūzikā ar iepriekšējo pauzēto mantojumu, var radīt
lilāku vai mazāku disonanci starp pieredzi un gaidām.

Plaisa iespējama arī muzikāli estētisko vērtību skalā, kad vien
laicīgi eksistē radikāli pretēji uzskati starp dažādiem sociāliem
slāņiem un dažādu kultūru pieredzi. Šādos gadījumos nepieciešami
starpniecības elementi /piemēram, klasiskās mūzikas tēmu, melodi-
ju izmantošana izklaidējošos žanros u.c.pārēmieni/, kas vienu ot-
ram svešo pieredzi spētu satuvināt bez pastiprinātas sapratnes
piepūles. Lietderīgi atcerēties P.Hindemita sacīto: "Jo vairāk
iekšējie muzikālie iespaidi sakrīt ar iekšējām muzikālajām gai-
dām, jo lielāks būs estētiskais pārdzīvojums" /126, 187 /.

Par to, ka šāda estētiskā vērtējuma plaisa pastāv starp jaunie-
šu un cienījama vecuma mūzikas klausītājiem, liecina aptauja, kas
1992.gadā veikta A.Lēmaņa vadībā /73, 41 /. Zīmīgi, ka pusmūža ve-
cums ir tas laiks, kad muzikālās pieredzes un gaidu saplūšana ir
vistolerantākā attiecībā uz akadēmisko žanru un izklaidējošās mū-
zikas uztveri /skat. pielikumu nr. 7 /.

Muzikālās gaidas klausītājam veidojas uz konkrētu pieredzē sa-
glabājušos gadījumu, konkrētu skanisku tēlu vai sižetu pamata.
Klausītājs, kurš, piemēram, vēlas noklausīties kādu no Baha ērģeļ-

fūgām, piedāvāto skaņdarbu saista jau ar iepriekš sev zināmo informāciju. Balstoties uz to, ko klausītājs jau agrāk vispārējās līnijās zinājis par Baha mūziku /izvērstas, iepaidīgas formas, patētika, dramatisms, virtuozitāte/ vai saglabājis vispārējā pieredzē par ērģelmuzicēšanu, arī šo dzirdēto ērģelfūgu viņš integrē zināmajās struktūrās, sākotnēji svešos skaņdarba elementus uztverot vispārējās un amorfās aprisēs. Tad notiek pievēršanās jau konkrētākām parādībām /fūgas tēmas saklausīšana, tēmu izvedumi citās balsīs, to saspēle, dialogs, attīstība/. Emocionālā bauda var būt dziļāka, ja klausītājs jau agrāk ir iepazinies ar raksturīgākajiem stila, žanra paraugiem un pamatformām. No šī piemēra secināms, ka, ja trūkst pamatpieredzes par baroka laika mūziku, par baroka fūgām, tad arī šī laikmeta atsevišķu autoru fūgas /Baha/ paliek nesaprastas.

Bieži vien valda uzskats, ka emocionāli ļoti izteiksmīga mūzika var bez nepastarpinātām teorētiskām zināšanām un pieredzes kļūt saprotama caur spēcīga pārdzīvojuma vilni. Tomēr tas attiecas tikai uz izteiksmīguma un emocionalitātes jomu, t.i., paliekot vienīgi klausītāja sensorā līmenī, kas analogisks fizioloģiski elementāram afektam /skat.shēmu 60.lpp./. Šādā veidā klausītāja uztvere neskar kompozīcijas dziļākos jēdzieniskos slāņus. Līdz ar to klausītāja sapratne, paliekot emocionalitātes līmenī, var būt vairāk vai mazāk atšķirīga no autora ieceres, kas paredzējusi arī skaņdarba intelektuālo apstrādi.

Klausītājs, kurš skaņdarbu uztver apzināti un seko līdzi tā gaitai, melodiskai līnijai, tonālai attīstībai, dinamiskajām utml. izmaiņām, paralēli to mēģina salīdzināt ar pieredzē zināmiem tēliem, paraugiem, ko kognitīvā psiholoģija dēvē par "pieredzes shēmu". Piemēram, attiecībā uz melodiju, shēmas pamatpieredze balstās uz zināšanām par melodiskām īpatnībām - kāpumiem, kritumiem, struk-

tūras sastāvdaļām, virzību, tonalitātes izjūtu, izteiksmes veidiem u.c. Katra jauna melodijas noklausīšanās bagātina melodisko pieredzi un paplašina vai izmaina pamatshēmu, kas vienlaicīgi veidojas kā gaidu paraugs tālākai pieredzei.

Pieredzes un gaidu saplūšanas procesā spēcīgu iespaidu vispirms var radīt kāds konkrēts, atsevišķs melodiskās pieredzes elements /piemēram, negaidīta sinkope, intervāls, kadence utt./. Pēc tam, sekojošā integrācijas procesā ar iepriekšējās pieredzes elementiem, notiek to analīze, iespējama arī svarīgāko elementu pārbiude un tikai tad notiek pilnīgs sakausējums vienotā, bet jau papildinātā shēmā.

No "apvāršņa pacelšanas" teorijas viedokļa mēs varam izskaidrot iemeslus, kādēļ tiek pieņemtas vai noraidītas kādas muzikāli estētiskas normas. Vai nu dzirdētais skaņdarbs sagādājis gaidu piepildījumu vai arī tas radījis vilšanos, no tā atkarīgi klausītāju mūzikas estētisko vērtību kritēriji.

Pieredze paplašinās jebkuras jaunas informācijas uztveres gadījumā, gan pie gaidu piepildījuma, gan vilšanās. Tomēr, jo gaidām piemīt lielāka tolerance pret jaunām intonācijām, jo plašākas iespējas rast sapratni arī stipri originālos skanējumos, svešu kultūru mūzikā vai klasiskās un roka muzicēšanas attiecībās.

Iespējams, ka muzikālā struktūrā pastāv elementi, kam cilvēka apziņā vēl nav nekādu radniecīgu pieredzes paraugu. Šie nepazīstamie elementi vienalga tiek pielīdzināti ar pieredzē pastāvošo shēmu. Ja pietrūkst lojalitātes, tad atšķirīgais netiek uzņemts, jo klausītājs turpina izmantot tikai sev labi zināmās un pierastās dzirdes kategorijas, principus, shēmas. Notiek nezināmo, svešo kategoriju noraidīšana, kā rezultātā pieredze spējīga paplašināties ar zināmu intelektuālu pretestību.

Uz kopīgo un atšķirīgo starp diviem cilvēku grupējumiem - profesionāliem mūziķiem un mūzikas mīļotājiem - šai jautājumā norādījis B.Asafjevs: "Mūziķis atšķiras no ierindas klausītāja ar to, ka pirmajam apziņā figurē daudz vairāk gatavu, stingri sistematizētu skaņu attiecību rezervju, bet otrajam to ir stipri mazāk, un viņš apmierinās ar pierastām dzirdes iemaņām un atsevišķu momentu atcerēšanos, bet ne ar to kopējām funkcionālām saistībām. Speciālistiem nesamazinās aispriedumu pakāpe pret jauno: jebkuru negaidītu pavērsienu mūzikā profesionāla dzirde uztver kā asu likumsakarību pārkāpumu" /102,33/.

Pieredzes un gaidu saplūšanas princips ir aktuāla tēma muzikālās izglītības sistēmā. Ne reti, izpatīkot skolēnu pieredzei un gaidām, t.i., ikdienā pierastajām funkcionālās mūzikas intonācijām, arī mūzikas pedagogs lielā mērā mācību repertuāra izvēli pakļauj šai ietekmei. Tādā veidā virspusēja paliek ne tikai iepazīšanās ar muzikālām vērtībām, bet skolēnu apziņā mainās arī attieksme pret šo vērtību kritērijiem.

Ņemot vērā pieredzes un gaidu psihologisko mehānismu izziņā un to prasmīgi vadot, kļūtu līdzsvarota apmācāmo pieredzes pakāpeniska paplašināšanās un vienmērīga pāreja muzikāli estētisko vērtību sapratnē.

Jaunas un auglīgas informācijas ieplūšana pieredzes shēmā ienestu svaigus akcentus ne tikai katra atsevišķa indivīda sapratnē, bet spētu /gan ļoti lēnām/ mainīt lielu sabiedrības slāņu ne tikai muzikālo, bet arī visaptverošu sociālkulturālo pieredzi.

2.3. MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES VEIDOŠANĀS IZZIŅĀ UN TĀS STRUKTŪRAS ANALĪZE

Mūzikas izziņas veidošanās ir sarežģīts process un katrā atsevišķā gadījumā var veidot daudzveidīgus sapratnes rezultātus. Lai aprakstītu, kā šis process noris, pirmkārt jāņem vērā, kādos apstākļos tas notiek. Tie arī ietekmē pašu izziņas radošo gaitu un estētiskā sprieduma kvalitāti.

Mūzikas izziņā būtisks ir jau pats skaņdarba uztveres moments. Uztvere nodrošina skaniskās informācijas piegādi un tās apstrādi smadzenēs. Kā tā tiek izvērtēta, tas ir katra klausītāja apzinātas domas rezultāts. Jau uztveres momentā iezīmējas izziņas iedīgļi ar hermeneitisku nokrāsu. "Uztvere pati ir hermeneitisks akts" /73, 211/. Kā noris uztvere, tā var veidoties izziņas gaita, sapratne un estētiskais spriedums.

Uztvere ir dzirdes perceptīvā darbība, kas ierosina atbilstošu muzikālo tēlu veidošanos. Klausoties mūziku, mēs to neanalizējam no akustisko un fizikālo īpašību viedokļa, bet gan acumirkļi veidojam muzikālo tēlu, kas sastāv no skaņu un izteiksmes līdzekļu dažādu kombināciju iespējām /ritms, intervāli, akordi, melodija, dinamika, ~~tembrjū.c.~~/ . Tātad jau pašā uztveres procesa sākumā tiek piedāvātas dažādas iespējas skaņdarba izziņas izraisīšanai, piemēram, tiek veidota kopaina no vismaz divām skaņām vai tikpat labi no atsevišķām cikla daļām, tiek meklēts vienots tēls no atmiņā paturētā un nupat dzirdētā u.c.tml. kombinācijas.

Tas, kas muzikālajā darbā tiek iepazīts, lielā mērā atkarīgs

no tā, ko mēs jau iepriekš par to esam zinājuši /skat.2.2.nodaļu/. Tātad klausītāju estētiskā novērtējuma sistēma ir jau daļēji iepriekš nosakāma.

Muzikālā tēla veidošanās ir klausītāja izziņas rezultāta sekas, un būtībā tas ir kognitīvās mūzikas psiholoģijas galvenais pētījuma priekšmets.

Muzikālos tēlus, kas veidojas izziņas akta rezultātā, pavada atbilstošs emocionālais uzbudinājums. Mūzika, atšķirībā no citiem mākslas veidiem, spēj ierosināt noteiktas jūtas, bet bez konkrēta satura /ja speciāli nav paredzēta programma ar sižetu/. Mūzika ir jūtu valoda, kuras saturs var ietekmēt indivīda emocionālās izpausmes, rosinot attiecīgu jūtu parādīšanos. Interesantu salīdzinājumu šim fenomenam sniedzis G.Harrers, uzskatot, ka mūzikā, piemēram, nav iespējams tiešā veidā attēlot mīlestību. Tomēr mūzika ar atbilstošiem izteiksmes līdzekļiem spēj izsaukt izjūtas, kas raksturīgas mīlestībai - trauksmainību, ilgošanos, kaislību vai maigumu, bet ne pašas mīlestības garīgo izteiksmi /64,14/.

Tā kā mūzikā paustās cilvēciskās jūtas ir abstrakti orientētas /vispār prieks, skumjas, gāviles, ilgas, spēks, maigums utt./ un daudznozīmīgas, tad arī informācijai, kas izraisa izziņas procesu, ir relatīvi abstrakts raksturs. To labi parāda piemērs ar L.van Bēthovena 5./"Liktēņa"/ simfonijas sākuma tak-tīm, kas ar informatīvu abstrakciju var tikt tulkots vai nu kā nolentības vai arī kā vitāla spēka simbols. Domāju, ka mūzikas izraisītās jūtas tieši šī abstraktā satura dēļ nav pielīdzināmas jūtām, kuras rodas ērpusmuzikālu kairinājumu rezultātā ar konkrētu informatīvu segumu.

Mūzikas izziņu nevar identificēt, paliekot mūzikas uztveres vai jūtu piesātinātu pārdzīvojumu izpausmēs. Fizioloģiskās reak-

cijas nav iespējams pielīdzināt muzikālā tēla izziņas un sapratnes, t.i., estētiskā novērtējuma līmenim. Tomēr emocionāli pārdzīvotu mūziku iespējams saprast labāk, pilnīgāk, nekā to vienīgi racionāli un analītiski sadalot sastāvdaļās. No šī skaidrojuma izriet, ka muzikāli estētiskais novērtējums pakļauj sev psihofizioloģiski uztvertu un emocionāli pārdzīvotu muzikālo tēlu ar tam sekojošu pāreju izziņas procesā /skat. arī snēmu 60.lpp./. Svarīgi atzīmēt apstākli, ka muzikālā tēla izziņāšana noris apzināti, kas nav raksturīgi ne mūzikas uztverei, ne emocionālam pārdzīvojumam.

Katrā kompozīcijā tiek izmantoti noteikti izteiksmes līdzekļi, kuru vispārēja apjaušana notiek ar jūtām, bet to veidotā satura jēgas meklēšana - ar intelektuālu piepūli. Jūtu izpausmes ir intuitīvas un ierobežotas, un tās parasti saistītas ar kompozīcijas reālo, akustisko skanējumu. Turpretī izziņas līmenim saistoši ir skaņdarba virsuzdevuma meklējumi, tātad viss, ko var secināt ar prāta darbībām. Kognitīvais līmenis ir svarīgs un neatņemams pavadonis ceļā uz skaņdarba jēgas sapratni.

Ja klausītāja interese nesniedzas tālāk par kompozīcijas akustiskā skanējuma uztveri, tad tai neseko tālāki skaņdarba jēgas meklējumi un izpaliek arī apzināta estētiskā vērtējuma noteikšana.

Kas būtu jāsaprot ar skaņdarba "jēgas meklējumiem"? Tā ir metafiziska parādība, iecere, kas atrodas autora nodomā un ar mūzikas izteiksmes līdzekļu un interpretācijas starpniecību rosina klausītāja izziņu. Katras ieceres pamatā ir komponista brīva izteiksmes līdzekļu izvēle, kas pēc autora gribas /un tomēr ņemot vērā arī estētiskos un vēsturiskos nosacījumus/ veido individuālo skaņdarba matēriju.

Būtu pavisam vienkārši, ja komponista individuālā izvēle būtu nosakāma ar jautājumu: ko autors ar šo darbu vēlējies pateikt? - Un varbūt tiktu saņemta skaidra un izsmeloša atbilde. Protams, skaņdarbs veidojas konkrētas personības radošās darbības rezultātā, bet tā iecere autoram pieder līdz atskaņošanas brīdim. Kad kompozīcija tiek nodota klausītāju vērtējumam, tad autora kā vienīgā idejas nesēja loma mazinās, jo jaunus impulsus piešķir atskaņotāja un sabiedriskās domas estētiskā pieredze.

Šeit paralēles varētu vilkt ar V. Meduševska uzskatu par muzikāli radošo ievirzi /skat. 68. lpp./ par to, ka klausītājs tikpat aktīvi piedalās mūzikas jēgas izteikšanā kā komponists vai izpildītājs, jo "arī viņš /klausītājs/ mēģina "aizstāvēt" savas intereses šai skaņdarba eksistences laikā" /125, 123/. Tomēr klausītāja aktīvajam vērtējumam nevajadzētu pārkāpt tās estētiskuma un vēsturiskuma robežas, kuras bijušas iecerētas skaņdarba rašanās procesā.

Klausītājs, ņemot vērā vienīgi savas subjektīvās izjūtas, viegli var sagrozīt autora nodomu, it īpaši analizējot vēsturiski distancētu autoru darbus. Nepilna informācija par skaņdarbu veicina nezināmā aizvietošanu ar izdomu, kas arī šādā veidā kopējo iespaidu var attālināt no sākotnējās ieceres. Klausītājs no savas pieredzes piemēro iespējamus variantus un tos saista ar zināmiem faktiem. Uz šī pamata balstoties, katram klausītājam rodas atšķirīgs priekšstatu tēls, t.i., klausītājs tēla izziņas procesa rezultātā ievieš savas korekcijas.

Kompozīcijas ieceres izziņa mainās arī atkarībā no interpretācijas spējām, kurās mēs aizvien no jauna ieliekam ko būtisku no savas pieredzes, gribas, interesēm.

Izziņā var dominēt gan analītiskums, kad tā vērsta uz atsevišķ-

ķām skaņdarba detaļām /piemēram, akordu secība, melodiskā līnija, formas analīze u.c./, gan sintētiskums, kad jēga tiek meklēta kopējā skaņdarba tvērumā, gan arī svārstoties starp analītiskumu un sintētiskumu. Izziņas raksturs var mainīties arī tad, ja klausītāja uzmanība pievērsta jau agrāk dzirdētai kompozīcijai vai nupat tapušai improvizācijai.

Tā kā mēs konstatējam, ka muzikālie tēli izraisa jūtas, kurām piemīt vispārināts raksturs un tālāk tās ierosina izziņas darbību, kas operē ar muzikāli nosacītiem priekšstatiem, tad arī sapratne nevar būt kāds konkrēts un visiem gadījumiem piemērojams izziņas stāvoklis. Sapratne iestājas pakāpeniski skaņdarba jēgas apjaušanas rezultātā. Ja skaņdarba informatīvais materiāls ir daudznozīmīgs, tad arī izziņa apstrādā un līdz sapratnei noraida abstrahētus muzikālus pārdomu tēlus bez konkrēta sižetiska pamatojuma. Tas notiek tādā gadījumā, ja muzikālās izglītošanas rezultātā klausītāja izziņa netiek tiši ievirzīta konkrēta sižeta meklējumos vai arī, ja dzirdētais muzikālais iespaids klausītāju neapzināti neasaista ar kādiem pieredzē saglabātiem asociatīviem priekšstatiem.

Izziņa un sapratne būtībā ir vienots process un praktiski nav dalāms. Vienīgi teorētiskā līmenī iespējams nodalīt atsevišķas to pamatstadijas. Sapratnes veidošanos, t.i., klausītāja iedziļināšanos skaņdarba semantiskos slāņos ir analizējuši V.Grūns /58, 134-160 / un V.Ostromenskis /135, 137-149 /.

V.Grūns izziņu un sapratni iedala trīs līmeņos:

- 1/ sajūtās izzināmais skaniski ārējais skaņdarba līmenis;
- 2/ analītiskā ceļā pierādāmo attiecību strukturālais iekšējais līmenis, kas veido kompozīcijas konstruktīvo sistēmu;
- 3/ caur interpretāciju iegūstamais dziļuma līmenis, kas vērsts uz tēla nozīmes sapratni.

V.Grūna izziņas un sapratnes iedalījuma pirmajā līmenī priekšplānā izvirzās mūzikas uztveres jutekliskie elementi, kas vairāk vērsti uz klausītāju fizioloģisko reakciju. Tā kā šis līmenis vairāk pievērsies skaņas efektiem - pirmatnējo kompleksu asociācijām /piemēram, stabules spēle - pastorāls motīvs; timpānu tremolo - briesmu tuvošanās; ērģeļu spēle - baznīcas mūzika utt./, tad tas ir samērā tālu aizvirzījies no sapratnes būtiskā pamata, t.i., tēla apzinātas analīzes.

Otrajā līmenī klausītājs veido skaņdarba struktūru analīzi un meklē struktūras kopsakarības. Struktūru analīze balstās uz vispārējiem muzikāliem likumiem /perioda kvadrātiskums, metriskā regularitāte, harmoniskas un melodiskas attīstības likumības/, stila principiem un kultūrspecifiskām estētiskām normām. Pēc šiem vispārpieņemtiem kritērijiem klausītājs analizē muzikālo tēlu. Otrajā līmenī svarīgs kļūst gaidu elements. Gaidu apstiprināšanās vai to pārrāvums šai līmenī ir galvenais, kas nosaka sapratni.

Trešajā līmenī vērojamas garīgas kvalitātes, kas saistītas ar kompozīcijas ideju. Šai līmenī svarīga arī estētiskā vērtējuma vajadzība. Sapratnes dziļuma līmenis nosaka darba patieso tēlu. Dziļajā līmenī tulkotais satura skaidrojums - interpretācija atkarīga no subjekta sapratnes pieredzes un spējām.

Kopumā novērtējot V.Grūna piedāvāto sapratnes līmeņu sadalījumu, jāsecina, ka pamatā ņemta vērā izziņas veidošanās vispārējā gaita no konkrētā, detaļām uz vispārīgo un likumsakarībām. Tomēr trešais līmenis skaidri parāda autora pārlietu absolutizēto hermeneitisko nostāju. Tādējādi katra atsevišķa indivīda spējas it kā nosaka kompozīcijas tēla semantisko dziļumu, mazinot ne tikai komponista ieceres primāro nozīmi, bet arī skaņdarba vietu objek-

tīvā kultūrvēsturiskā kontekstā. Šai gadījumā tiek pārspīlēta katra interpretētāja vai klausītāja loma estētisko vērtību noteikšanā

V.Ostromenska veidotais sapratnes modelis arī sastāv no trīs teorētiski nosacītiem pieturas punktiem:

- 1/ orientējošais līmenis;
- 2/ kvalitatīvo izmaiņu veidošanās līmenis;
- 3/ apjaušanas līmenis.

Pirms tiek analizēts katrs no šiem līmeņiem, jānorāda, ka V.Ostromenskis sniedz ļoti detalizētu sapratnes veidošanās ainu, kas dara skaidru autora nodoma uztveri.

Visu trīs līmeņu objekts, uz ko vērsta sapratne, ir skaņdarba struktūra^{1/}. V.Ostromenska izpratnē struktūra ir daudz šaurāks jēdziens nekā forma. Struktūra parāda tikai vienu formas aspektu - skaņdarba iekšējo organizāciju, t.i., radošo komponista ieceri un tās pāreju pie klausītājiem.

Katra muzikālā darba struktūras mērķis ir no vienas puses ar iekšējās logikas, sakārtotības, atlasītu mūzikas izteiksmes līdzekļu palīdzību, kas visvairāk atbilst dotajam saturam, nodrošināt komponista vēlmju īstenošanos, lai skaidrāk parādītu viņam satraucošo parādību, bet no otras puses - parādīt to tādiem paņēmieniem, kas optimāli atbilstu klausītāja izziņas un sapratnes iespējām.

Orientējošā līmenī klausītājs apjauš skaņdarba struktūru, saklausa motīvus, atsevišķus fragmentus. Atkārtotas klausīšanās gadījumā šo saklausīto fragmentu skaits palielinās. Parādās individuālas atšķirības dažādu klausītāju uztverē un arī aptuvena nojēga par skaņdarba saturu.

^{1/} V.Ostromenska struktūras skaidrojums sasaucas ar V.Bobrovska teoriju par funkcionalitāti un strukturalitāti /104/.

Kvalitatīvo izmaiņu veidošanās līmenī asociāciju klātbūtne maina klausītāja muzikālā tēla izjūtu. Tāpat iezīmējas subjektīvais faktors skaņdarba struktūras pamatshēmā. Asociāciju spilgtums nosaka tālāko struktūras apgūšanas un izpētes virzību.

Apjaušanas līmenī notiek klausītāja tālāka iedziļināšanās skaņdarba struktūrā un līdzradīšana. Šai līmenī klausītājā rodas vēlēsšanās darbu dzirdēt atkārtoti, papildināt mūzikas saturu ar kādu citu ārpusmuzikālu salīdzinājumu /valoda, dzeja, kustība, tēlotājmāksla u.c./.

V.Ostromenska sapratnes teorijā vērojama autora vēlme saglabāt struktūras viengabalainību, bez kuras nebūtu iespējama pakāpeniska klausītāja pietuvošanās skaņdarba saturam. Skaņdarba struktūras izziņāšana tiek parādīta kā augstākais mērķis sapratnes procesā. Lai arī struktūra V.Ostromenska teorijā sevī ietver komponista iecerēti, tomēr tai tiek piešķirtas vienīgi saturiskuma izziņāšanas robežas, kas nepaceļas augstāk patiesības vajadzības atklāšanā /skat.A.Maslou vajadzību piramīdu 3.nodaļā/: "... par skaņdarba aktualitāti /saprātņi/ var runāt, ja ievēroti abi nosacījumi: skaņdarbs, kas nes noteiktu māksliniecisku saturu un cilvēks, kas šo saturu izziņ" /155, 27/.

Lai pilnveidotu un rastu savu atbildi uz jautājumu: kā mūzikas izziņas un estētiskās sapratnes veidošanās gaita noris profesionālu mūziķu un nākamo pedagogu auditorijās, 1995./96. un 1996./97.māc.gadā tika veikta studentu aptauja J.Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijā un Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskolā. Aptaujā piedalījās 204 respondenti - nākamie mūzikas skolotāji, kordirigenti kā arī topošie pirmskolas un sākumskolas skolotāji /anketas paraugs pielikumā nr.8; sīkāk skat.4.nodaļu/.

Kritiski izvērtējot augšminētās teorijas un balstoties uz te-

orijā un praksē /anketas, testi/ iegūto pieredzi, vēlos piedāvāt sekojošu sapratnes procesa iedalījumu izziņas ietvaros:

- 1/ pakāpeniska tēla apjaušana. Identificēšana, asimilācija;
- 2/ individualizācija. Analīze, akomodācija;
- 3/ estētiskais vērtējums. Jēga un patiesība kā sapratnes saturs.

Pakāpeniska apjaušana. Identificēšana, asimilācija. Skaņdarba pakāpeniska apjaušana, sekojot muzikālā procesa sastāvdaļām. Identificēšanas un asimilācijas procesi, apzināti vai neapzināti salīdzinot skanošo materiālu ar iepriekšējā pieredzē esošiem modeļiem.

Mūzika ir laika māksla. Uzskatāmi tas parādās mūzikas un tēlotājmākslas uztveres salīdzinājumā. Ja skulptūru vai gleznu skatītājs vispirms aplūko veselumā un pēc tam iedziļinās detaļās, tad mūzikas klausīšanās laikā process norit otrādi. Nepazīstamu vai mazpazīstamu skaņdarbu klausītājs uztver, emocionāli pārdzīvo un izzina pakāpeniski un tikai izskaņā spēj apjaust visa skaņdarba apjomu, koptēlu un tā sastāvdaļas.

Lai gan struktūrai raksturīga viengabalainība, tomēr tās ietvaros klausītājs pamana elementus, kas izkristalizējušies mūzikas vēsturiskās attīstības gaitā un kas piemīt vai nu kāda laikmeta vai atsevišķa komponista muzikālajam stilam. Tie ir tā sauktie "pirmatnējie kompleksi" /121, 26 /, kuriem komponists vairāk vai mazāk pakļaujas skaņdarba sacerēšanas laikā. Arī klausītājs izziņas satura atklāsmē vispirms smeļas "pirmatnējo kompleksu" pieredzē.

Individualizācija. Analīze, akomodācija. Asociāciju raisītā mūzikas tēlu individualizācija, bagātināšanās. Analītiskie un akomodācijas procesi. Tajos ietilpst, piemēram, atsevišķu tēlu veidojošu faktoru izcelšana /tādu kā ritmiska atkārtotība, eliptis-

kas secības, zemā registra pasvītrotšana u.c./ un centieni pielāgoties jaunajai muzikālajai informācijai, akceptējot to.

Lielākā daļa cilvēku, kuriem nav speciālas muzikālās izglītības, klausīšanās laikā skaņdarbu tver, ņemot palīgā samērā vispārējas un elementāras analītiskas spējas /ritmiskas kombinācijas, tembru īpatnības, skaņu augstuma, stipruma attiecības/. Viņu izziņu ierosina samērā neliels skaits stereotipisku paraugu, kas saglabājušies pieredzē.

Arī profesionāli mūziķi, klausoties pirmo reizi skaņdarbu, analītiski vispirms novērtē atsevišķus struktūras elementus. Balstoties uz mācību procesā iegūtām dzirdes iemaņām, viņu saklausītie priekšstati atšķiras gan apjoma, gan specifikas un abstrakcijas ziņā /intonācija, faktūra, kadence, modulācija, disonanšu un konsonanšu attiecības utml./.

Mūzikas apzināta apjaušana vienmēr ir saistīta ar jaunā materiāla salīdzināšanu ar pieredzē jau nogulsņējušiem paraugiem.

Estētiskais vērtējums. Jēga un patiesība kā sapratnes saturs.

Izzinātā estētisks vērtējums, jēgas un patiesības apjaušana. Attiecīgā mūzika ietekmējusi personības struktūru un tās komponentus, piemēram, augstāko estētisko vērtību aptveršana/.

Ne testu, ne ankešu respondentu atbildēs jēgas un patiesības sapratnes rezultāts atklātā veidā neparādās. Jēgas un patiesības sapratne neatspoguļojas momentā mūzikas klausīšanās laikā vai tūlīt pēc skaņdarba izskanēšanas. Tas nogulsņējas cilvēka apziņā un sekas var izpausties pat pēc ilgstošāka laika indivīda uzskatos un rīcībā.

Šis nodaļas piedāvātajā iedalījumā estētiskais sapratnes jē-

dziens ir šaurāks nekā izziņas. Sapratne ietilpst izziņas robežās. Netiek stingri nodalīts ne izziņas, ne sapratnes diapazons, jo abiem psihes procesiem piemīt savstarpēji relatīvas attiecības. Izziņa nebeidz eksistēt līdz ar tuvošanos estētiskās sapratnes robežām, kā arī pati sapratne nav konstants un pabeigts psihes stāvoklis. Tā būtu jāuzskata par nobriedušu, muzikālā tēla izraisītu atziņu, kas turpina pilnveidoties aizvien dziļākos prāta slēdzienos.

3. MŪZIKAS ESTĒTISKĀ SAPRATNE

CILVĒKA MOTIVĀCIJU HIERARHIJĀ

Sekojošā nodaļa veltīta kognitīvā strāvojuma saistībai ar mūzikas klausīšanās motivāciju.

Ar kognitīvismu saistīts plašs strāvojums šodienas filozofijas un psiholoģijas zinātnē. Kognitīvisms aplūko cilvēka saistību ar apkārtējo pasauli kā nepātrauktu informācijas apmaiņu. Kognitīvā psiholoģija, ietekmējoties no V.Vunta apziņas pētījumiem un sākotnēji darbojoties kā opozīcija psihoanalīzei, uzskata, ka cilvēka uzvedību pamatā determinē viņa zināšanas. Šis apsvērums kognitīvismu vieno ar geštaltpsiholoģiju. Zināšanu ietekmē pastāvīgi mainās indivīda rīcība un uzskati.

Kognitīvistu V.Diltejs, E.J.Brunners, J.Hofmans, Ž.Piažē u.c. balstās uz apsvērumu, ka cilvēka izturēšanās atkarīga no viņa pašas darbības plāniem un centieniem, lai sasniegtu iecerēto mērķi. Tātad cilvēks nav vienīgi informācijas glabātājs un realizētājs, bet arī tās aktīvs izzinātājs. Indivīds informāciju izzinot, nenoliedzami piešķir tai savu individuālo redzējumu. Lai uzsvērtu izziņas centrālo lomu mūzikas klausīšanās darbībā, tad sevišķs akcents būtu liekams uz klausītāja mūzikas uztveri un individuālām domāšanas iespējām.

Izziņas funkciju dominēšana ikvienas informācijas apstrādē norāda uz to, ka arī katram klausītājam skaņdarba jēgas apzināšanai nepieciešamas radošas intelektuālas spējas. Tas nozīmē, ka indivīds informāciju ne tikai intelektuāli apstrādā, bet attiecīgi uz

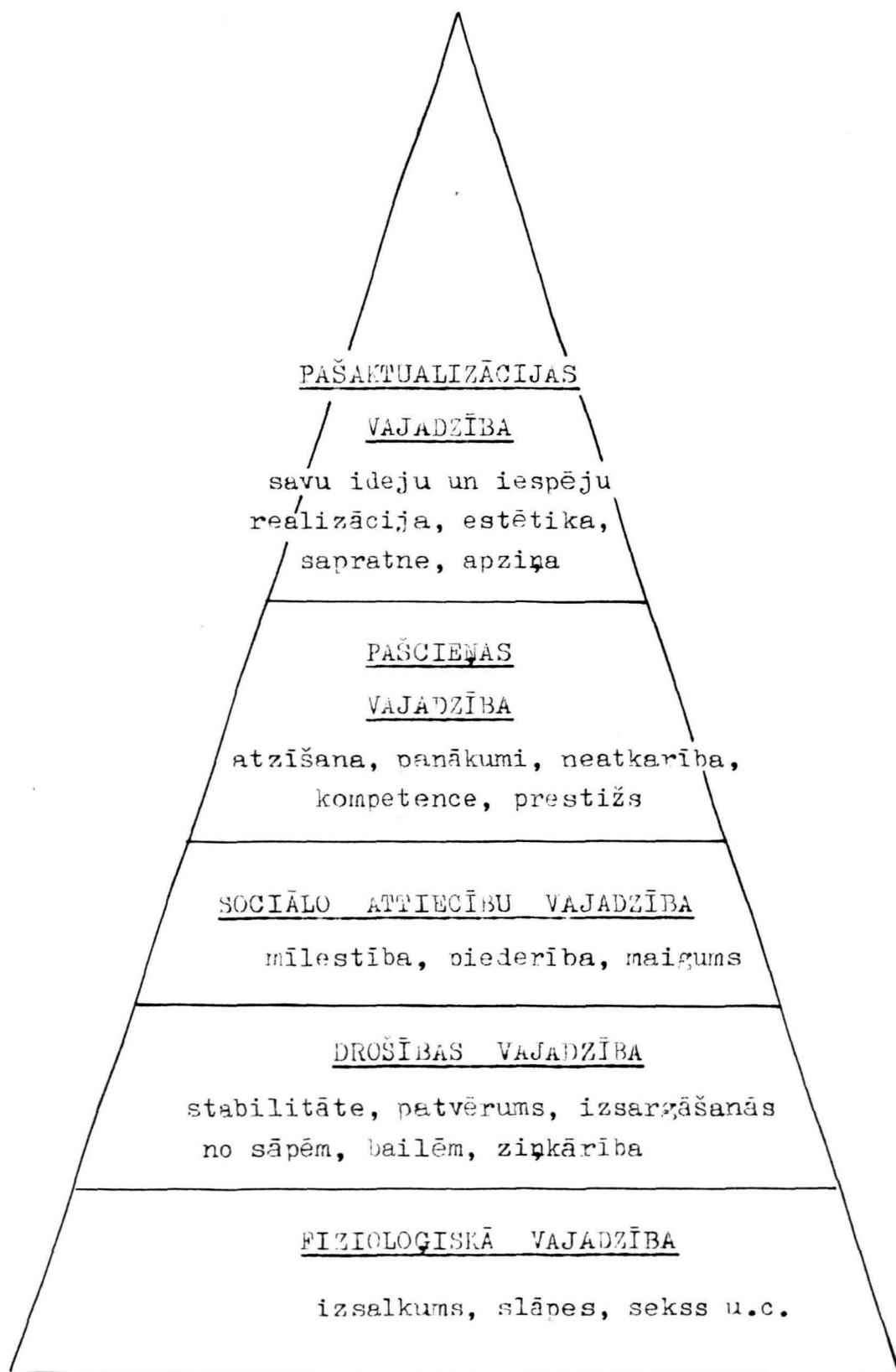
to arī reaģē. Tomēr, vai izziņa veidosies, cik dziļš būs tās saturiskais piepildījums vai arī tā vispār izpaliks, ir atkarīgs no klausītāja subjektīvās motivācijas. Indivīds domāšanas rezultātā pats sevī veido jaunas informāciju attiecības, izvēlās nepieciešamo, atmetot lieko. Šādā veidā tiek izkopti priekšstati, kas likumsakarīgi tālāk iespaido viņa turpmāko rīcību. Izziņai un sapratnei sekojošā darbība, pēc kognitīvās psiholoģijas ieskatiem, nepārtraukti ietekmē tālāko izziņas gaitu, kas ir galvenais rādītājs personības attīstībā.

Ar savu izziņas darbību ikviens cilvēks vairāk vai mazāk cenšas piekļūt tuvāk arī vienīgās patiesības etalonam. Šai procesā kā palīglīdzekli un vienu no minētā mērķa sasniegšanas veicinātājiem iespējams izmantot mūzikas klausīšanos un tās sapratni.

Lai nokļūtu pie kognitīvā līmeņa analīzes mūzikas klausīšanās laikā, vispirms būtu jāaplūko apstākļi, kādos ir vai nav iespējama izziņas veidošanās. Tātad šis izklāsts saistīts ar mūzikas klausīšanās motivāciju kā svarīgu priekšnosacījumu mūzikas estētiskās sapratnes sasniegšanā.

Tā kā mūzika pastāv visās kultūrās, tad jāsecina, ka tā pilda ikvienam sabiedrības loceklim kādas nepieciešamas funkcijas un vajadzības. Psihologi tās mēģinājuši skatīt no dažādiem aspektiem pat saistot tās ar filoģenētisku teoriju analīzi /64, 3-54/. Tomēr nevar noliegt, ka mūzikai piemīt vispārcilvēcisku pamatvajadzību apmierināšanas īpašības. Rodas jautājums: kādas ir šīs vajadzības un kā tās klasificēt, saistot ar mūzikas klausīšanos.

Izejas pozīcijām piemērotu iespējams izmantot humānistiskajā psiholoģijā atzīto A.Maslou hierarhisko vajadzību piramīdu:



3.shēma. A.Maslou indivīda vajadzību piramīda /56,104/.

A. Maslou hierarhiskā vajadzību sistēma norāda uz to, ka vispirms jāapmierina zemākās prasības, lai būtu vēlēšanās pakāpties uz augšu.

Mūzikas izziņa skaidrāk izkristalizējas tādā gadījumā, ja netiek aizmirsts mūzikas klausīšanās subjektīvais mērķis - tāpat motivācija. Jebkurš klausītājs to dara ar zināmu nolūku, pastāv kāds mērķis, ko viņš vēlētos sasniegt, piemēram, uzlabot garastāvokli, nejusties vientuļam, aizdzīt miegu vai garlaicību, meditēt vai arī izraisīt agresivitāti utt.

Tātad mūzika pilda kādas no sekojošām vajadzībām:

- jutekliskās /1. - 2.pak./,
- sociālās /3. - 4.pak./,
- kognitīvās /5.pak./.

Viens un tas pats muzikālais materiāls, mainoties subjektīvai motivācijai, maina arī savas funkcijas, piemēram, klasiskā mūzika var pildīt gan kognitīvās vajadzības, gan arī var būt izmantota kā noteiktu izjūtu izsaucēja funkcionāliem uzdevumiem reklāmas industrijā utml.

Mūzika var pildīt gan vienu, gan vairākus no šiem uzdevumiem vienlaicīgi. Piemēram, atskaņotājmāksliniekiem raksturīga ne tikai skaņdarba un pašaktualizācijas vajadzība, kuru realizē, piedaloties koncertos, konkursos, festivālos, bet arī personības saskaņa - patiesības meklējumi ar mūzikas palīdzību.

Asimilācijas un akomodācijas procesus varētu saistīt jau ar fizioloģiskās un it īpaši jau ar drošības vajadzības realizāciju. Ja skaņdarbā pārāk daudz neskaidrību, sarežģītu harmoniju vai oriģinālu skaņējumu, tad klausītājam mazinās drošības izjūta, ka dzirdēto būs iespējams pielīdzināt zināmajām pieredzes struktūrām. Rodas subjektīva nedrošība, bailes par savu

kompetenci. Šeit varētu minēt neskaitāmas situācijas, kad indivīds sastopas ar nepierastiem paraugiem ne tikai mūzikā, bet arī glezniecībā, literatūrā, dejā vai teātra izrādē. Spāņu filozofs H.O.i Gasetš norādījis: "Ja kādam nepatīk mākslas darbs, kaut arī tas ir saprasts, rodas pārākuma izjūta, nav nekāda pamata ne apvainojumam, ne uzbudinājumam... Taču, ja mākslas darbs nepatīk tāpēc, ka tajā viss nav saprasts, rodas pazemojuma izjūta, nepatika. Cilvēks netieši sāk apjaust savu nekompetenci, nepilnvērtību, ko cenšas kompensēt ar sašutumu, kaismīgu sevis apliecināšanu, noniecinot mākslas darbu" /134,114/.

Ne tikai tad, ja kāds skaņdarbs neatbilst pieredzes un gaidu saplūsmei /skat.2.2.apakšnodalu/, bet arī tad, ja mūzika attiecīgajā brīdī nepilda subjektīvās vajadzības, šāda kompozīcija tiek noraidīta, kaut arī citos apstākļos tā būtu pat vēlāma.

Drošības un sociālo attiecību vajadzību apmierināšanai vēsturiski izveidojušies dažādie koncertapmeklējumu rituāli /41, 136-146/, kas regulāri atjauno un nostiprina ne tikai vēlmi pēc izraudzītiem muzikāli estētiskiem ideāliem, bet arī piederību noteiktam sabiedriskam grupējumam.

Vispilnīgāk kognitīvisms izpaužas hierarhijas augstākajā pakāpē - pašaktualizācijas vajadzībā, t.i., personības vajadzībā pēc saskaņotības izjūtas ar noteikto pasaules kārtību. Šādā gadījumā mūzika netiek uztverta vienīgi kā emocionāla apmierinājuma avots vai pašapliecinājums, bet tai ir būtiska funkcionāla nozīme kā patiesības izziņas līdzeklim.

Tieši patiesības izziņāšanas motivācija ir tā, kas noslīpē personības identitāti. Tā veicina mūziķa atbildību par savu darbu ētisko un estētisko segumu, kas var pietrūkt, ja mākslinieka darbība virzīta vienīgi savu ideju un iespēju realizāci-

jas virzienā.

Mūzikas klausīšanās un tās estētiska sapratne kalpo patiesības izziņai. Pašaktualizācijas pakāpē mūzikas estētiskā sapratne saskarās ar filozofiskām atziņām. Apstiprinājumu tam var rast P. Dāles vārdos: "... mūzika /.../ spēcīgi ierosina filozofisku prātu un apceri. Mūzika padziļina un izsmalcina filozofiskā garā ezoteriskas jūtas un kompensē pārmērīgu palāvību uz loģiskās domas spēju aptvert lietu dzīvo būtību" /10, 153/.

Tā kā muzikālā darbā autors parasti ietver kādas ainas, situācijas, pārdomas par cilvēka gara pasauli, pauž savus uzskatus par kādu no sabiedriskām norisēm, tad atklātākā vai slēptākā veidā manāma filozofisku atziņu klātbūtne.

Patiesības izziņas motivācija H. un S. Kreitleru izstrādātajā sistēmā iedalīta četros veidos, katram no tiem piešķirot savu izziņas pamatojumu /71, 308/:

- 1/ pasaules izziņāšana;
- 2/ sevis izziņāšana;
- 3/ mērķu un vēlmju izziņāšana;
- 4/ likumu un normu izziņāšana.

Jebkurš no šiem četriem izziņas pamatojumiem tiešā mērā saistīts ar kognitīvismu un balstīts motivācijā. Patiesības izziņāšana kā augstākais prāta uzdevums tiek atzīmēts jebkuras kognitīvās teorijas ietvaros, lai arī kāds būtu izziņas objekts - mākslas darbs, literārs sacerējums, ķīmiska reakcija, dabas fenomens utt. Atšķirībā no izziņas objekta mainās arī sapratnē iegūtās patiesības saturs.

Katram laikmetam, katram izteiksmes veidam dominējošs viens vai otrs no izziņas pamatojumiem, kas atrodas tiešā saistībā

ar pastāvošiem filozofiskiem strāvojumiem. Piemēram, runājot par izziņu ar mūzikas starpniecību, 19.-20.gadsimtā komponētie darbi, nereti sasaucoties ar eksistenciāliem cilvēka būtības meklējumiem /21,480-490/, ir it kā to autoru pašizziņas rezultāts /F.Šūberts, R.Šūmanis, A.Brukners, G.Mālers, O.Meisiāns, A.Bergs, K.Pendereckis u.c./.

Raksturīgi, ka dabas zinātņu izziņas procesā cilvēka skats ir vērsts uz ārieni, bet gara zinātnēs, kurām pieder arī mūzikas psiholoģija, cilvēks pievēršas sev, savas dzīves dziļākai izpratnei /18,81/. Pasaules un sevis izzināšana - tā ir arī patstāvības, neatkarības izpausme un cilvēcisko jūtu analīze, kas tik raksturīga radošām personībām. Spilēti paraugi tam atrodami gandrīz ikviena mūziķa daiļradē. Piemēram, A.Klotiņš P.Ebena /čehu komponista un pianista/ raksturojumā akcentējis: "Ebena apziņas būtība ir sniegt iepriekšnolemtu harmonisku pasaules ainu. Esības harmonizācija ir šādas mākslas galamērķis. Līdz ar to tā vairāk kalpo citām cilvēces gara vajadzībām nekā tā māksla, kura uzstājas pašvērtības atklāsmes un bezgalīgā, noslēpumainā, neizsakāmā izteicējas lomā. Šī kalpošana pasaules ainas harmonizēšanai, t.i., ļaužu mierināšanai, pēc Ebena domām, ir pat ķīla mūzikas tuvībai cilvēkam, tās pieejamībai, popularitātei" /18/.

Apvienojot H.un S.Kreitleru piedāvātos četrus izziņas pamatojumus, var secināt, ka augstākajā - pašaktualizācijas pakāpē indivīdam raksturīga nepieciešamība pēc jēgas, nozīmes meklējumiem, t.i., pēc izzināmā objekta sapratnes. Arī šādā gadījumā vajadzību var nodrošināt ar mūzikas izziņas palīdzību. Tomēr patiesības meklējumus ar mākslas /mūzikas/ starpniecību nevajadzētu hiperbolizēt, padarot izziņas procesu vien-

pusīgu un rezultātā ieslīgstot estētismā ^{1/}.

Dzīves jēgas, patiesības meklējumi paliek kā augstākā motivācija mūzikas izziņai un skaņdarba jēgas sapratnei - to savā intervijā paudis arī P.Vasks: "Vai mūzika nav tas veids, ar kuru vistuvāk piekļūt Dievam? Un, ja mūzika nav garīga, vai tā vispār ir mūzika? Kas ir laicīgā mūzika? Mūzika ir pāri visiem laikiem, tas ir gara koncentrāts. Ja ar mūzikas palīdzību izdodas pacelties uz augšu, kur tad tu tiecies - ne jau uz elli. Tas jau ir mūzikas augstākais ideāls - celt cilvēku uz augšu, uz mūžību" /30/.

Kognitīvās piesardzības dēļ cilvēka individuālā patiesības izziņa attīstās lēnām, bet vēl lēnāk izziņas rezultātā mainās sabiedrības izskati. Lai skaņdarbs atrastu pietiekami lielu klausītāju atsaucību, parasti nepieciešami vairākkārtēji tā atskaņojumi un klausīšanās.

Motivācijas teorijas uzdevums nav atrast definējumu pašam patiesības jēdzienam. Svarīgākais ir tas, ka tā parāda patiesības izzināšanas nepieciešamību. Skaņdarba izziņas laikā ie-

^{1/} Par estētisma negatīvajām sekām izteicies P.Dāle: "Kas absolutizē estētisko vērtību un kontemplāciju /estētisku novērošanu/, tas izmaina daļu pret veselo /pilnību/ un riskē piedzīvot seka, kas rodas no šāda vērtību uzbūves sagrozījuma - estētisma. Patiesībā lieli un gudri mākslinieki mākslu un estētiskās vērtības nepadara sev par elkiem un estētisko kontemplāciju neuzskata par augstāko garīgās stājes veidu, zinādami, ka estētiskais ideāls, resp., skaidrums ir tikai pilnības sastāvdaļa vai tās forma un ka ne mazāk vērtīga ir filozofiskā, kritiskā un reliģiskā kontemplācija, kas katrā vēršas uz dzīves un pasaules dziļāko pamatu un absolūto vērtību aptveršanu un apcerēšanu"/10,143-144/.

gūtā iespējamā patiesība tiek kontrolēta ar apziņu. Klausītājs apzināti izvērtē patiesības kritērijus un nodala, kas derīgs un kas maldīgs. Patiesība tiek iegūta izziņas ceļā, kad indivīds salīdzina izzināmā objekta vērtību ar pieredzē iekrātiem paraugiem un spēj sniegt savu spriedumu. Kāds būs šī sprieduma saturs, tas jau būs atkarīgs no sabiedrībā valdošajiem estētiskajiem pamatprincipiem, kas ietekmē arī tās pilsoņu izglītošanu un audzināšanu.

4. IZZIŅAS UN MŪZIKAS ESTĒTISKĀS SAPRATNES PSIHOLOĢISKĀ IZPĒTE

Pēdējos gados līdz ar atjaunošanās procesiem Latvijā sabiedrība lielāku uzmanību pievēršusi arī studējošai jaunatnei. Studiju gadi ir viens no nozīmīgākajiem personības tapšanas periodiem, kad noris ne tikai apzināta profesionālo iemaņu apgūšana, bet arī strauja pasaules uzskata veidošanās.

Ar mērķi pārliecināties par to, kā praksē realizējas teorija par mūzikas estētiskās sapratnes veidošanos, šīs nodaļas ietvaros tika veikta empīriskā rakstura psiholoģiska izpēte.

Lai tuvāk iepazītu divu humanitāro apmācības virzienu, resp., mūzikas un pedagogijas specialitātēs studējošo personu kognitīvā procesa specifiku mūzikas klausīšanās laikā, kas ietekmē arī topošās personības veidošanās gaitu, 1995./96. un 1996./97. māc. gadā tika veikti šķērsriezuma pētījumi. Tajos piedalījās J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas /LMA/ un Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskolas /RPIVA/ pēdējo kursu studenti.

Pētījumā izmantotas divas psiholoģiska rakstura metodes:

1/ anketēšana,

2/ testēšana,

kurā piedalījās 204 studenti - 67 respondenti ir nākamie mūzikas skolotāji un kordirigenti /profesionāli mūziķi - turpm. PM/;

- 137 respondenti ir nākamie

pirmsskolas un sākumskolas skolotāji /bez profesionālas muzikālās izglītības - turpm. NM/. /Anketas un testa paraugu skat.

pielikumā nr.8/1-3 un 9/1-2/.

Savākto datu apstrādes gaitā tiks sniegta gan iegūto kognitīvo spēju analīze atsevišķi profesionālo mūziķu un atsevišķi bez profesionālās muzikālās izglītības studējošo kognitīvo spēju analīze. Tāpat savstarpēji tiks salīdzinātas abu humanitāro nozaru studentu atbilžu vērtējumi.

Anketa sastāv no 7 jautājumiem: 1.-5.jautājums vērsts uz to, lai noskaidrotu respondentu attieksmi pret atšķirīgu žanru mūziku, kā arī sniegtu dažādas ievirzes klausīšanās raksturojumu, 6.un 7.jautājums paredzēts tieši izziņas un estētiskās sapratnes analīzei.

No 1.līdz 5.jautājumam respondentam sniegti jau iespējamie atbilžu varianti. Daļējā atbildes brīvība sniegta 6.jautājumā, bet visindividuālākās atbildes studentiem paredzētas, atbildot uz 7. jautājumu /to nodrošina anketas anonimitātes ievērošana/. Anketēšanas laikā magnetofona ierakstā tika atskaņots 8 minūšu garš fragments no J.Sibēliusa 2.simfonijas 2.daļas Andante. Jāatzīmē, ka anketējamā auditorija iepriekš nebija informēta ne par sacerējuma autoru, ne citādā veidā par skaņdarba ieceri vai programmu. Arī neviens no respondentiem pēc noklausīšanās precīzi neatpazīna ne komponistu, ne skaņdarba fragmentu.

Uz 1.jautājumu: "Kā klausāties tā saucamo "nopietno" mūziku?" respondents varēja izvēlēties vienu līdz četrus atbilžu variantus. Gandrīz ikvienā anketā parādās vairāk par vienu izvēlēto atbildi:

	PM	NM
1/ intuitīvi	15%	22%
2/ ar profesionālu interesi	33,3%	4%
3/ tā raisa atmiņas un asociācijas	34,2%	38%
4/ veidoju vizuālus priekšstatus	17,5%	36%

Kā redzams, studenti atzīst, ka mūzikas klausīšanās visbiežāk

raisa atmiņas un asociācijas /PM - 34,2% un NM - 38%/ un vizuālu priekšstatu veidošanos /NM - 36%/, kas norāda uz to, ka emocionālā komponenta nozīme mūzikas klausīšanās laikā ir līdzvērtīgi nozīmīga neatkarīgi no profesionālās sagatavotības. Tomēr jāatzīmē, ka atšķirības vērojamas apstākļi, kas nedaudz vairāk skar kognitīvo procesu piesaisti, t.i., mūzikas klausīšanās ar profesionālu interesi /PM - 33% un NM - 4%/.

Lai arī minētās atbildes jāvērtē ar subjektivitātes pieskaņu, tomēr nenoliedzami, ka profesionāli izglītotie mūziķi skaņdarbu estētiskajā novērtējumā drošāk var balstīties uz dziļāku teorētisko pieredzi. Tas varētu būt izdevīgāks priekšnoteikums arī skaņdarba estētiskās sapratnes veicināšanai. Vai šī profesionālā atšķirība būs būtiska arī konkrēta skaņdarba izzināšanai, to vēlāk rādīs atbilžu rezultātu analīze uz 6. un it īpaši uz 7.jautājumu.

Tā kā 3/ un 4/ atbilžu varianti līdzvērtīgi vērsti uz emocionālu asociāciju pārdzīvojuma noskaidrošanu, tad abas atbildes kopā rāda, ka tā īpatsvars klausīšanās laikā ir daudz izteiktāks /PM - 51,7% un NM - 74%/ nekā analītiski intelektuālais /PM - 33,3% un NM - 4%/. Atbildes uz 1/ variantu norāda, ka gandrīz 1/4 neprofesionālo klausītāju mūzikas klausīšanos un arī estētisko novērtējumu saista ar emocionāli intuitīvu patikas vai nepatikas izpaušanu.

Lai pārlicinātos par to, kādu vietu mūzikas klausīšanās ieņem studentu ikdienā, cik lielā mērā mūzika tiek uztverta un izmantota ar funkcionālu nozīmi, anketās tika uzdots sekojošs 3.jautājums: "Vai klausāties mūziku, veicot intelektuālu darbu?". Respondenti varēja izvēlēties tikai vienu no dotajiem atbilžu variantiem. Kā jau varēja gaidīt, tad vislielākais atbilžu skaits parādījās uz atzīmi "dažreiz":

	PM	NM
1/ jā	32,8%	35%
2/ nē	10,5%	5,8%
3/ dažreiz	56,7%	59,2%

Apvienojot atbildes, kas sniegtas uz variantiem "jā" un "dažreiz", jāsecina, ka mūzika ar funkcionālu ievirzi studentu ikdienā ieņem ievērojami augstu vietu /PM - 89,5% un NM - 94,2%/. Relatīvi šo rezultātu varētu salīdzināt ar jauniešu atbildēm ASV /82%/ un Vācijā /87%/ /skat.pielikumu nr. /, kurās parādās līdzīgas tendences ar Latvijas jaunatnes interesēm.

Kā kontroles variants un apstiprinājums uz 1.un 3.jautājumu tiek piedāvāts 4.jautājums: "Mūzika Jūsaprāt ir vairāk māksla" ar trīs atbilžu iespējām, no kurām var izvēlēties vienu atbildi.

Lielākā daļa studentu uzskata, ka mūzikas klausīšanās sevī apvieno gan intelektuālo, gan emocionālo komponentu. Jāatzīmē, ka PM 23,9% un NM - 60,6% gadījumus respondenti domā, ka mūzika ir vienīgi emocionāli pārdzīvojama. Ka mūzika atbilstu tikai intelektuālai nodarbei, resp., pēc principa "māksla mākslai", neuzskata neviens no aptaujas dalībniekiem:

	PM	NM
1/ intelektuāla	0%	0%
2/ emocionāla	23,9%	39,4%
3/ emocionāli intelektuāla	76,1%	60,6%

Šie rezultāti vēlreiz apliecina domu, ka klausītājam bez profesionālas ievirzes ir lielāka nepieciešamība palauties vienīgi uz emocionālu spriedumu par skaņdarba estētisko vērtību.

Savu vērtējumu, kuram mūzikas žanram respondents dod priekšroku, varēja sniegt, atbildot uz 2.jautājumu. No lielās mūzikas žanriskās daudzveidības, studentiem tika piedāvāti astoņi visaptvero-

Ši žanri, kas sakārtojami pēc izvēles principa no 1. līdz 8.vietai ar atbilstošas numerācijas palīdzību^{1/}. Šī jautājuma detalizētā analizē var aplūkot katra piedāvātā žanra popularitāti, resp., atbilžu daudzumu rangu iedalījumā: PM skat.1.tabulā 99.lpp.un NM skat.2.tabulā 101.lpp.

Šais tabulās katram no žanriem tiek izcelta tā pakāpe, kurā ir vislielākais atbilžu skaits. Kopvērtējumā mūzikas specialitāšu studenti priekšroku dod klasiskai mūzikai, kas pārlicinoši ierindojas 1.vietā /klasiskā mūzika 7.un 8.vietā nav minēta nevienā anketā/. Interesanti, ka tūlīt parasti seko rokmūzika. Salīdzinot abu augstskolu PM studentu atbildes, rezultāti rāda, ka lielākas klasiskās un baznīcas mūzikas piekritēju skaits ir RPIVA Mūzikas fakultātē. Acīmredzamas atšķirības pastāv arī IMA starp skolotāju un kordirigentu nodaļām: ja skolotāju nodaļas studenti 83% gadījumu klasisko mūziku novērtēja kā sev tuvāko žanru, tad kordirigentu nodaļā puse studentu rokmūzikai atvēlēja augstāko vietu. Atšķirībā no PM respondentiem, NM 1.vietu, t.i., 42,4% devuši rokmūzikai un tai seko šlāgeri un deju mūzika. Tomēr 3.vietā jau ierindojas klasiskā mūzika ar 29%.

Šis pētījums rāda, ka studentu auditorijā diezgan zemu tiek vērtēta tautas mūzika, folklorā. Lai gan augstskolu mācību plānos ietilpst arī iepazīšanās ar tautas mūziku, tomēr šis muzicēšanas veids nav raksturīgs profesionālu mūziķu videi. Vairāk ar to aizraujas cilvēki bez speciālas muzikālās izglītības. Iemesls varbūt arī meklējams sabiedrības samērā neieinteresētajā attiek-

^{1/} Šī sniegto žanru klasifikācija nepretendē uz zinātnisku apstiprinājumu, bet tiek pielīdzināta populāriem un tradicionāliem pieņēmumiem /piem., apzīmējumu "klasiskā mūzika" respondenti izpratuši šaurā nozīmē - simfoniskā mūzika/.

1/ tautas mūzika	%
1.	3,1
2.	7,7
3.	9,2
4.	13,8
5.	12,3
6.	18,5
7.	29,2
8.	6,2

2/ Šlāgeri, deju mūzika	%
1.	4,6
2.	6,2
3.	4,6
4.	13,8
5.	6,2
6.	13,8
7.	7,7
8.	43,1

3/ džezs	%
1.	9,3
2.	10,8
3.	16,9
4.	12,1
5.	23,1
6.	10,8
7.	9,3
8.	7,7

4/ rokmūzika	%
1.	18,5
2.	21,5
3.	13,8
4.	7,7
5.	7,7
6.	10,8
7.	16,9
8.	3,1

5/ opera	%
1.	4,6
2.	10,8
3.	12,3
4.	28,1
5.	25,7
6.	10,8
7.	6,2
8.	1,5

6/ klasiskā mūzika	%
1.	43,1
2.	24,6
3.	18,4
4.	4,6
5.	3,1
6.	6,2
7.	-
8.	-

/turp.nāk.lpp./

7/ baznīcas mūzika	%
1.	13,9
2.	12,2
3.	20
4.	18,5
5.	9,2
6.	13,9
7.	10,8
8.	1,5

8/ avangarda mūzika	%
1.	3,1
2.	6,2
3.	3,1
4.	3,1
5.	12,2
6.	13,8
7.	20
8.	38,5

1.tabula. LMA mūzikas skolotāju, kordirigentu un RPIVA Mūzikas fakultātes studentu mūzikas žanru novērtējums.

NM.

1/ tautas mūzika	%
1.	3,7
2.	5,8
3.	14,6
4.	16,8
5.	17,5
6.	24,8
7.	7,3
8.	9,5

2/ šlāgeri, deju mūzika	%
1.	26,3
2.	24,8
3.	13,9
4.	8,8
5.	7,3
6.	6,5
7.	8
8.	4,4

/turp.nāk.lpp./

3/ džezs	%
1.	2,2
2.	9,5
3.	11,7
4.	10,2
5.	13,8
6.	8,8
7.	27
8.	16,8

4/ rokmūzika	%
1.	42,4
2.	13,2
3.	8
4.	7,3
5.	5,1
6.	5,8
7.	10,2
8.	8

5/ opera	%
1.	0,7
2.	5,9
3.	12,4
4.	27,7
5.	23,4
6.	15,3
7.	11,7
8.	2,9

6/ klasiskā mūzika	%
1.	15,3
2.	29,2
3.	24,1
4.	8
5.	13,1
6.	7,3
7.	1,5
8.	1,5

7/ baznīcas mūzika	%
1.	5,1
2.	3,8
3.	11
4.	17,5
5.	15,3
6.	17,5
7.	19,7
8.	5,1

8/ avangarda mūzika	%
1.	5,1
2.	4,4
3.	3,7
4.	2,2
5.	4,4
6.	11,7
7.	16
8.	52,5

2.tabula. RPIVA Pirmsskolas un sākumskolas fakultātes studentu mūzikas žanru novērtējums.

smē pret nacionālajām vērtībām un pašlaik raksturīgo ārzemju kultūru integrāciju. Pašreizējā periodā mākslai spilgti izteikta cenība - pulsācija izplešanās virzienā, kad nacionālā kultūra it kā cenšas stiprināties no jauniem, citu tradīciju un kultūru impulsiem /118, 209 /.

Kā viens no vismazāk iecienītiem žanriem abu augstskolu ankešu atbildēs parādās avangarda mūzika /PM - 7. un NM - 8.vieta/. Šie rezultāti pārlicinoši rāda pieredzes un gaidu fenomena izšķirošo nozīmi izziņas procesā. Lai gan studentu vecumam raksturīga diezgan augsta lojalitātes pakāpe pret dažādām netradicionālām sabiedriskām un mākslas izpausmēm, tomēr no vienas puses - profesionālā muzikālā noslīpētība klasiskajās tradīcijās vai no otras puses - studentu auditorijā bez profesionālās muzikālās izglītības - izklaidējošo žanru pierastās intonatīvās un ritmiskās kombinācijas ir tik spēcīgs apziņā nostiprinājies etalons /gaidas/, ka tas pārspēj šim vecumam raksturīgās neordinārās tendences. Zīmīgi, ka tie respondenti, kuri priekšroku devuši "akadēmiskajiem" žanriem, 76% gadījumu noliedzoši izturējušies pret avangarda mūziku. Lai cik dīvaini tas nebūtu, bet vēl "agresīvāk" noskaņoti pret avangardu izrādās ir rokmūzikas un šlāgeru cienītāji /91%^{1/}.

No cita aspekta būtu aplūkojama mūzikas specialitāšu studentu attieksme pret šlāgeriem un deju mūziku. Tā parasti sastāv no klausītājam zināmām intonācijām, ritmiem un citiem izteiksmes līdzekļiem, kas skandarbu padara nepiespiesti uztveramu un pat triviālu. Respondentiem - mūziķiem šis žanrs šķiet vismazvērtīgākais, tādēļ ka gaidas un intuīcija nemitīgi apsteidz muzikālo plūdumu

^{1/} Līdzīgas iezīmes Vācijā 1976.g. savā pētījumā aprakstījis arī K.-E.Bēne /77, 105 /.

/to pastiprina arī profesionālā erudīcija/ un līdz ar to maz ierosu sniedz ne tikai intelektuālai izziņai, bet arī emocionālam pārdzīvojumam.

Salīdzinot atbilžu rādītājus uz 2.un 4.jautājumu, jāsecina, ka tie respondenti, kas devuši priekšroku šlāgeru, deju mūzikai un rokmūzikai /tā sauktajai izklaidējošai mūzikai/, pārsvarā uzskata, ka mūzika vairāk vērtējama kā emocionāla māksla. Turpretī tie, kas visaugstāk novērtējuši klasisko un baznīcas mūziku, pārliecinotā vairākumā atzīmējuši mūziku kā emocionāli intelektuālu, bet džeza piekritēji par tādu to atzinuši pilnīgi visi. Tātad ankešu atbildēs vērojama klausītāju gaidu un žanrisko novērtējumu savstarpēja atbilstība.

Kopējā žanru popularitāte atspoguļojas sekojošā tabulā:

Nr. p.k:	NM	PM
1.	rokmūzika	klasiskā mūzika
2.	šlāgeri, deju mūzika	rokmūzika
3.	klasiskā mūzika	baznīcas mūzika
4.	opera	opera
5.	tautas mūzika	džezs
6.	baznīcas mūzika	tautas mūzika
7.	džezs	avangarda mūzika
8.	avangarda mūzika	šlāgeri, deju mūzika

3.tabula. Žanru popularitāte NM un PM auditorijā.

Respondentu atbildēs vērojams, ka atsevišķu žanru mūzikai ir izteiktāka koncentrācija viennozīmīgā vērtējumā, bet citiem žan-

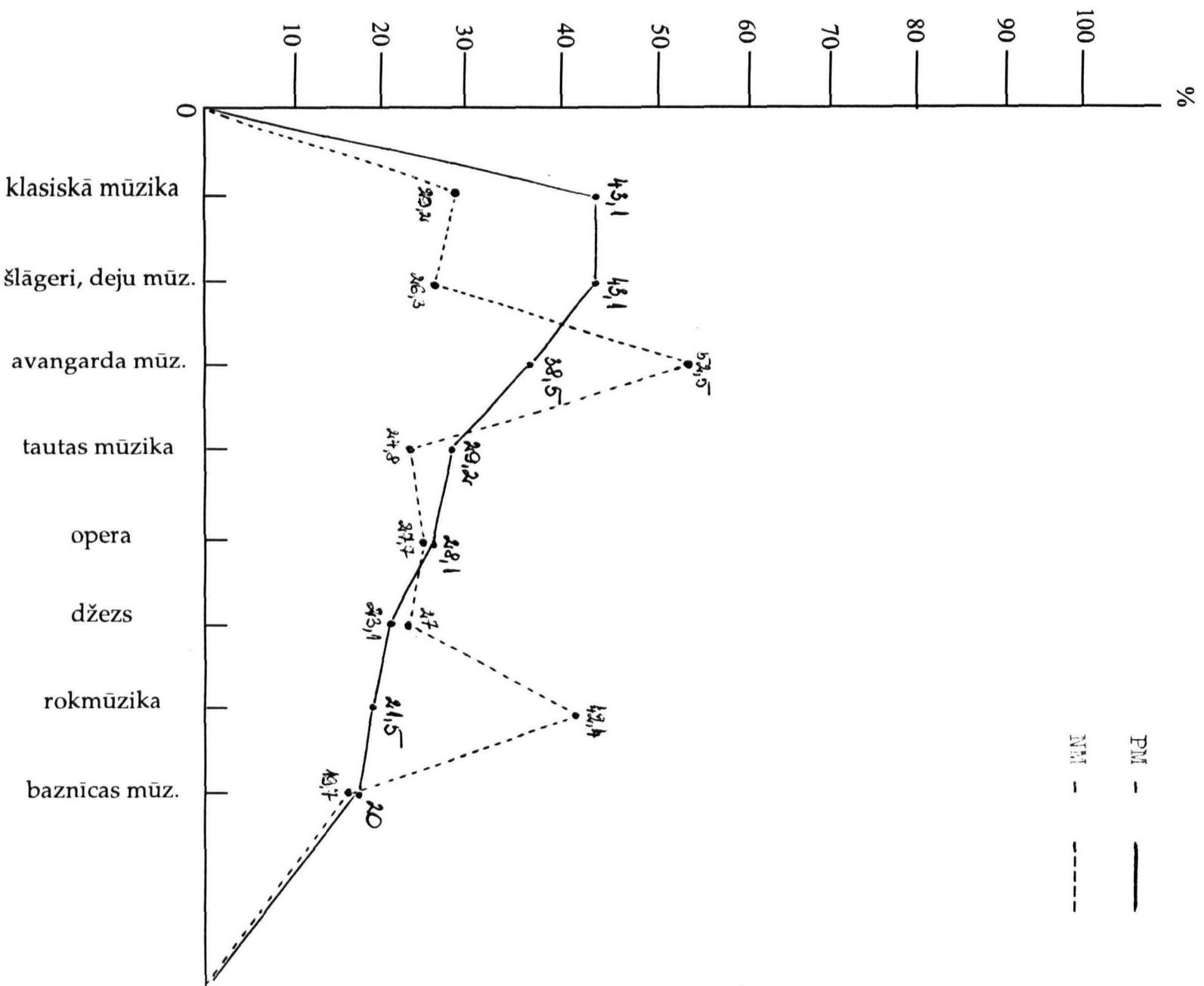
riem turpretī parādās daudz plašāki diapazoni iespējamai popularitātei. Piemēram, ja klasiskā mūzika koncentrējas vienviet /1.-3.vieta/, tad "izplūdušākais žanrs, kas samērā līdzvērtīgi minēts visās pakāpēs, ir baznīcas mūzika. Šo atbilžu saturs iespējams atbilst paša respondenta reliģiskās pārliecības atspoguļojumam. Žanru koncentrācija mazināšanās virzienā atainojama 1.diagrammā /105.lpp./.

Šī diagramma norāda tendenci, par kādiem žanriem studentu auditorijā jau izveidojusies stereotipiska atzinīga vai noliedzīga attieksme /piemēram, klasiskā vai avangarda mūzika/ un par kādu mūzikas žanru prestižu izraisītos vislielākās diskusijas /piemēram, rokmūzika vai baznīcas mūzika/.

Anketas 5.jautājums: "Vai papildus informācija Jums palīdz klausīties mūziku?" vērsts uz to, lai noskaidrotu, cik lielā mērā klausītājam nepieciešama informācija par skaņdarba vietu noteiktos kultūrspecifiskos apstākļos. Uz piedāvātajiem sešiem atbilžu variantiem respondents varēja atbildēt apstiprinoši vai noliedzīgi:

	NM		PM	
	jā %	nē %	jā %	nē %
1/ ziņas par komponistu	71,5	28,5	85,1	14,9
2/ darba rašanās vēsture, stils	84,6	15,4	95,5	4,5
3/ programma	45,9	54,1	71,6	28,4
4/ izpildītāji	72,9	27,1	82,1	17,9
5/ sabiedrības viedoklis	14,6	85,4	13,4	86,6
6/ partitūras analīze	14,6	85,4	50,7	49,3

No šiem rezultātiem vērojama paradoksāla aina. Saskaroties ar to, ka neprofesionālo mūziķu auditorijā ir iekrāta mazāka pieredze par skaņdarbu un mūzikas izteiksmes līdzekļu analīzi, žanru



1. diagramma. Žanru koncentrācija PM un MM studentu ankešu rezultātos.

un stilu veidošanos utml., tad tomēr šai respondentu daļai papildus informācija par dzirdēto skaņdarbu ir mazāk nozīmīga nekā topošajiem mūziķiem.

Visas atbildes rāda, ka PM respondentiem ir svarīgs dziļāks informatīvais slānis, kas atvieglotu pietuvošanos skaņdarba iecerei. Īpaši nozīmīgas būtu ziņas par skaņdarba rašanās vēsturi un stila īpatnībām. Acīmredzot šī informācija būtu kā izejas pozīcijas, no kurām profesionāls mūziķis spēj atvasināt arī citas likumsakarības

Respondētu vairākums /PM - 86,6% un NM - 85,4%/ atzīmē, ka skaņdarba estētiskā vērtējuma noteikšanai nav svarīgi apkārtējās sabiedrības uzskati. Šo atbildi gribētos vērtēt kā pretrunīgu. No vienas puses, ikvienam studentam /it īpaši topošam mūziķim/ patiešām raksturīga sevis apzināšanās, pašaktualizācijas vajadzība, individualizācija un pārliecība par savām profesionālajām spējām, ko veicina arī viss specializētais apmācības process. Sabiedrības kā vidusslāņa viedoklis studentam nešķiet autoritatīvs, jo tas asociējas ar pazeminātu kultūras vērtību un t.sk. mūzikas izpratnes līmeni.

No otras puses nevar noliegt, ka līdzīgi kā jebkurš jauniešs, arī topošais pedagogs vai mūziķis /un ikviens sabiedrības pārstāvis/ ir vairāk vai mazāk neapzināti ietekmējams gan no sabiedrībā pieņemtajiem estētiskajiem vērtību kritērijiem, gan it īpaši no autoritatīvu pedagogu un vienaudžu viedokļiem. Tam par liecību parādās vairāki publicēti eksperimenti, kad pirms viena un tā paša skaņdarba klausīšanās respondentam tiek sniegta gluži pretēja informācija, resp., gan kā par mākslinieciski augstvērtīgu, gan arī kā par banālu mūziku. Informācijas ietekmē atbildēs parādās arī psiholoģiskai ievirzei atbilstošie vērtējumi /F.Heiders,1958; R.Meisners,1979; H.G.Bastiāns,1980; H.Zommerers,1994 u.c./. Partesībā nevēlēšanās pakļauties sabiedrībā pieņemtajiem muzikālo

vērtību kritērijiem /NM - 85,4% un PM - 86,6%/ ir vērtējama respondentu vēlmju izteiksmē.

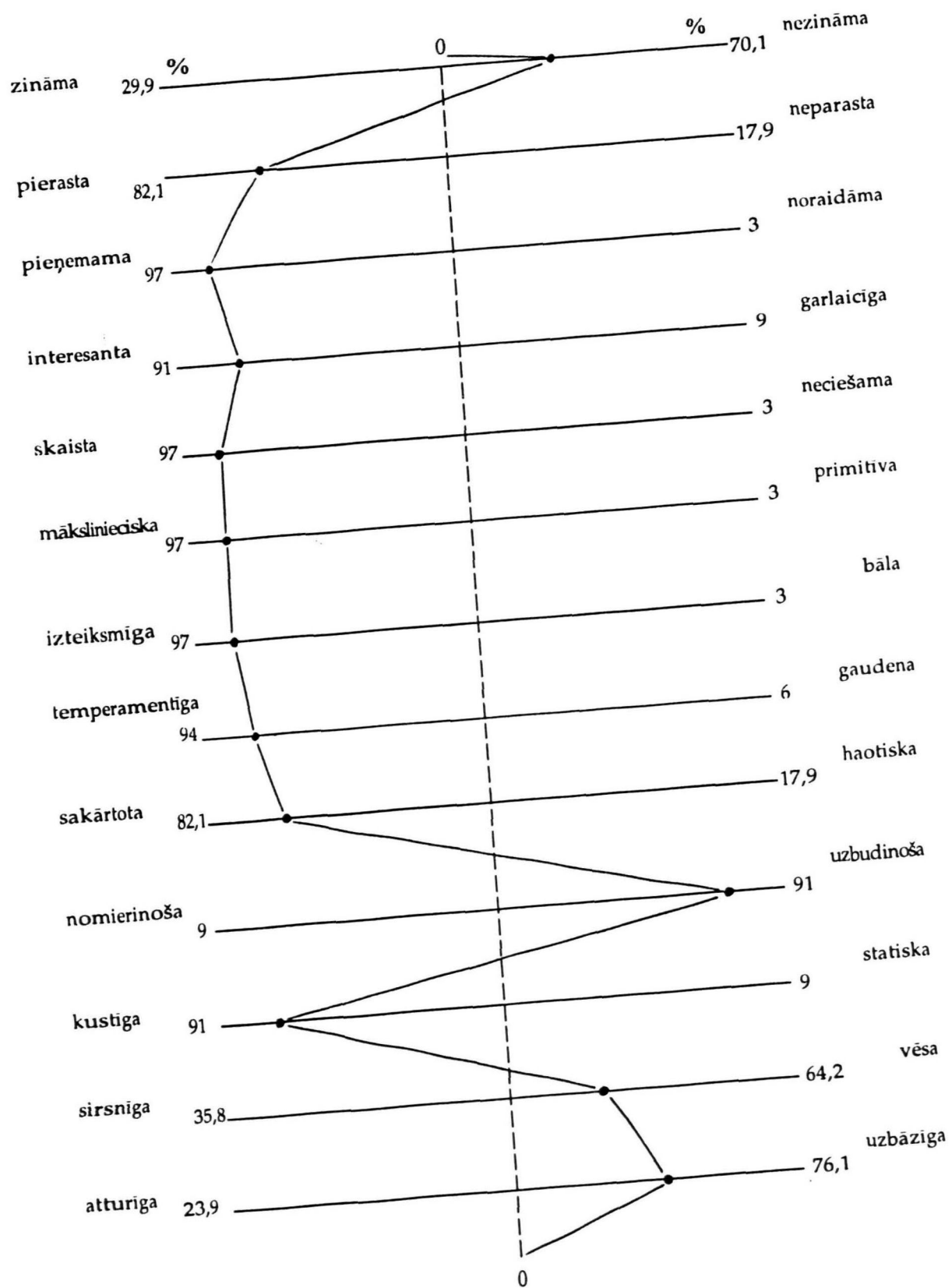
Objektīvi vērtējot, jebkura informācijas deva ietekmē klausītāja kognitīvo virzību, kuras rezultātā ar informācijas manipulācijām iespējams sasniegt attiecīgo estētisko vērtību nosacījumus atsevišķu indivīdu un plašu sabiedrības slāņu apziņā.

6.jautājuma pamatā izmantots semantiskais diferenciālis ar 13 skaņdarbu raksturojošiem pretpolu pāriem. Respondentiem tika dots uzdevums, atzīmēt uz asīm, cik lielā mērā dzirdētā mūzika - J.Sibeliusa 2.simfonijas 2.daļas fragments - ir "zināma vai "sveša", "pierasta" vai "neparasta" utt. Izsekojot līdži abu respondentu grupu sniegtajām atbildēm, tās iespējams attēlot divos grafikos / 108. un 109. lpp./.

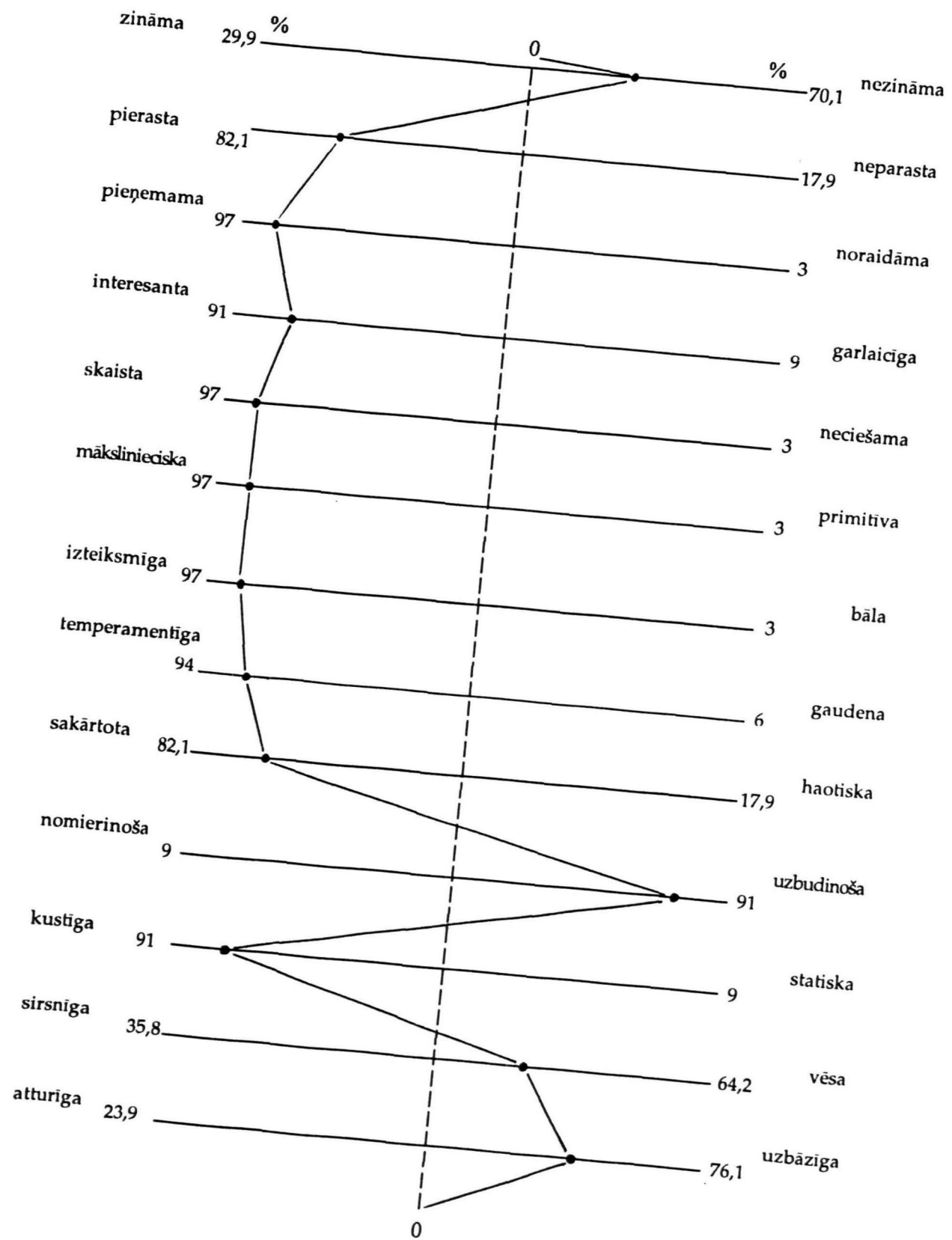
Semantiskā diferenciāļa izpildes laikā klausītājos tiek ierosināta izziņas darbība. Katra no izvēlēm veicina sprieduma pieņemšanu, bet kā būtiskākos polaritātes profilus varētu atzīmēt "zināma - nezināma" un "pieņemama - noraidāma", kurus nosacīti varētu uzskatīt par emocionālā pārdzīvojuma pāreju uz vēlmi pēc intelektuālas iedziļināšanās skaņdarba saturā.

Lai gan ne komponists, ne skaņdarba programmatiskā iecere klausītājiem nebija zināma, kā tas apstiprinās arī atbildēs "nezināma" /PM - 70,1% un NM - 84%/ , tomēr sacerējums auditorijas uztverē ir pieņemams /PM - 97% un NM - 94,8%/.

Iedziļinoties PM sniegtajos profilu raksturojumos, jāsecina, ka dotā muzikālā fragmenta vērtējums tiek veikts, pārsvarā ņemot vērā pieņemtos estētiskos standartus, bet ne savu subjektīvo līdzpārdzīvojumu. Tas izriet no tā, ka profili, kuri balstīti uz emocionālu vērtējumu, pauž pretrunīgu viedokli, ka skaņdarbs ir gan uzbudinošs /91%/ un izteiksmīgs /97%/ , bet emocionāli neaizraujošs, resp., vēss /64,2%/ un tai pat laikā uzbāzīgs /76,1%/ , kas



3. grafiks. Semantiskā diferenciāla rezultāti
PM auditorijā.



4. grafiks. Semantiskā diferenciāla rezultāti PM auditorijā.

jau izpaužas negatīvā pieskaņā.

Arī atbildes, kurās nepieciešams intelektuāls un estētiski vērtējošs spriedums, pārsvarā tiek balstītas uz pieņemtajām normām: skaista /PM un NM - 97%/ , mākslinieciska /PM - 97% un NM - 99,2%/ , sakārtota /PM - 82,1% un NM - 83,2%/ . Šī semantiskā diferenciāla rezultāti norāda, ka PM vairāk nekā NM studentiem izziņas procesa ierosmei pārsvarā būtiskāks šķiet analītiski estētiskais un vispārpieņemtais spriedums, bet ne tas, ko izsauc iekšējs emocionāls noskaņojums. Respondentu kopējo viedokli, kas redzams semantiskajā diferenciālī, diezgan precīzi izteikusi kāda RPIVA studente, atbildot uz anketas nākošo jautājumu. Viņa raksta: "Kopumā skaņdarbs rada interesantu, bet ārišķīgi uzbāzīgu iespaidu. It kā ļoti izteiksmīga, bet tajā pašā laikā vēsa. Daudzie un dažādie izteiksmes līdzekļi atstāj nedaudz haotisku iespaidu - rada sajūtu, ka apvienoti vairāki dažāda rakstura darbi..." /anketa nr.51/.

Visindividuālākās atbildes studenti varēja sniegt uz pēdējo 7.jautājumu: "Kā Jūs raksturotu dzirdēto skaņdarbu, piemēram, stils un laikmets, izteiksmes līdzekļi, saturs, asociācijas utt."

Uz šo jautājumi 13 studenti /15,5%/ nav snieguši atbildes. Pārējās atbildes iespējams klasificēt.

Atklāti noraidošu attieksmi pret dzirdēto skaņdarbu izrādījuši 2 PM respondenti /2,9%/ ar tādu argumentāciju kā: "Subjektīvi šāda veida mūzikai neesmu noskaņojusies, tāpēc neuztveru to pārāk pozitīvi. Nezin kāpēc man liekas, ka tā ir pārāk samākslota" /anketa nr.3/ vai arī: "Šis skaņdarbs nepārliedzina. Rakstīts vairāk kā pienākums nevis kā dvēseles izpaušme" /anketa nr.4/.

Līdzīgu attieksmi pauž 4 NM respondenti /arī 2,9%/ , piemēram: "Šis skaņdarbs man likās ļoti haotisks, tādēļ bija grūti kaut ko

iztēloties. Šāda veida skaņdarbi, t.i., drūmi, haotiski, manī izraisa vairāk negatīvas nekā pozitīvas emocijas" /anketa nr.79/vai arī: "Dzirdētais nebija sevišķi patīkams, jo izraisīja kaut kādu nemieru" /anketa nr.122/.

Ankešu atbildes, kurās kādu apstākļu rezultātā parādīta negatīva attieksme pret atskaņoto fragmentu, norāda uz to, ka šādos gadījumos nav arī iespējama ne skaņdarba izziņa, ne tuvošanās sapratnes iespējām. Šie respondenti parasti necenšas pārkāpt subjektīvās pieredzes robežu, lai apzināti spētu mainīt pirmā mirkļa emocionālo iespaidu.

Lielākā daļa respondentu skaņdarbu uztvēruši pozitīvām emocijām, kas nodrošinājušas arī kompozīcijas izziņas veidošanos.

J.Sibēliusa simfonijas fragmenta raksturojumu var iedalīt piecās pamatpozīcijās:

- 1/ emocionālo iespaidu novērtējums;
- 2/ skaņdarba autora, stila un laikmeta noteikšana;
- 3/ programmatisko iezīmju meklējumi;
- 4/ izteiksmes līdzekļu analīze;
- 5/ dramaturģiskais novērtējums.

Šīm pozīcijām iespējams sniegt detalizētāku izklāstu, balstoties uz 2.3.apakšnodalā sniegto estētiskās sapratnes skaidrojumu.

Skaņdarba pakāpeniskas apjaušanas, identificēšanas un asimilācijas gaitā respondenti mēģinājuši salīdzināt skanošo materiālu ar savā pieredzē uzkrātajiem līdzīgajiem mūzikas paraugiem, nosakot tā laikposmu, stilu un komponistu, kā arī veikuši izteiksmes līdzekļu analīzi.

Kompozīcijas rašanās laika, stila un autora noteikšanu veikuši PM - 76,1% un NM - 29,9% no aptaujāto skaita. Atbildes iedalāmas sekojošā pārskatā:

SKANĀDARBA SACERĒŠANAS LAIKPOSMS

	PM	NM
1/ 18.gadsimts /beigas/	9,6%	6,2%
2/ 19.gadsimts	19,4%	50 %
3/ 19.gs.beigas un 20.gs.sākums	32,2%	21,9%
4/ 20.gs.vidus	38,7%	21,9%

STILS

	PM	NM
1/ renesanse	8%	8%
2/ klasicisms ^{1/}	8%	44%
3/ romantisms	32%	28%
4/ vēlīns romantisms	20%	-
5/ impresionisms	16%	20%
6/ ekspresionisms	16%	-
7/ mūsdienu modernā mūzika	8%	-

KOMPONISTS 2/

PM studentu 7 atbildēs tika saskatīta līdzība ar krievu izcelsmes komponistiem, piemēram, P.Čaikovski, N.Rimski-Korsakovu, Dm. Šostakoviču, minēti tika arī A.Dvoržāks un J.Ivanovs. 5 studenti minēja Ziemeļvalstu komponistus /t.sk.E.Grīgu/. Tikai vienā atbildē kā iespējamais autors bija norādīts J.Sibēliuss.

1/ Pārsvārā NM respondenti jēdzienu "klasicisms" lieto tā plašā nozīmē, iekļaujot šai skaidrojumā pēdējo gadsimtu paliekošo mūzikas kultūras mantojumu.

2/ Lai gan mūzikas autora personība praktiski būtu analizējama kontekstā ar laikmeta un stila iezīmēm, tomēr šajā apskatā pārskatāmības dēļ, tas tiek diferencēts.

NM respondenti nav minējuši nevienu iespējamo darba autoru. Tomēr arī šeit 2 atbildēs mēģināts rast salīdzinājumu ar krievu komponistiem.

Izteiksmes līdzekļu un dramaturģiskai analīzei pievērsies mazāks skaits respondentu: PM - 46,3% un NM vēl mazāk - 17,5%. Šos rezultātus iespējams sniegt aprakstošā veidā. Kā spilgtākie izteiksmes līdzekļi tiek uzsvērti: dinamika, tembru un registru daudzveidība, krāšņa instrumentācija un faktūra, temps. Visumā dominē vienots viedoklis, ka komponists savā darbā izmantojis plašu izteiksmes līdzekļu klāstu. Vienā no atbildēm pat minēts: "Tikai daudz izteiksmes līdzekļu, ka rada pat haotiskuma iespaidu" /anketa nr.51/.

Dramaturģiskā analīze studentu atbildēs netiešā veidā tiek saistīta ar saturisko asociāciju veidošanos. Pārsvarā minētas šādas domas: fragments ir kāda simfonijas vai simfoniska tēlojuma daļa; uvertīra operai vai skats no kāda baleta. Dažiem studentiem tā likusies kino mūzika, piemēram, "... asociējas ar vecu krievu melnbaltu filmu" /anketa nr.59,86,159/ vai "fons asa sižeta piedzīvojumu filmai" /anketa nr.14/. Viens no respondentiem ļoti precīzi mēģinājis analizēt formas uzbūvi: "... 3 posmi: 1.-dramatisms, 2.-liriska atkāpe, 3.-atkal dramatisms, bet ne tik drūms kā 1.daļa" /anketa nr.30/. Visumā aptaujātie atzīst, ka skaņdarbs satur programmatisku ievirzi.

Šī atziņa tālāk konkretizējas skaņdarba sižeta meklējumos vai individuāli emocionālo iespaidu salīdzinājumā. Kopējās respondentu emocijas samērā skaidri parādās divu gluži pretēju izjūtu aprakstos; piemēram,

1/ "Atstāj nomācošu iespaidu, tā ir sasprindzinājuma un skumju pilna, brīžiem pat tragiska" /anketa nr.53/;

2/ "Man šis skaņdarbs sniedza pozitīvas emocijas. Savas mainības un dinamiskuma dēļ šis skaņdarbs asociējas ar pašas pārdzīvojumiem un dzīvi" /anketa nr.156/.

Atbilstoši emocionālo pārdzīvojumu izpausmēm veidojas saturiskie tēlojumi. Tā kā studentu atbildēs dominē stereotipiskums, tad tās var skaidri diferencēt:

1/ dabas ainavu salīdzinājumi;

2/ cilvēka pārdzīvojumu alegoriski salīdzinājumi;

3/ sižeti ar vēsturiskām ainām.

No visa respondentu skaita saturu mēģinājuši konkretizēt PM - 68,6% un NM - 64,9% aptaujāto. Visbiežāk skaņdarba skaņējums asociējas ar cilvēka pārdzīvojuma alegoriskiem salīdzinājumiem /PM - 54,4% un NM - 22,5%/ , piemēram: "Man šī mūzika asociējas ar cilvēka dzīves gājumu. Pilna negaidītu pavērsienu, gan skaistu, klusu mirkli. Brīžiem mūzikā jūtama cīņa par eksistenci" /anketa nr.50/ vai arī: "Rodas asociācijas par izmisīgiem kādas problēmas risinājuma meklējumiem, par cenšanos atrisināt kaut ko tādu, kuram risinājumu nevar rast. Varbūt tā ir vēlme apklusināt netīru sirdsapziņu" /anketa nr.53/ u.c.

Dabas ainavu tematiku /PM - 34,8% un NM - 61,8%/ var iedalīt divās grupās:

1/ jūras stihija, vētra un

2/ ainavisks tēlojums.

Vispilgtākās asociācijas redzamas jūras tematikas aprakstos, kas jau robežojas ar skaidru vizuālu priekšstatu veidošanos, piemēram: "Man rodas asociācijas ar kuģa katastrofu, kad cilvēks izmests uz vientuļas salas. Uz brīdi viņš gremdējas patīkamās atmiņās, bet tad atkal par sevi atgādina realitāte - salauzti kuģa masti jūrā, tuvojas lietus un negaisa mākoņi, bezcerība cilvēka dvē-

selē /.../. Ir ugunīgs saules riets un jaušama krēslas tuvošanās, aizvien lielāki un niknāki kļūst jūrā viļņi" /anketa nr.36/.

Samērā līdzīgi ir dabas ainavu tēlojumi. Kā spilgts paraugs ir sekojošais: "Neesmu bijusi Norvēģijā, bet manuprāt, tā atspoguļo tās dabu - klinšainos kalnus, sniegbaltās virsotnes, krāčainās, bīstamās, bet iespaidīgi varenās kalnu upes. Skats no augšas. Plašuma varenības, bet arī bīstamības iespējas. Skaistā brīvība /.../. Dzīve nav dota, lai dzīvotu nenopietni" /anketa nr.116/.

Pilnīgi konkrētas sižeta līnijas tiek veidotas vēsturiskās ainās, piemēram: "Satars: smagās attiecības starp kalpiem un saimniekiem. /.../ Tā varētu būt kalpa padziļšana no saimnieka mājas" /anketa nr.16/. Cits piemērs: "Viduslaiku ciņas - bruņinieki ar zobeniem cīnās par dzīvību un nāvi" /anketa nr.60/.

Raksturīgi, ka daudzās atbildēs /NM - 17%/ skaņdarba programma tiek saistīta ar labā un ļaunā spēku cīņu, kas ir plaši izplatīts stereotipisks satura alegorisks salīdzinājums, ko tomēr izvairās minēt PM studenti, piemēram: "Klausoties šo mūziku, iedomājos dziļu, tumšu mežu, kurā notiek kāda cīņa starp gaismu un tumsu vai labo un ļauno. Uzvaru gūst pārmaigus gan viena, gan otra puse" /anketa nr.38/.

Šīs nodaļas pētījuma primārais mērķis nav izvirzīts, lai konstatētu studentu muzikālo un teorētisko zināšanu līmeni, bet gan lai izsekotu, kā izziņas ietvaros klausītājs pakāpeniski pamana /vai nepamana/ mūzikas vēsturiskās attīstības gaitā izkristalizējušos stilistisko elementu klātbūtni, kas ir pamata balsti tālākai izziņas individualizācijai un atbilstošu saturisko tēlu un skaņdarba jēgas meklējumiem.

Lai vilktu paralēles starp mūzikas kognitīvo un vispārējo ana-

lītisko iemaņu līmeni, tad pētījuma otrajā posmā tika veikta šo aptaujāto studentu testēšana, nosakot katra respondenta intelektuālo spēju koeficientu. Eksperimenta pamatā izmantots vācu psihologa Dž.Ravēna 1936.gadā sastādītais tests "Progresīvās matricas".

Lai novērtētu studentu domāšanas spējas, Dž.Ravēna testā ietilpst 60 matricas, kas sakārtotas piecās sērijās /tās savstarpēji atšķirās risināšanas paņēmieni izvēles ziņā/. Katrā no šīm sērijām ir 12 uzdevumi ar pieaugošu grūtības pakāpi.

Testa "Progresīvās matricas" atrisināšanas pamatā ir sekojoša taktika:

- 1/ testa izpildītājam jāskatās matricā doto figūru loģiskā sakarība;
- 2/ matricā iekļautajam tukšajam laukumam jāatrod kopīgā saistība ar dotajām figūrām;
- 3/ matricas tukšajam laukumam jāizvēlās viena no piedāvātajām astoņām figūru kombinācijām /skat.testa fragmentu pielikumā nr.9/1, 143.lpp./.

Intelektuālā koeficienta noteikšana tiek veikta, ņemot vērā šādus parametrus:

	<u>PM</u>	<u>NM</u>
- indivīda spēja uzdevumus veikt pacietīgi, ar nepieciešamo uzmanības koncentrāciju	96,2%	97,9%
- spēja iedziļināties saturā, lietas būtībā	94,7%	96,7%
- informācijas uztveres kapacitāte, emocionālā komponenta ietekme uz darba kvalitāti	84,5%	89,5%
- spēja apsvērt, šķirot galveno informāciju no mazsvarīgā	91,8%	92,7%

- spēja vispārināt, t.i., no daudziem faktiem izdarīt secinājumus, spēja domāt likumsakarībās un stratēģiski 62,7% 72,1%

Šī testa rezultāti atklāj sekojošo:	<u>PM</u>	<u>NM</u>
1/ intelektuālās spējas zem vidējā līmeņa /testa "atslēgas" IQ = 91 - 100/	14%	2%
2/ vidējas intelektuālās spējas /IQ = 101 - 110/	12%	6%
3/ labas intelektuālās spējas /IQ = 111 - 120/	48%	47%
4/ augstas intelektuālās spējas /IQ = 121 - 130/	26%	45%

Intelektuālo spēju līmenis augstāks vērojams NM studentu testu rezultātos. Nenoliedzot mūzikas nodarbību nozīmi cilvēka estētisko jūtu izkopšanā un motorikas attīstīšanā, būtu pārspilēti uzskatīt, ka ar mūzikas nodarbībām varētu aizstāt eksaktās jomas, kas ir būtiskākas kognitīvo spēju veicinātājas.

Lai tuvotos mūzikas estētiskai sapratnei, tad NM auditorija ar augstāku vispārīgu kognitīvo līmeni aizstāj un kompensē tās profesionālās zināšanas, kuras PM auditorija ieguvusi savā šaurā specializācijā, jo aptaujā piedāvātā skaņdarba izziņas process būtiski neatšķiras no tā, kādai respondentu kategorijai tas pieder. Piemēram, skaņdarba rašanās laikposmu un stila īpatnības NM, balstoties uz spēju labāk iedziļināties lietas būtībā, spēju apsvērt, vispārināt un veidot likumsakarības, varējusi noteikt līdzvērtīgi PM auditorijai, kas šīs zināšanas ieguvusi profesionālās apmācības ceļā.

Tas nozīmē, ka dziļākas mūzikas terminoloģiskās zināšanas

vai skaņdarba uzbūves principu tehnoloģiska apgūšana nespēj tuvināt klausītāju mūzikas estētiskās sapratnes mērķim. Pieredzē uzkrātā faktu materiāla izmantošana ir ierobežotāka un nav tik elastīga, tādēļ tā nebūtu pielīdzināma cilvēka vispārīgo kognitīvo spēju attīstībai, ko var nodrošināt vienīgi vispusīgas eksaktas un humanitāras mācību programmas.

Tas nozīmē, ka mūzikas estētiskā sapratne ir atkarīga nevis no profesionālās kvalifikācijas, bet gan no indivīda vispārīgām kognitīvajām spējām, bez kurām nav iespējama tuvošanās skaņdarba jēgas un arī patiesības izziņošanai /skat. 3.nodaļu/.

Rēķinoties ar to, ka gan ankešu, gan testu rezultāti nekad nespēj sniegt neapstrīdamu un pilnībā objektīvu pētījumā piedalījušos respondentu spēju līmeni, tomēr atsevišķas tendences iespējams pamanīt.

Tie studenti, kuri intelektuālā testā parādījuši zemāku vērtējumu, atbildot arī uz 7.jautājumu, savos spriedumos bijuši virspusējāki, skopāki un aprautāki. Šiem studentiem līdztekus raksturīga arī skaņdarba mākslinieciskās vērtības pazemināšana, piemēram: "Mūzikas izteiksmes līdzekļi bāli" /anketa nr.4/ vai: "Vienkārši izteiksmes līdzekļi" /anketa nr.10/. Arī saturiskās asociācijas neveidojas izteiksmīgas.

Raksturojot studentus, kas intelektuālajā testā saņēmuši augstāko novērtējumu, arī skaņdarba izziņas procesā parādījuši vēlmi iedziļināties tā saturā. Noklausītā skaņdarba satura atklāsmes meklējumai saistīti gan ar abstraktākām asociācijām, piemēram: "Pārdomas par to, cik cilvēka dzīve ir niecīga lielajā Visumā" /anketa nr.12/, gan ar dažādiem sižetiskiem stāstījumiem. Vērojama arī cenšanās pēc skaņdarba analītiskas sakārtošanas, tendence uz domas precizitāti un lakonismu izteikumos.

Aptaujas un testa rezultātu kopsavilkums liecina par mūzikas izziņas spēju un estētiskās sapratnes veidošanās sakarībām. Skandārba pilnīgāks un dziļāks novērtējums nav iedomājams vienīgi ar emocionālā jūtīguma līdzdalību, bet kā neatņemams komponents iekļaujamās arī kognitīvās spējas, to attīstīšana un nepārtraukta izkopšana.

SECINĀJUMI. NOSLĒGUMS

1. Analizējot literatūru un veiktos pētījumus, var secināt, ka mūzikas estētiskā sapratne ietilpst cilvēka intelektuālā darbībā un pilda skaņdarba jēgas izzināšanas un apjēgšanas funkcijas.
2. Izvērtējot dažādus filozofiskos un psihologiskos pētniecības virzienus, var secināt, ka mūzikas estētiskās sapratnes būtība aptverama, balstoties uz kognitīvās mūzikas psiholoģijas atziņām un tai raksturīgajām pētniecības metodēm.
3. Mūzikas estētiskās sapratnes saturu nosaka kognitīvā procesa objektīvie /kultūrspecifiskie apstākļi, socializācijas īpatnības, piedāvātā muzikālā materiāla saturs un struktūra u.c./ un subjektīvie /klausītāja pieredze, asociāciju daudzveidība, gaidas, emocionālo un intelektuālo spēju attīstība, iemaņas, motivācijas līmenis u.c./ nosacījumi.
Mūzikas estētiskā sapratnē subjektīvie nosacījumi /interpretācija/ dominē pār objektīvajiem, jo tai piemīt individuāls estētiski vērtējošs saturs.

4. Kognitīvais process ir noteicošais komponents skaņdarba jēgas - autora semantiskās ieceres sapratnei.

Mūzikas estētiskā sapratne veidojas pakāpeniskā secībā:
skanošā materiāla uztvere → muzikālā satura analīze, klasificēšana, salīdzināšana, sintēze, vispārināšana → skaņdarba jēgas apjēgšana, individualizācija un estētiska novēr-

tēšana.

5. Mācību procesā apgūtām mūzikas terminoloģiskām zināšanām vai skaņdarba uzbūves principu tehnoloģiskai apgūšanai nepiemīt izšķirošā nozīme /tās var tuvināt/ tam, lai veidotos mūzikas estētiskā sapratne. Šī psihes darbība atkarīga nevis no profesionālās muzikālās kvalifikācijas, bet gan no indivīda vispārīgajām kognitīvajām spējām.
6. Līdz ar vēlmi iedziļināties muzikālā materiāla formas un satura būtībā, klausītājā tiek uzturēta patiesības izziņas tieksme, kas rada priekšnoteikumus arī estētiski pamatotam vērtējumam.

— " —

Mūzikas estētiskās sapratnes fenomenam iespēja tuvoties no dažādu zinātņu nozarēm - filozofijas, psiholoģijas, fizioloģijas, muzikoloģijas, estētikas un to dažādajiem strāvojumiem - semiotikas, fenomenoloģijas, hermeneitikas, geštaltpsiholoģijas utt.

Tomēr veiktā pētījuma rezultātā būtu jāaoliecina, ka mūzikas estētiskās sapratnes būtība atklājas kognitīvā mūzikas psiholoģijas virziena skatījumā un tās teorētisko un eksakto pētniecības metožu izmantošanā.

Līdz ar to pētījuma gaitā realizējies sākotnēji paredzētais mērķis, atklājot mūzikas estētisko sapratni mūzikas izziņas procesa kontekstā un tās veidošanās individuālās psiholoģiskās īpatnības topošiem mūziķiem un pedagogiem bez profesionālās muzikālās sagatavotības.

Tāpat kā par vispārīgām muzikālajām spējām, arī par mūzikas estētisko sapratni runājot, nav iespējams strikti noteikt, vai tā kādam piemīt vai nepiemīt.

Mūzikas estētiskā sapratne ir nepārtraukti mainīga un relatīva psihiķes darbība, kas nepadodas konkrētu mērījumu nosacījumiem. Ar eksaktu pētniecības metožu palīdzību iespējams vienīgi aptuveni noteikt individuālās mūzikas sapratnes attīstības tendences.

Mūzikas estētiskās sapratnes sasniegšana nevar kļūt par pašmērķi, kas būtu vērstas uz to, lai padziļinātu indivīda muzikālo emocionalitāti vai attīstītu viņa intelektuālās spējas /tās ir sekas/, bet gan kļūt par mērķi, lai ar izziņas aktivizācijas palīdzību veicinātu noteiktu uzskatu veidošanos, līdzsvarotu viņa garīgās spējas, sistematizētu zināšanas. Līdz ar to mūzikas klausīšanās nav atdalāma no audzināšanas un personības attīstības, ko iespējams vadīt un korigēt mācību procesā.

Personības garīgai izaugsmei /neatkarīgi no profesionālās muzikālās ievirzes/ svarīga ne tikai emocionāla jūtīguma izkopšana, bet tāpat visā mācību procesā būtu nepieciešams pievērst uzmanību gan intelektuālo, gan radošo spriešanas spēju attīstībai.

Vēlams, lai izziņas procesa tālāka izpēte saistībā ar mūzikas estētisko sapratni būtu aktuāla tēma arī turpmāk ne tikai mūzikas psiholoģijā, bet arī apmācības metožu izstrādāšanā un pilnveidošanā, audzinot un izglītojot gan profesionālus mūziķus, gan ikvienu cilvēku, nodrošinot viņa spējas pilnvērtīgi un aktīvi iesaistīties muzikālās kultūras apritē.

BIBLIOGRĀFIJA

1. Aristotelis. Poētika. - R.: Latvijas Valsts izdevn.,1959.
2. Bebre R. Daiļrades procesu psiholoģija. - R.,1983.
3. Bebre R. Personība un spējas. - R., 1979.
4. Birzkops J. Mūzika - intelektuālo spēju attīstītāja // Izglītība. - Nr.19. - 1991. - 7.-8.lpp.
5. Briede M. Tradīcija un modernisms // Izglītība un Kultūra.- Nr.20. - 1996. - 26.lpp.
6. Budovskis M. Personības un sociālās vides rezonanse. - R.: Zinātne, 1986.
7. Ceplītis L., Katlape N. Izteiksmīgas runas pamati. - R.,1968
8. Cirsis P.,S.J. Dziļāk domāta doma. - Stokholma, 1974.
9. Darkevics A. Emīls Dārziņš: Raksti: Atmiņas par Emīlu Dārziņu. - R.: Liesma, 1975.
10. Dāle P. Vērojumi un pārdomas. - R.: Uguns, 1994.
11. Joffe J. Muzikālās dzirdes attīstības ceļi. - R.: Zvaigzne, 1991.
12. Gailīte Z. Par mūzikas uztveri un psihofizioloģiju // Literatūra un Māksla. - Nr.36. - 1979.
13. Grīgs E. Sonāte e-moll klavierēm. Op.7. - Petrograda, s.a.
14. Kalniņa V. Par psiholoģijas atziņu pielietojamību mūzikas pedagogijā. - R., 1983.
15. Kalniņa V. Par mūzikas uztveri: Akustiskais aspekts. - R., 1987.
16. Karpova Ā. Personība un individuālais stils: Monogrāfija. - R.: LU, 1994.

17. Krasinska L. Mācīsimies uztvert mūziku. - R.: Zvaigzne, 1979.
18. Klotiņš A. Petra Ebena pasaule - mūzikā un sarunās // Literatūra un Māksla. - Nr.21. - 1988.
19. Krauklis A. Emocionālais stress un tā optimizācija. - R.: Zvaigzne, 1981.
20. Kūle M. Ceļš saprašanas labirintos. - R.: Zinātne, 1989.
21. Kūle M., Kūlis R. Filosofija. Eksperimentāla mācību grāmata. - R.: Burtnieks, 1996.
22. Latviešu solo dziesmas: Krājums. /A.Šturma sakārtojumā. - ASV, b.g.
23. Maritēns Ž. Mākslinieka atbildība. - R.: Minerva, 1994.
24. Poļanovskis G., Roiteršteins M. Kā klausīties un saprast mūziku. - R., 1962.
25. Plotnieks I. Psihes filogenētiskā attīstība. - R., 1972.
26. Plotnieks I. Emocijas un jūtas. Mācību līdzeklis. - R.: LVU, 1976.
27. Sohors A. Mūzika kā mākslas veids. - R., 1962.
28. Tulviste P. Par domāšanas izmaiņām vēsturē. - R.: Avots, 1990.
29. Zariņš D. Mūzikas pedagogijas uzdevumi bērnu emocionālās uztveres un izziņas attīstīšanā. - R., 1988.
30. Zemzaris I. Pēteris Vasks - par garīgumu, par provinci sevī un sevi provincē // Izglītība un Kultūra. - Nr.18. - 1996.
31. Kārklis L. Mūzikas leksikons. R.: Zvaigzne, 1990.
32. Vispārējā mūzikas vēsture: 2 daļās /N.Grīnfelda redakc. - R.: Zvaigzne, 1984.

33. Vorobjovs A., Holopova G. Psihologijas vēsture. Mācību līdzeklis. - Daugavpils: DPU, 1995.
34. Vorobjovs A. Psihologija: 6 burtnīcās. - R.: LR Iglītības, kultūras un zinātnes ministrija, 1993./94.
35. Adorno Th.W. Ästhetische Theorie: Aus dem Nachlass hg.von Th.W.Adorno und R.Riemann // Gesammelte Schriften. - Bd.7.- Frankfurt, 1973.
36. Adorno Th.W. Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt. - 7.Aufl. - Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.
37. Alvin J. Musiktherapie: Ihre Geschichte und ihre moderne Anwendung in der Heilbehandlung. - Bärenreiter: Deutscher Taschenbuch Verlag; Bärenreiter-Verlag, 1984.
38. Bach J.S. Das Wohltemperierte Klavier./Progressiv geordnet und neu eingerichtet von B.Bartók. - Bd.1. - Budapest, 1950.
39. Bimberg S. Einführung in die Musikpsychologie. - Wölfenbüttel. - Heft 2. - 1957.
40. Böttcher H. Methoden in der Musikpsychologie. - Edition Peters, S.l., 1978.
41. Bruhn H., Certer R., Rösing H. /Hg./ Musikpsychologie: Ein Handbuch. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1993.
42. Buck G. Hermeneutik und Bildung. - München, 1981.
43. Bühler M. Musik und ihre Psychologien. - Eischborn bei Frankfurt, 1987.
44. Damasio A.R., Damasio H. Sprache und Gehirn // Gehirn und Bewusstsein / Mit einer Einführung von W.Singer. - Heidelberg; Berlin; Oxford: Spektrum, 1994. - S.58.-66.
45. Das Wohltemperierte Klavier von Joh.Seb.Bach./ Revidiert von C.Czerny. - Leipzig, s.a.

46. Decker-Voigt H. Aus der Seele gespielt: Eine Einführung in die Musiktherapie. - 2.Aufl. - München: Goldmann Verlag, 1992.
47. Degen R. Kleine Differenzen: Gehirnforschung // Bild der Wissenschaft. - Nr.10. - 1992.
48. Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften // Gesammelte Schriften. - Bd.7. - Frankfurt, 1981.
49. Dilthey W. Die Entstehung der Hermeneutik // Gesammelte Schriften. - Bd.5. - Göttingen; Stuttgart, 1974.
50. Eggert-Schmid Noerr A., Mertens W. /Hg./ Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse // Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung "Psyche" / hrsg.von M.Mitscherlich. - Hf.7.- Stuttgart, 1995. - S.687.-692.
51. Ehrenfels Ch.v. Über "Gestaltqualitäten // Gestalthaftes Sehen / hrsg.von F.Weinhandl. - Darmstadt, 1960.
52. Evers St. Was geschieht beim Musikhören im menschlichen Körper?: Zur Psychologie des Musikerlebens // Musik und Unterricht. - Nr.7. - 1991.
53. Fröhlich W.D. Wörterbuch zur Psychologie. - 20.Aufl. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
54. Faltin P. Phänomenologie der musikalischen Form. - Wiesbaden, 1979.
55. Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. - Tübingen, 1975.
56. Gembris H. Das Konzept der Orientierung als Element einer psychologischen Theorie der Musikrezeption // Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. - Bd.11.- Wilhelmshaven: Florian Noetzel GmbH, 1994. - S.102.-118.

57. Gembris H. Musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung//
Handbuch der Musikpädagogik / hrsg.von H.Chr.Schmidt. -
Bd.4. - Bärenreiter; London: Bärenreiter Verlag, 1987.-
S.137.-178.
58. Gruhn W. Wahrnehmen und Verstehen: Untersuchungen zum Ver-
stehensbegriff in der Musik. - Wilhelmshaven: Florian Noet-
zel Verlag, 1989.
59. Guski R. Wahrnehmung: Eine Einführung in die Psychologie
der menschlichen Informationsaufnahme. - Stuttgart; Berlin;
Köln: Verlag W.Kohlhammer, 1989.
60. Haken H. Geheimnisse des Wahrnehmens // Bild der Wissen-
schaft. - Nr.5. - 1992. - S.98.-101.
61. Handbuch der Musikästhetik. / hrsg.von S.Bimberg, W.Kaden
u.a. - 2.Aufl. - Leipzig, 1986.
62. Hanslick E. Vom musikalisch Schönen: Ein Beitrag zur Revi-
sion der Ästhetik der Tonkunst. - 20.Aufl. - Wiesbaden:
Breitkopf & Hartel, 1980.
63. Harrer G. Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsycholo-
gie. - 2.Aufl. - Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982.
64. Harrer G. Das "Musikerlebnis" im Griff des naturwissen-
schaftlichen Experiments // Grundlagen der Musiktherapie
und Musikpsychologie. - 2.Aufl. - Stuttgart: Gustav Fi-
scher Verlag, 1982. - S.3.-54.
65. Hirsch F. Das grosse Wörterbuch der Musik. - Berlin: Ver-
lag Neue Musik, 1984.
66. Husserl E. Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genea-
logie der Logik. - Prag, 1939.
67. Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermen-
eutik. - Frankfurt, 1982.

68. Jung C.G. Bewusstes und Unbewusstes: Beiträge zur Psychologie. - S.l.: Fischer Taschenbuch Verlag, s.a.
69. Kaden C. Musiksoziologie. - Berlin, 1984.
70. Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis. - Leipzig, 1977.
71. Kreidler H., Kreidler S. Psychologie der Kunst. - Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
72. Kurth E. Musikpsychologie. - Berlin, 1931.
73. Lehmann A.C. Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören im interkulturellen Vergleich // Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie /hrsg.von K.-E. Behne. - Bd.10. - Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1993. - S.38.-55.
74. Meyer W.-U., Schutzwohl A., Reizenze R. Einführung in die Emotionspsychologie. - Bd.1. - Bern; Göttingen; Toronto: Verlag Hans Huber, 1993.
75. Moles A. Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung.- Köln, 1971.
76. Moos L. Die Philosophie der Musik. - Stuttgart; Berlin; Leipzig, 1982.
77. Motte-Haber H.de la. Handbuch der Musikpsychologie. - Laaber Laaber Verlag, 1985.
78. Motte-Haber H.de la. Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung. - Wiesbaden, 1982.
79. Motte-Haber H.de la. Musikpsychologie: Eine Einführung. - 3.Aufl. - Regensburg: Laaber-Verlag, 1984.
80. Mühlberger H. 10 000 Fremdwörter: Handbuch für Haus und Beruf. - Murnau; München; Innsbruck: Verlag Sebastian Lux, 1953.

81. Nolting H.-P., Paulus P. Psychologie lernen: Eine Einführung und Anleitung. - 5.korr.Aufl. - Weinheim: Beltz, Psychologie-Verlag-Union, 1994.
82. Orff G. Die Orff - Musiktherapie: Aktive Förderung der Entwicklung des Kindes: Mit einem Vorwort von C.Orff. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
83. Pötsche H. Zerebrale Verarbeitung // Musikpsychologie /hrsg. von H.Rösing. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993. - S.630.-638.
84. Philosophie: Mit einer Einleitung von Prof.Dr.H.Plessner./ hrsg.von A.Diemer und I.Frenzel. - Frankfurt: Fischer Bücherei, 1958.
85. Rauhe H. Zum Problem der Beobachtung und Analyse musikalischer Verhaltensweisen // Forschung in der Musikerziehung.- Mainz, 1974.
86. Rehmke J., Schneider F. Geschichte der Philosophie. - Wiesbaden: VMA Verlag, 1959.
87. Riemann H. Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen// Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. - Nr.21./22. -1914./15
88. Schmalt H.-D. Motivationspsychologie. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1986.
89. Schuter-Dyson R. Psychologie musikalischen Verhaltens // Musikpädagogik: Forschung und Lehre. - Bd.4. - Mainz,1982.
90. Stumpf C. Tonpsychologie. - Bd.1. - Leipzig, 1883.
91. Wellek A.Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. - 3.Aufl. - Bonn: Bouvier Verlag, 1987.
92. Wundt W. Grundzüge der psychologischen Psychologie. - Leipzig, 1910.

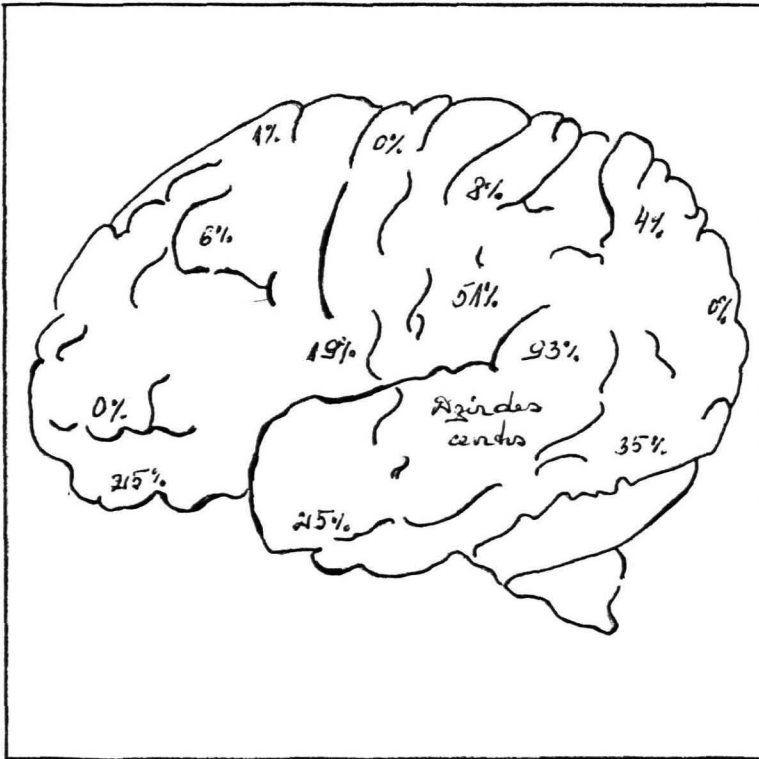
93. Downey J. A musical experiment // American Journal of Psychology. - Nr.9. - 1897.
94. Frances R. Perception of musik. Hillsdals, 1988.
95. Gilman B.J. Report on an experimental test of musical expressiveness // American Journal of Psychology. - Nr.4. - 1892./93.
96. Rigg M. Speed as a Determiner of Musical Mood // Journal of Experimental Psychology. - Nr.27. - 1940.
97. Seashore C.E. The Psychology of Musical Talent. - New York, 1919.
98. Selected Writings on Latvian Music: A Bibliography: Rakstu izlase par latviešu mūziku: Bibliogrāfija. / Compiled and edited by J.Braun and K.Brambats. Munster: Verlag Latvija, 1985.
99. Piaget J. La naissance de l'intelligence chez l'enfant. - Neuchatel, 1936.
100. Анцыферова Л. О закономерностях элементарной познавательной деятельности. - М., 1961.
101. Арановский М. Симфонические искания. - Л., 1979
102. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Кн.1, 2. - Л., 1963.
103. Барсова И. Симфонии Густава Малера. - М.1975.
104. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. - М. 1978.
105. Блудова В. Природа и структура художественного восприятия. // Эстетические очерки. - Вып.4, - М., 1977.
106. Бурлачук Л., Морозов С. Словарь - справочник по психологической диагностики. - Киев, 1989.
107. Варга Б., Аимень Ю., Лопариц Э. Язык, музыка, математика. - М. 1981.
108. Вопросы социологии музыки. // Сборник трудов под ред. Е.Дуков. - Вып.2. - М. 1990.
109. Выготский Л. Психология искусства. - М. 1968.

110. Гайлите Э. Лирика и драма в сонатных композициях ранних романтиков / психологический и эстетический аспект/. // Автореферат диссерт. канд. искусствоведения. - Вильнюс, 1988.
111. Гайлите Э. Некоторые аспекты восприятия сонатной композиции. // Советская Музыка, №.9.- 1985.
112. Друскин М. Очерки, статьи, заметки. - Л., 1987.
113. Дружинин В. Теоретические основы диагностики познавательных способностей. // Автореф. дис. д-ра психол. наук. - М., 1991.
114. Евдокимова А. Основные аспекты содержания музыки: к проблеме способов отражения. // Автореф. дис. - Л., 1987.
115. Залесский Г. Психология мировоззрения и убеждений личности. - М., Изд-во МГУ, 1994.
116. Кечхуашвили Г. К проблеме психологии восприятия музыки. // Вопросы музыковедения. - Т.3.- М., 1960.
117. Кремлев Ю. О роли разума в восприятии произведений искусства. - М., 1970.
118. Кремлев Ю. Познавательная роль музыки. - М., 1963.
119. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. - М., 1975.
120. Лурья А. Об историческом развитии познавательных процессов: Экспериментальное психологическое исследование. - М., 1974.
121. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. - М., 1978.
122. Мазель Л. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. - М., 1983.
123. Максимов В. Анализ ситуации художественного восприятия. // Восприятие музыки, сборник статей под ред. В. Максимова. - М., 1980.
124. Медушевский И. Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки под ред. С. Раппопорт. - №.4. - М., 1977.

125. Меушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М., 1976.
126. Меушевский В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. // Диссерт. д-ра искусств. - М., 1970.
127. Мейер Л. Толкование музыки: Очерки и исследования. - М., 1977.
128. Менегетти А. Музыка души: Введение в онтопсихологическую музыкотерапию. - СПб., 1992.
129. Музыкальная психология: Хрестоматия, под ред. М.Старчеуса, - М., 1992.
130. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
131. Назайкинский Е. О консонантности в восприятии музыки. // Музыкальное искусство и наука. - Вып.2. - М., 1973.
132. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. - М., 1972.
133. Бразоникидзе Г. К вопросу о специфике музыкального мышления. // Вопросы музыкознания, сборник статей под ред. Ю.Келдыша. - Т.3. - М., 1960.
134. Ортега и Гассет Х. Дегуманизация искусства. Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли 20 века. - Вып.2. - М., 1980.
135. Остроменский В. Формирование музыкального познания. - Кишинев, 1988.
136. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки. // Музыкальное искусство и наука под ред. Е.Назайкинского. - Вып.3. - М., 1978.
137. Познавательные процессы в деятельности. // Сборник научных трудов под ред. М.Роговина. - Ярославль, 1987.
138. Проблемы развития познавательных процессов. // Сборник статей под ред. М.Котика. - Тарту, 1988.

139. Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета.// Музыкальное искусство и наука под ред. Е. Назайкинского. - Вып.2. - М., 1970.
140. Розин В. Сравнительный методологический анализ концепций Курта и Асафьева.// Вопросы методологии музыковедения. - М., 1983.
141. Раппопорт С. Искусство и эмоции. - Вып.2. - М., 1972.
142. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства.// Музыкальное искусство и наука. - Вып.2. - М., 1973.
143. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества.// Сборник статей, состав. А.Гомединер. - Л., 1981.
144. Рыжский И. Назначение музыки и ее возможности. - М., 1962.
145. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. - Ч.3. - М., 1983.
146. Стравинский И. Петрушка: Потешные сцены в 4-х картинах. Переложение для фортепиано М.Миркина и С.Павчинского. - М., 1967.
147. Тавхелидзе Н. Некоторые вопросы природы восприятия музыки.// Авторреф. диссерт. - Тбилиси, 1978.
148. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. - М., 1976.
149. Теплов М. Психология музыкальных способностей. - М., Л., 1947.
150. Туголев В. Природа восприятия и мышления. - Рига, 1995.
151. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика.// Проблемы музыкального мышления. - М., Б.г.
152. Цукерман В. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования. - М., 1972.
153. Чайковский П. Времена года /для фортепиано/. - М., 1983.

154. Чередниченко Т. Два аспекта понятия музыкального произведения / по работам К. Дальхауза, Х. Эльбрехта, Т. Кнайфа/. // Научный реферативный сборник "Музыка". - №.2. - М., 1978.
155. Чередниченко Т. К проблеме художественной ценности в музыке. // Проблемы музыкальной науки. - М., 1983.
156. Чуприкова Н. Умственное развитие и обучение. Психологические основы развивающего обучения. М.: АО Столетие, 1995.
157. Шафф А. Понимание вербального языка и "понимание" музыки. // Научный реферативный сборник. - М., 1976.
158. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М.: Изд-во "Музыка", 1964.
159. Шестаков В. От втоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до 18 века. - М., 1975.



Akustiskās informācijas izplatība un lokalizācija galvas smadzeņu lielo pusložu garozā.

/Zimbardo, Ph.G., Ruch, F.L. "Lehrbuch der Psychologie", Heidelberger, 1979, S.67./

I.Sravinskis.Aukļu deģa no baleta "Petruška"

Pielikums nr.2

/M.Mirķina un S.Pavčinska
pārlik.klavierēm/

Allegretto ($\text{♩} = 69$)

ff. Cez.

a tempo
p dolce
Ped. * Ped. *

J. Vītols "Karalis un bērslapīte"

Andante lugubre. *p*

CANTO

PIANO

mf *p*

poco a poco cresc. *sfp* *mf*

Šal-cošu birsta-lu ze-mē

val-dī-ja ka-ralis bries-mīgs, mū-ži-gi drūms un pilns šaus - mu.

J. Vītols "Karalis un bērslapīte"

musical notation for the first system, including piano accompaniment with markings: *dimin.*, *mf*, and a fermata over the final note.

Tempo I. *mp* *f* *Vivo.* *mf*

nu!"- rūc ka ralis, "lai-kam ce-ļa vis ne-griezīsi!" Be-kai... he!-

musical notation for the second system, including piano accompaniment with markings: *mf*, *leggiere*, and a fermata over the final note.

bērsla-pe at-bild.

p *staccato* *f* *mf* *poco allargando*

musical notation for the third system, including piano accompaniment with markings: *p*, *staccato*, *f*, *mf*, and *poco allargando*.

3. БАГАТЕЛЬ

С. МОИЮШКО
(1819—1872)

Allegro non troppo vivo

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Allegro non troppo vivo*. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *n. p.*, *pp*, *cresc.*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1-5). The piece concludes with a double bar line and the number 2307.

3 5 4 5 4 5 3 5 1 2 1 2 1 5 4

mf *tre corda*

7 7 1 7 7 7 7

mf cresc. *P*

2 3 1 3 5 1 3 1 4 5 1 2 1 3

7 1 2 7 2 1 7 7 7 7

P

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

mf *mf cresc.*

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

P

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5

P

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Pielikums Nr. 7

Aprēķini veikti %		Jaunieši	Pusmūža gados	Cienījamā vecumā
Izklaudējošā mūzika	ASV	82	68	53
	Vācija	87	52	29
Akadēmiskie žanri	ASV	18	32	47
	Vācija	13	48	71

1. Lēmaņa pētījums (1992) par izklaidējošo un akadēmisko žanru popularitāti dažādās vecuma grupās amerikāņu un vācu sabiedrībā [62, 41].

LMA

CIENĪJAMIE PĒTĪJUMA DALĪBNIKIE!

Šī anketa ir viena no mūzikas sapratnes pētīšanas metodēm. Jūsu sniegtā informācija tiks izmantota vienīgi zinātniskos nolūkos.

Jau iepriekš pateicamies par Jūsu atsaucību!

1. Kā klausāties tā saucamo "nopietno" mūziku?

- intuitīvi
- ar profesionālu interesi
- veidoju vizuālus priekšstatus
- tā raisa atmiņas un asociācijas

2. Ierakstiet kvadrātiņos numerāciju 1.-8. atkarībā no tā, kādai mūzikai dodat priekšroku!

- tautas mūzika
- šlāgeri, deju mūzika
- džezs
- rokmūzika
- opera
- klasiskā mūzika
- baznīcas mūzika
- avangarda mūzika

3. Vai klausāties mūziku, veicot intelektuālu darbu?

- jā nē dažreiz

4. Mūzika Jūsaprāt ir vairāk

- intelektuāla
- emocionāla
- emocionāli intelektuāla māksla.

5. Vai papildus informācija Jums palīdz klausīties mūziku?

	jā	nē
- ziņas par komponistu	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- darba rašanās vēsture, stils	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- programma	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- izpildītāji	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- sabiedrības viedoklis	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- partitūras analīze	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

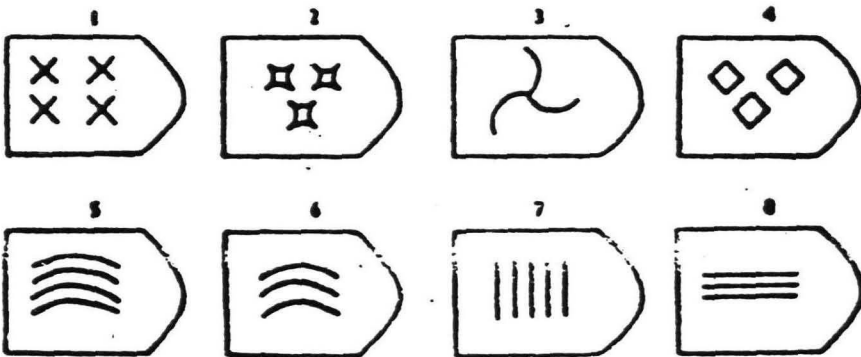
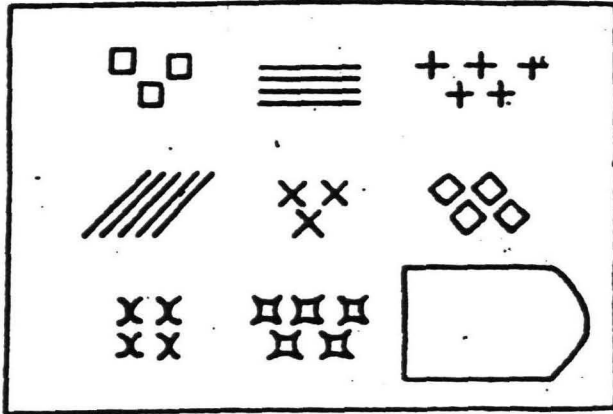
6. Atzīmējiet uz asīm, cik lielā mērā dzirdētā mūzika ir:

zināma	_____	sveša
pieņemama	_____	nepieņemama
interesanta	_____	garlaicīga
skaista	_____	neciešama
mākslinieciska	_____	primitīva
izteiksmīga	_____	bāla
temperamentīga	_____	gaudena
sakārtota	_____	haotiska
nomierinoša	_____	uzbudinoša
kustīga	_____	statiska
sirsnīga	_____	vēsa
atturīga	_____	uzbāzīga

7. Kā Jūs raksturotu dzirdēto skaņdarbu, piem., stils un laikmets, izteiksmes līdzekļi, saturs, asociācijas utt.:

PALDIES PAR ATSAUCĪBU!

/šifrs-uzvārds/



Nr.	A	B	C	D	E
1.					
2.					
3.					
4.					
5.					
6.					
7.					
8.					
9.					
10.					
11.					
12.					