

## KONSULTACIJOS. PASTABOS. DISKUSIJOS

B. SIDISKIS

### MUZIKA IR JOS SUPRANTAMUMAS

Tonų ir akordų, arba muzikinių įvykių, derinį funkciškumą, pasireiškiantį muzikiniuose procesuose tuo, kad vieni tonai ir akordai pakeičia kitus ne bet kaip, o taisyklingai, tradicinė muzikologija aiškina kaip jų „veržlumą“, „traukimą“ į tonalinį centrą, į toniką. Tonikų požymiais laikomas jų pastovumas ir gebėjimas subordinuoti kitas funkcijas; kitoms funkcijoms priskiriami nepastovumo ir pavaldumo tonikoms požymiai. Tačiau tradicinė muzikologija, analizuodama sukurtų muzikos veikalų formas, neaiškina tų formų atsiradimo sąlygų. Nors muzikos formas ji sieja su jos tonališkumu, bet netiria tų faktorių, kurie tą tonališkumą apsprendžia. Šių sąlygų aprašymui tradicinės muzikologijos sąvokų ir jos išskirtų muzikinių įvykių požymių aiškiai nepakanka. Tradicinė muzikologija neturi patenkinamų kriterijų, kurie įgalintų atskirti akordus nuo neakordinių sąskambių, tonalinę muziką nuo atonalinės. Ji negali paaiškinti, kada ir pagal kokius objektyvius požymius galima nustatyti dermines muzikinių įvykių funkcijas jų raidoje, negali atsakyti į klausimą, kodėl ir kada vienu muzikinių įvykių funkcijos pasižymi pastovumu ir subordinuojančiomis savybėmis, o kitų — nepastovumu ir pavaldumo savybėmis. Konstatuodama muzikinių įvykių derminių funkcijų kintamumo faktą, ji nepaaiškina jo priežasčių<sup>1</sup>. Ji kalba apie vieno akordo „išrišimą“ į kitą<sup>2</sup>, bet negali to „išrišimo“ vienareikšmiškai paaiškinti ir nenustato, kada jis muzikoje reikalingas, o kada — ne. Tradicinė muzikologija aprašo ne tiek funkcinis, kiek substancinius, tarpusavyje susietų ir sąveikaujančių muzikinių įvykių bruožus.

Funkiškumu, mano nuomone, reikėtų laikyti kokio nors muzikinio objekto paskirtį tam tikroje santykių sistemoje. To paties akordo funkci-

<sup>1</sup> Ю. Н. Тюлин, Учение о гармонии, М., 1966, стр. 153.

<sup>2</sup> A. Daunoras, Harmonija, K., 1964, p. 60, R. Kašponis, Harmonijos pagrindai, V., 1969, p. 28.

nės savybės keičiasi priklausomai nuo jo sąlygų muzikiniame tekste. Bet kokio muzikinio įvykio funkciškumą apsprendžia jo ryšiai ir santykiai su kitais jį supančiais muzikiniais įvykiais. Funkcijos yra susijusios ne tik su išoriniais muzikinių įvykių požymiais, bet ir su informacija apie muzikines sistemas (t. y. metrus, akordus, tonacijas ir tonalinius planus).

Muzikologija šiandien negali apsiriboti vien tik muzikinių įvykių ir operacijų su šiais įvykiais inventorizacija. Ji turi užtikrinti sisteminę kūrinų analizę. Dėl to jai tenka ne tik aprašinėti, bet ir paaiškinti operacijų tikslingumą. Kad šiuos uždavinius būtų galima išspręsti, tradicinę muzikologiją tenka papildyti naujais metodais, naujomis sąvokomis, padedančiomis išsiaiškinti muzikinės kūrybos ir jos suvokimo procesų dinamiką, atskleisti muzikos kūrinio suprantamumo priklausomybę nuo konkrečios muzikinių įvykių organizacijos. Supratimu čia mes laikome intuityvų arba sąmoningą atpažinimą tokių kompozitoriaus sudarytų ir atlikėjo perduodamų muzikos sistemų, iš kurių klausytojai gali nustatyti muziką sudarančių elementų funkcijas, t. y. jų priklausomybę toms sistemoms ir jų paskirtį.

Zemiau dėstomoje muzikinių komponentų sąveikos koncepcijoje mėginama papildyti tradicinę muzikologiją kai kuriais tikslųjų mokslų metodais ir sąvokomis. Matematinų metodų pritaikymas įgalina naudotis elektroninėmis skaičiavimo mašinomis tiek muzikos kūriniais analizuoti, tiek ir naujoms muzikinėms struktūroms sudaryti.

Mašininio muzikos sintezavimo idėja jau turi nemažas tradicijas. Ji remiasi matematine statistika ir informacijos teorija. Pirmuosiuose mėginimuose buvo apskaičiuojami pasirinktuose muzikos kūrinuose aptinkamų elementų dažnumai ir gauti duomenys panaudojami naujų kūrinų sintezavimo programoms sudaryti. Bet tonaline muzika nėra stacionarinis procesas, o toksai, kurio skirtingi etapai pasižymi nevienodomis charakteristikomis. Todėl šitoks statistinio metodo taikymas muzikos kūriniais analizuoti yra labai ribotas. Vadinasi, sintezuojant muzikos kūrinius, gaunami tik beprasmiški tekstai<sup>3</sup>.

Vėliau sintezavimo programoms sudaryti buvo pradėta naudotis Markovo eilutėmis<sup>4</sup>, bet ir jos problemos išspręsti nepadėjo. Pasirinkus trumpas Markovo eilutes, buvo „kuriami“ beprasmiški tekstai, o pasirinkus ilgas — mašinos ištisai nurašinėdavo tuos kūrinius, kurių pagrindu Markovo eilutės buvo sudarytos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Kaip gaminami beprasmiški kalbos tekstai, akivalzdžiai iliustruojama knygoje Дж. Пирс, Сигналы, символы, шумы. М., 1967, стр. 60—69.

<sup>4</sup> М. Фиш, Теория Тикитубиц теория, V., 1968, р. 231.

<sup>5</sup> А. Колмогоров, Автоматы и жизнь, — Сб. «Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная», М., 1968.

Dar vėliau tikimybiškas muzikinių įvykių rinkimas mašinos imamas apriboti žinomomis tonalinės muzikos taisyklėmis. Tikimybiškai renkami muzikiniai įvykiai prieš spausdinimą būdavo praleidžiami pro sudėtingus „apribojimų“ filtrus. Šiuo metodu buvo gauti žymiai geresni rezultatai; tokio pobūdžio yra Z. Fencl, R. Zaripovo darbai<sup>6</sup>.

Neblogai pavykę ir griežtojo stiliaus kontrapunkto sintezavimo darbai<sup>7</sup>. Taip yra dėl to, kad šio stiliaus taisyklės muzikologijoje geriausiai aprašytos. Tačiau visais nurodytais metodais gauti rezultatai nėra labai reikšmingi: jiems stokoja muzikinės logikos arba jie ribojasi vien tik diatonine mažoro bei minoro tonacija. Žemiau pateikiama koncepcija mėgina įveikti kai kuriuos minėtų metodų trūkumus. Jos pagrindu parengti sintezės algoritmai padeda sukomponuoti ne tik diatonines, bet ir chromatinės muzikines struktūras ir, be to, ne tik vienoje tonacijoje, bet ir moduliacijose. Šios struktūros turi tam tikrą tvarką, kuri paprastai vadinama muzikine logika. Dėstomoji koncepcija remiasi tradicinės muzikologijos sąvokomis, daugelį jų papildo ir skirtingai traktuoja. Jai atsirasti davė impulsą kai kurie akustikos ir psichofiziologijos pasiekimai. Be to, ji naudojasi sistemų analizės, informacijos ir tikimybių teorijos metodais. Į muzikos sintezavimą čia žiūrima kaip į atsitiktinių procesų valdymą. Autoriaus siūlomas atsitiktinių procesų valdymo muzikos sintezėje metodas nuo visų ankstesniųjų metodų skiriasi tuo, kad jis remiasi muzikinių įvykių statistika, siejama su pasirinktomis muzikinėmis sistemoms būdingų požymių eksponavimu. Ši statistika turi padėti nustatyti muzikinių įvykių koordinaciją ir subordinaciją, formą ir turinį. Turinys tonalinėje muzikoje yra muzikos sistemos, t. y. metrai, akordai, tonacijos, tonaliniai planai ir t. t., kurie suvokiami iš tonų ir jų pakitimų. Norint suvokti formas, pakanka muzikinius įvykius tarpusavyje palyginti ir nustatyti jų koordinaciją, o norint suvokti turinį, būtina nustatyti ir tų muzikinių įvykių subordinaciją. Be to, muzikinių įvykių subordinacija nustatoma, suvokiant ne bet kokią, o tik tam tikrą jų koordinaciją.

Kad suvokėjas muzikinius įvykius galėtų koordinuoti, o vėliau subordinuoti, t. y. nustatinėti jų pavaldumo santykius, jis turi susistatyti tonalinės muzikos turinio koordinacijų sistemas, kurias vėliau vadinsime atskaitos sistemomis. Pagrindinėmis muzikos turinio atskaitos sistemomis laikome metrus, akordus, tonacijas ir tonalinius planus.

Pirma, atskaitos sistemų sudarymo galimybę diktuoja sutvarkyto garso arba tono akustinė prigimtis. Periodiškų virpesių ir natūraliųjų eilėgarsių pavidalu atskaitos sistemas jau galima išvelgti pačių tonų temb-

<sup>6</sup> P. X. Zaripov, Кибернетика и музыка, М., 1971, стр. 62, 63, 215.

<sup>7</sup> А. М. Степанов, Эксперимент по моделированию структуры полифонической музыки строгого стиля.— Сб. «Эстетические очерки», вып. 2, М., 1967, стр. 387.

riniuose spektruose. Periodiški virpesiai — tai medžiaga ritminems, o natūralūs eilėgarsiai — intonacinėms atskaitos sistemoms susidaryti. Ritminėmis atskaitos sistemomis mes vadiname metrus, o intonacinėmis — akordus, tonacijas ir tonalinius planus. Antra, atskaitos sistemų susidarymą sąlygoja ir sensorinių kanalų pralaidumo bei informacijos skirstymo pajėgumas: 1) garso virpesių dažnumai arba jo aukščiai, suvokiami tik nuo 16 iki 20 000 Hz, jeigu jo intensyvumas yra nuo 0 iki 120 db; 2) tono aukščio pakitimus galima atskirti tik tada, kai jie ne mažesni kaip 0,025—0,05 tono (priklausomai nuo registro), o tono intensyvumo pakitimus — kai jie ne mažesni kaip 0,4 db; 3) atskaitos sistemoms susidaryti reikia tam tikro laiko: muzikinių įvykių kaitoje turi būti ne mažesnės kaip 0,1 sek pertraukos; jei muzikiniai įvykiai kaitosi rečiau kaip 6—10 sek intervalais, jų koreliuoti į atskaitos sistemas negalima, nes ilgai jų neišlaiko mūsų operatyvinė atmintis; jei muzikiniai įvykiai kaitosi dažniau kaip 0,06—0,05 sek intervalais, jie susilieja į ištisinį reiškinį. Nors ausis per 0,1 sek sugeba praleisti apie 340 000 sudėtingo akustinio signalo elementų, atskirai visų jų sąmonė negali suvokti, todėl 4) atskaitos sistemų negalima susidaryti ir tuo atveju, jei kartu skambantys garsai užpildo didelę dalį arba visą girdimą diapazoną nuo 16 iki 20 000 Hz, ypač tada, jei tarp muzikinių įvykių nėra jokių skiriamųjų požymių (pavyzdžiui, diapazonas užpildomas pustoniais klasteriais)<sup>8</sup>. Vadinasi, tam tikri akustiniai reiškiniai gali būti suvokti tik tada, kai jie vyksta tam tikrame prieinamame intensyvumo, dažnumo, pakitimų, diskretiškumo diapazone.

Kad susidarytų atskaitos sistemos, muzikiniai įvykiai turi kaitytis pagal tam tikrą atsitiktinumų (determinuotumų) pusiausvyros tvarką. Kokia turi būti toji kaitymosi tvarka, stengiamasi paaiškinti dėstomoje koncepcijoje.

Muzikinės sistemos hierarchijoje galima išskirti ritminių ir intonacinių parametrų, tonų ir akordų, o vėliau ir tonacijų kaitos lygius. Muziką sintezuojant, atskaitos sistemas tenka nustatyti kiekvienam lygiui atskirai.

Klausytojas atskaitos sistemų iš anksto nežino, jos atkuriamos muzikinių įvykių raidoje. Klausytojas jas atseka pagal tam tikrus dėsningai pasireiškiančius ir intuityviai suvokiamus požymius.

Pagrindinis koncepcijos tikslas yra ne „išmokyti“ skaičiavimo mašinas kompozicijos, o panaudoti jas, kaip galingą techninę priemonę, tirti ob-

---

<sup>8</sup> Smulkesnių duomenų šiuo klausimu pateikiama knygoje: Дж. Фланган, Анализ, синтез и восприятие речи, М., 1968; М. А. Саложков, Речевой сигнал в кибернетике и связи, М., 1968; А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966.

jektyviems dėsniumams kompozitoriaus mąstyme, kai parenkami muzikiniai įvykiai kūrybos procese. Sąveikos tyrimams palengvinti čia atsiribojama nuo tembrų, agogikos, tempų, garso intensyvumo dinamikos ir tematinių struktūrų įtakos muzikos suprantamumui. Tačiau dėstomosios koncepcijos metodais galima tirti ir šių komponentų sąveiką.

Veikalų kūrimo ir jų suvokimo aiškinimas visiškai atribojamas nuo tų paskatų, kurios stimuliuoja kūrybą ir kūrinių suvokimą, galų gale ir nuo kuriamo ar suvokiamo muzikinio teksto estetinio poveikio klausytojams. Nors toks atsiribojimas ir nuskurdina mūsų modelį, tačiau jis lengviau muzikinių tekstų sudarymo problemos sprendimą.

Kadangi kiekvienas muzikinis lygis sintezuojamas iš jam vienam būdingų elementų (ritminių, intonacinių parametru, tonų, akordų ir t. t.), todėl sintezei reikalingi statistiniai duomenys nustatomi kiekvienam iš jų (lygių) atskirai. Vienoks muzikinių įvykių statistinis apdorojimas reikalingas toms jų kaitos fazėms, kuriose atskaitos sistemos dar nesudarytos, o kitoks — kai jos jau sudarytos. Kol atskaitos sistemos dar nesudarytos, negalima nustatyti muzikinių įvykių funkcijų, taigi ir suprasti muzikos. Atskaitos sistemos muzikoje yra nepastovios, kintamos. Jų kintamumas nulemia muzikinių įvykių funkcijų kintamumą. Vadinas, tiek atskaitos sistemos, tiek muzikinių įvykių reikšmės yra muzikinių įvykių kitimo funkcija.

Atskaitos sistemos — tai tam tikru konstantiškumu pasižymintis tonalinės muzikos turinys, kurį gali perduoti aibė įvairiaformių, bet ne bet kaip sutvarkytų tekstų. Tekstai ir jų formos — tai muzikos turinio eksponavimo variantai.

Atskaitos sistemų išsivystymas priklauso ne tik nuo aukščiau minėtų objektyvių prielaidų, bet ir nuo visuomenės išsivystymo lygio. Skirtingo lygio visuomenėse gali egzistuoti skirtingai išvystytos atskaitos sistemos. Nevienodai išvystytos atskaitos sistemos yra pentonika, indusų „šruti“, armėnų „mugamai“, arabų, persų, indėnų ir kitų tautelių tonacijos ir dermės. Tačiau jų visų eilėgarsiai yra pagrindinių tonalinės muzikos eilėgarsių atmainos.

Atskaitos sistemų neturi atonalinė muzika. Klausytojas čia gali nustatyti tik muzikinių įvykių formas. Atonalinės muzikos atskaitos sistemomis negalima laikyti jos formų kūrimo sistemų, nusakomų kaip dodekafonija, puantilistika, aleatorika ir t. t., nes joms sudaryti ir suvokti pakanka žinoti muzikinių įvykių koordinaciją. Žinoma, prie atonalinės muzikos formų priprasti galima, bet pripratimas jų negali padaryti prasmingomis, taigi ir vienareikšmiškai suprantamomis. Mintis ir emocijas, kurios nėra specifiškai muzikinės, atonalinės muzikos formos gali sukelti

tik asociatyviu būdu. O tokiu būdu sukliamos nemuzikinės mintys būna be galo įvairios.

Intencionalių pranešimo formų dinamikoje klausytojas pirmiausia ieško prasmės, o vėliau tą prasmę jis atskiria nuo ją perduodančių formų. Tos formos, kurios neteikia prasminės informacijos, klausytojui lieka savitikslių, „formos dėl formų“, kurios yra tiek pat savarankiškos, kaip ir bet koks natūralus reiškinys, pavyzdžiui, jūros ar miško ošimas, triukšmas ir pan.

Muziką supranta tas, kas suvokia ją sudarančių muzikinių įvykių funkcijas ir atranda jos atskaitos sistemas. Nežinomose formose atrasdamas žinomas atskaitos sistemas, klausytojas patiria tam tikrą pasitenkinimą.

Įvedimą į tekstą tokių muzikinių įvykių, kurie nesudaro atskaitos sistemų arba griaua jau sudarytasias dėl to, kad eksponuoja kitoms atskaitos sistemoms būdingus požymius, vadinsime neapibrėžtumo sukėlimu. Įvedimą tokių muzikinių įvykių, kurie įgalina sudaryti atskaitos sistemas, vadinsime neapibrėžtumo pašalinimu. Šios „neapibrėžtumo sukėlimo“ ir „pašalinimo“ sąvokos išreiškia ne tik substancines, bet ir funkcines muzikinių įvykių savybes. Jos parodo, kada muzikinių įvykių funkcijas galima nustatyti, o kada ne. Sukeldamas neapibrėžtumą, kūrėjas neduoda galimybės klausytojui vienareikšmiškai nustatyti muzikinių įvykių funkcijas ir atskaitos sistemas, t. y. „trukdo“ muziką suprasti, ir dėl to jį intriguoja, žadina jo muzikinę vaizduotę. Neapibrėžtumą pašalindamas, kūrėjas duoda galimybę vienareikšmiškai nustatyti muzikinių įvykių funkcijas ir atskaitos sistemas, t. y. įgalina muziką suprasti, ir dėl to slopina klausytojo muzikinę vaizduotę.

Atskaitos sistemų ieškojimas ir jų konstravimas mintimis žadina psichinę klausytojo įtampą, o jų suradimas, konstrukcijos baigimas, tą įtampą pašalina. Nuo šių priežasčių ir priklauso muzikos dinamizmas, t. y. jos vystymo („nepastovumo“, „įtampos“, „veržlumo“) ir stabdymo („pastovumo“, „atoslūgio“, „nusiramino“) charakteristikos. Todėl jei sukėlus neapibrėžtumą, muzika staiga nutraukiama, jos mintinio analizavimo procesas nutrūksta ir klausytojas patiria neišbaigtumo išpūdį, kuris jį veikia nemaloniai. Analogiškoje situacijoje jis atsiduria ir tada, kai šią analizę pats nutraukia, nesulaukęs muzikoje neapibrėžtumo pašalinimo stadijos. Jei muzika nutrūksta, neapibrėžtumą pašalinus, klausytojas patiria išbaigtumo išpūdį, kuris jį nuteikia maloniai.

Neapibrėžtumą gali sukelti vieno arba daugelio muzikinių įvykių įvedimas. Iš vieno arba daugelio neapibrėžtumą sukeliančių muzikinių įvykių gali susidaryti įvairios trukmės neapibrėžtumo etapai, kuriuos vadinsime neapibrėžtumo sukėlimo fazėmis. Neapibrėžtumas pašalinamas,

įvedus tik vieną muzikinį įvykį. Muzikinę formą, susidedančią iš neapibrėžtumo sukėlimo ir jo pašalinimo fazės, vadiname prasmės vienetu. Prasmės vienetai gali būti išskiriami kiekviename lygyje atskirai. Neapibrėžtumui išnykus, abstrahuojamasi nuo konkrečių muzikinių įvykių, sudariusių prasmės vieneta. Abstrakcija sumažina tų muzikinės formos elementų kiekį, kurį reikia atsiminti<sup>9</sup>.

Tiek neapibrėžtumo sukėlimą, tiek jo pašalinimą galime įvertinti kiekybiškai, išreiškiant juos apibrėžtumo koeficientais  $1/n$  („n“ — tiriamojo muzikinio įvykio funkcijų skaičius, kuris jam su vienoda tikimybe einamuju momentu gali būti priskirtas pasirinktoje atskaitos sistemoje). Šis skaičius priklauso nuo to, ar turime pakankamai informacijos, kad išskirtume vieną pasirinkto lygio atskaitos sistemą, ar turime jos deficitą ir ar galime su vienoda tikimybe išskirti kelias atskaitos sistemas. Informacijos apie atskaitos sistemas trūkumas gali priklausyti ne tik nuo per mažo ir per didelio muzikinių įvykių „srauto“ intensyvumo, per retos arba per dažnos jų sekos, bet ir nuo pačios atskaitos sistemos požymių. Kai kokios nors atskaitos sistemos atžvilgiu apibrėžtumo koeficientas reguliariai artėja prie vieneto, sužadinama pregnancija arba tikslingas laukimas pašalinti neapibrėžtumą. „Pregnancijos“ sąvoka pakeičia tradicinę muzikinių įvykių „veržlumo“ į tonalinį centrą sąvoką, kartu paaiškindama to „veržlumo“ arba laukimo pašalinti neapibrėžtumą konkretios atskaitos sistemos atžvilgiu priežastis. Pregnancija gali pasireikšti ir prasmės vieneto pradžioje, bet tik tada, jei muzikinio įvykio apibrėžtumo koeficientas artimas vienetui. Tuo pačiu metodu ji gali būti nustatoma kiekvienam muzikinės informacijos lygiui. Kai muzikos kūrinuose apibrėžtumo koeficientas šokinėja nereguliariai, pregnancija nesužadinama.

Neapibrėžtumo sukėlimo fazėms būdingi statistiniai muzikinių įvykių įvedimo dėsningumai, o neapibrėžtumo pašalinimo fazėms — dinaminiai dėsningumai. Nuo statistinių dėsningumų neapibrėžtumo fazėse priklauso kompozitorių stiliai net ir tuo atveju, kai tos neapibrėžtumo fazės tęsiasi per visą (pavyzdžiui, atonalinėje muzikoje) kūrinį. Žinoti, kokios muzikinių įvykių sekos sukelia neapibrėžtumą, o kokios jį pašalina, reiškia žinoti, kaip tonalinėje muzikoje gali būti valdomi prasminiai informaciniai procesai. Tuomet susidaro galimybė muzikinius įvykius į kūrinio tekstą įvedinėti ne tik intuityviai, bet ir sąmoningai. Praplėsdami ir sutrumpindami neapibrėžtumo sukėlimo fazes, galime reguliuoti prasmės vienetų trukmę ir formą, t. y. muzikinės minties vystymą. Tai žinotina ne tik tonalinės muzikos, bet ir atonalinės muzikos kūrėjams, kurie, nau-

<sup>9</sup> В. Хромов, Мнемотехника — искусство запоминания.— «Наука и жизнь», 1971, № 1, стр. 65.

dodamiesi neapibrėžtumo sukėlimo priemonėmis, gali sukompnuoti kūrinis vien iš ištisinės neapibrėžtumo sukėlimo fazės. Tonalinės muzikos kūryboje panaudojus netikėtas neapibrėžtumo sukėlimo ir netikėtas, bet tikimybiškai paruoštas, neapibrėžtumo pašalinimo priemonės, kūrinys pasidaro originalesnis. Bet kuo didesnis neapibrėžtumas sukeliamas, tuo daugiau reikia kūrėjui ir klausytojui laiko bei pastangų jam įveikti.

Sudarinėjant taisyklingus muzikinius tekstus, vieno muzikinio įvykio pakeitimas kitu, t. y. intonacinių pakitimų kryptis, jų „žingsnių“ nuo bet kurių pasirinktų teksto įvykių dydis ir ritminis naujo muzikinio įvykio santykis su ankstesniu muzikiniu įvykiu priklauso: 1) nuo tikslo neapibrėžtumą sukelti, jį pratęsti arba pašalinti; 2) nuo to lygio, kuriame neapibrėžtumas sukeliamas, pratęsimas arba pašalinamas ritminių, intonacinių parametų, tonų, akordų; 3) nuo numatomo neapibrėžtumo, pregnancijos arba neapibrėžtumo pašalinimo laipsnio.

Jausdamas poreikį vystyti muzikinį „judėjimą“ arba muzikinę formą, kompozitorius imasi neapibrėžtumo sukėlimo priemonių, o kai reikia muzikinį „judėjimą“ stabdyti, jis operuoja neapibrėžtumo pašalinimo priemonėmis. Konkrečios neapibrėžtumo sukėlimo ar pašalinimo priemonės priklauso nuo to, kokią funkciją numatomoje arba ankstesnio muzikinio teksto padiktuotoje atskaitos sistemoje jis suteikia esamam muzikiniam įvykiui ir kokią ketina suteikti jį keičiančiam muzikiniam įvykiui. Šias operacijas kompozitoriai paprastai vykdo intuityviai, tačiau tai nereiškia, kad jie negali jų vykdyti pagal iš anksto sudarytą planą, t. y. sąmoningai.

Muzikiniai tekstai gali būti kuriami tokiais būdais: 1. Kompozitoriaus sąmonėje formuojasi muzikinė mintis ir jos išdėstymo planas (dažniausiai tai pasirodo tik ritmo parametų pavidalu). Ją objektyvizuodamas garsais, kompozitorius atitinkamai parenka neapibrėžtumo sukėlimo ir jo pašalinimo priemones.

2. Tam tikrą muzikinių įvykių seką kompozitorius renka atsitiktinai, siekdamas, kad ji būtų įdomi, originali. Dažniausiai ji sudaroma, improvizuojant instrumentu. Paskui sukelta pregnancija įgalina kompozitorių nesąmoningai sudaryti prasmės vienetą. Taip surandamas muzikinio kūrinio išeities motyvas, vadinamas „charakteringa intonacija“. Kompozitoriaus fantazijoje jis sužadina tolesnio muzikinio vystymo mintis, kuriomis vadovaudamasis jis atsitiktinai parenka ir tarpusavyje suderina keletą prasmės vienetų; jų sukelta pregnancija savo ruožtu padeda susidaryti aukštesnio lygio prasmės vienetams ir t. t.

3. Sąmonėje egzistuojančią muzikinę mintį kompozitorius derina su atsitiktinių muzikinių įvykių parinkimo metodais. Šiuo atveju kūrybą stimuliuoja grįžtamasis ryšys, susidarantis tarp kompozitoriaus muzikinių



minčių ir atsitiktinai renkamų muzikinių įvykių sekos. Kad atsitiktinai arba planingai parenkamų muzikinių įvykių seka būtų originali ir įdomi, kompozitorius eksperimentuoja. Jei eksperimentuodamas jis suranda ne tik naujų neapibrėžtumo sukėlimo, bet ir jo pašalinimo priemonių bei formų, kuriama muzika gali būti suprantama. Tuo tarpu neapibrėžtumo faze apsiribojanti atonalinė muzika neišlaiko intencionalių komunikacinių sistemų savybių, dėl to ji gali atlikti tik dekoratyvines bei iliustratyvines funkcijas. Ji tinkama garsiniam parodų, spektaklių ar kino filmų apipavidalinimui. Šios funkcijos ypač naudingos tais atvejais, kai publikos dėmesys turi būti sukoncentruotas į veiksma, o ne į muziką. Muzika čia dažnai būna tik fonas. Jeigu vietoj atonalinės čia vartojama tonalinė muzika, žiūrovo dėmesys skaidomas, blaškomas: kai jis sutelkia dėmesį į muziką, jam neretai „išsprūsta“ spektaklio ar filmo turinys, o kai į pastarųjų turinį,— netenka prasmės muzika. Kadangi tonalinė muzika ne tik sužadina nevienareikšmiškus asociatyvius vaizdinius, mintis, emocijas, bet ir perduoda apibrėžtą prasmę, ji priklauso toms intencionalioms komunikacinėms sistemoms, kurios vartojamos žmogaus mąstymui bei elgesiui valdyti. Šiuo atžvilgiu ji priartėja prie šnekamosios kalbos.