

Diskusijos

KODĖL MUZIKA GYDO?

Agota Šidlauskaitė

Vienas iš jūsų man pateiktų klausimų 2003 m. kovą buvo: „Prašytume plačiau papasakoti apie Orffo ir Kodaly'o metodą. Kodėl būtent šie kompozitoriai pasirinkti? Kodėl muzika gali būti mokymosi sutrikimų taisymo priemonė?“

Baigiantis 6-ajam dešimtmečiui ir visą 7-ąjį dešimtmetį praktiškai dirbdama su mokymosi sutrikimų turinčiais vaikais aš įsitikinau, kad muzika iš tiesų gali jiems pagelbėti. Atsižvelgiant į klinikinės vaiko psichologijos magistrantų ir doktorantų studijų poreikius, Ottawos universiteto Psichologijos fakultete buvo įkurtas Vaiko studijų centras. Jame 4–12 metų vaikai buvo užimti visą dieną ir mokomi pagal mokyklinę programą. Ten, pirmiausia siekiant išplėsti vaikų muzikavimo patirtį, buvo pradėti naudoti Orffo instrumentai. Tačiau neilgai trukus paaiškėjo, kad visiems vaikams įvedus muzikos klausymą, tie, kuriems buvo sutrikę kalbos ir bendravimo įgūdžiai, pradėjo geriau skaityti ir labiau pasitikėti savimi bendraudami su kitais. Šis faktas man sukėlė norą sužinoti daugiau apie muzikos fenomeną.

Atsakydama į jūsų klausimą pasidalysiu tuo, ką sužinojau apskritai apie muziką ir kodėl Orffo ir Kodaly'o muzika geriausiai tinka mažiems vaikams.

Istorinė įvairių muzikos formų radimosi apybraiža

Ši apybraiža remiasi profesoriaus Roberto Greenbergo šešių dalių įrašų „Didieji muzikos įrašų kursai: kaip klausyti ir suprasti didžiąją muziką“ (*The great courses on tape: how to listen and understand great music*) medžiaga.

Profesorius Greenberg šios temos analizę pradeda teigdamas: „Muzika, pati tauriausia ir abstrakčiausia iš visų menų, teikia neįtikėtinai daug ekspresyvios istorinės ir net filosofinės informacijos tiems, kas žino, ką reikia stengtis išgirsti“. Aš nedirštu parafrazuoti, todėl toliau cituoju: „Muzika yra universali nežodinė kalba, atskleidžianti skirtingų laikų ir vietų socialines, kultūrinės ir estetines tradicijas“. Ir dar svarbesnė mūsų temai citata: „Muzikos supratimas gali išlaisvinti mūsų vaizduotę, padaryti mus intelektualiai lankstesnius, lemti geresnę problemų sprendimą“. Toliau jis įspėja: „Ne visa koncertinė muzika yra „pramoga“; nemaža dalis geriausios muzikos tiesiog sukrečia“ (1 d., p. 4).

Prielaida, kad muzika yra visuomenės veidrodis, reiškia, kad kompozitoriai yra savo laiko vaikai. Maža to, kas išmano istoriją, niekada nepadarys klaidos teigdamas, kad istoriškai vėlesnių laikų muzika, įskaitant ir dabartinę, yra geresnė arba blogesnė už ankstesnės epochos

muziką. Anot prof. Greenbergo (1 d., p. 6), „muzikos istorija yra veikiau cikliška nei besiplėtojanti tiesia linija“. Pavyzdžiui, Graikijos muzikinę kultūrą, kuri buvo humanistinė, paremta etoso doktrina, pasisavino romėnai. Ji skyrėsi ne forma, kuria buvo dainuojami dramos kūriniai, bet turiniu: jis virto užstalės dainomis; šis žanras buvo atgaivintas vėliau XVIII ir XIX amžių Italijos operose.

Vadinamaisiais „ankstyvaisiais viduramžiais“, apie 600-uosius metus, prasidėjo „teokratijos amžius.“ Tačiau muzika šiuo laikotarpiu nedingo, ji išliko religinių giesmių pavidalu. Tekstais norėta priminti klausytojams Dievą ir idealią pareigą. Manoma, kad dideli chorai ir instrumentinė muzika būdingi pagonims, todėl jų atsisakyta. Šiuo istoriniu laikotarpiu religine muzika buvo siekiama ramybės ir meditacijos.

Brandžių viduramžių laikotarpiu – nuo X iki XIV amžiaus – susiformavo ir buvo sunorminta muzikos notacija. Kompozicija pakeitė improvizaciją, buvo išrasta diafonija, ėmė vyrauti polifonija. Humanistai skatino klasikinės graikų ir lotynų kultūros atgimimą. Prof. Greenberg rašo: „Tipiškiausia naujosios XIV amžiaus muzikos komponavimo technika [...] pasiekė tokį struktūrinio sudėtingumo lygį, kuris iki XX amžiaus nepasikartojo“ (1 d., p. 12).

Renesanso epocha vėl atrado senąją ikirikriščišnią kultūrą. Humanizmas buvo vyraujantis intelektualinis judėjimas. Studijuojama senovės Graikijos ir Romos kalba, literatūra, filosofija, menas ir architektūra, išrasta tipografinė spauda. Technikos naujovės turėjo įtakos muzikai atrandant naujas harmonijos struktūras ir notacijos būdus, kurie derinosi su graikų požiūriu, laikančiu muziką garsine kosmoso „tvarka“ apraška. Romos katalikų bažnyčia pritarė polifoniniam giedojimui. Per visą šią epochą intonacija arba žodžio vaizdingumas derino literatūrinius aprašymus su atitinkamais muzikiniais įvykiais.

1600–1750 metų laikotarpis – barokas su visa savo ekstravagancija. Tai absoliučios monarchijos, didžiųjų mokslinių stebėjimų ir kodifikavimo laikotarpis. Šiuo laikotarpiu pasirodo dekoratyvusis ir labai detalizuotas menas ir muzika. Muzikoje laiko dvasia reiškiamą simetriją ir kontrolę. Rašytinio teksto ir balso vietą užima struktūriniai požymiai. Pripažįstama, kad muzikos esmę sudaro „garsas“. Prof. Greenbergo teigimu (1 d., p. 8), baroko epochai būdinga tokia muzikos ir jos elementų samprata:

A. „Muzika yra garsas laike arba garsu apibūdinamas laikas.“

B. „Muzikinis laikas yra tam tikras „ritmo“ aspektas.“

Toliau prof. Greenberg vardija svarbiausias muzikinės artikuliacijos dalis:

C. *Dauguma Vakarų muzikos garsų yra diskretiniai, t. y. tokie, kuriuos galime dainuoti. Diskretinių garsų savybės yra:*

1. *Bazinis dažnis: viso garsą skleidžiančio kūno vibracijos dažnis ir tas dainuotinas garsas, kurį sukuria ši viso kūno vibracija.*

2. *Tono aukštis: diskretinis garsas, kuriam būdinga dvi ypatybės – bendras dainuotinas bazinis dažnis ir tembras.*

3. *Nata: diskretinis garsas, kuriam būdinga trys ypatybės – bendras dainuotinas bazinis dažnis, tembras ir trukmė.*

D. *Melodija (tai galima laikyti muzikinės raiškos „sintakse“) yra tam tikro aukščio tonų seka. Trumpa tokių tonų seka yra motyvas; iš jų dėl kartojimo, sekvencijos ir pakeitimo procesų susidaro melodija.*

Tai yra muzikos kalbos, susiformavusios baroko epochoje, elementai; šiuo laikotarpiu radosi ir plėtojosi grynai instrumentinė muzika.

Reikšmingiausias porenensansinio laikotarpio, t. y. baroko epochos, įvykis – Liuteronų bažnyčios gimimas. Katalikų bažnyčia, kur pamaldos vyko lotynų kalba, o vyraujanti šnekamoji kalba buvo italų, pasirinko instrumentinę muziką kaip melodinės raiškos modelį. Liuteronų bažnyčios muzikoje vyravo vokiečių kalba, kuriai būdinga griežta ritmika. Nors nacionalinis muzikos pobūdis paprastai aiškinamas „tautinėmis arba etninėmis“ įtakomis, svarbu suprasti, kad tautiniam muzikos pobūdžiui didelės reikšmės turi kompozitoriaus kalba ir jos garsų suvokimą formuojanti įtaka. Pavyzdžiui, lotynų ir iš jos kilusiai italų kalboms būdingi ilgūs balsai ir mažai šaižių priebalsių ar sprogstamosios artikuliacijos. Vokiečių kalbai, kurioje yra daug šaižių priebalsių ir sprogstamosios artikuliacijos, nebūdingi ilgi skiemenys. Prancūzai savo muzikinėse kompozicijose daugiau dėmesio skyrė tembro niuansams, kurie rėmėsi turtingos balsių prancūzų šnekamosios kalbos kaityba. Rusų muzika eina koją kojon su rusų kalba; ji ne tik ritmiškai energinga, bet ir ritmiškai asimetrinė.

Progresuojant baroko epochai, plėtojosi ir muzikos kalba. Instrumentinė muzika, kuri, turint galvoje patį bendriausią lygmenį, skiriama į orkestrinę ir kamerinę muziką, neturėdama žodžių muzikiniams pasirinkimams paaiškinti, pradėjo plėtoti aiškias ir suprantamas muzikos formas.

Istorinis laikas slinko toliau. Apšvietos laikotarpiu (1730–1780) vidurinė klasė, užuot ilgėjęs pomirtinio gyvenimo, pareiškė norinti džiaugtis gyvenimu žemėje. Šio laikotarpio kompozitoriai stengėsi kurti tokią muziką, kuri būtų prieinama kuo didesniai žmonių skaičiui. Barokinio stiliaus buvo atsisakyta dėl „natūralesnės“, homofoninės ir melodiškai tiesioginės išraiškos. Melodiniu atžvilgiu vadinamosios klasikinės eros kūriniai yra skambesni ir har-

moningesni. Muzikos kūrinio pradžiai, viduriui ir pabaigai nurodyti buvo įvestas muzikinės skyrybos ženklas – kadencija.

Apšvietos laikotarpiu susiformavo naujas muzikos stilius, kuris bylojo apie šios epochos pabrėžiamą individualumą, natūralumą ir sveiką protą. Baletas, stilizuoti šokiai ir sonatos žavėjo gausybę muzikos mylėtojų. Siekiant įtikti XVIII amžiaus operą lankančios vidurinės klasės publikos skoniui, XVII amžiaus Italijos opera buvo perdirbta į komišką operą („opera buffa“).

Sociopolitinėje sferoje vyko Prancūzų revoliucijos sukelti poslinkiai. Kitaip nei Bachas, kuris buvo puikus brandaus baroko muzikos kūrėjas, ir Mozartas, atstovavęs klasikiniam stiliui, Beethovenas atvėrė kelią saviraišką akcentuojančiai porevoliucinei muzikai. Šioje muzikoje „kompozitorius yra herojus ir kūrėjas. Menininkas būtinai turėjo siekti autentiškumo“ (4 d., p. 30). Tokiame kontekste ritmas tapo pagrindinis asmeninis elementas, atskirtas nuo melodijos, o muzika – saviraiškos būdas (4 d., p. 33). Beethovenas buvo tarsi tiltas tarp klasicizmo (pagal išsilavinimą) ir romantizmo (saviraiškos ieška).

„Romantizmo erą ženklinio prieštaravimas tarp spontaniškumo, individualumo bei kūrybinės laisvės ir griežtai iš anksto nustatytas formas pabrėžiančių idėjų“, – sako prof. Greenberg (5 d., p. 7). Jis tęsia: „Romantizmo kompozitoriai struktūrinės savo darbų darnos ir vientisumo ieškojo naudodami tam tikras visą darbą vieningančias temas“. Dainos ir baladės bei pasakojimus primenančios poemos tapo ideali literatūrinė priemonė XIX amžiaus pradžios „romansų“ (vok. *Lieder*) kūrėjams.

Net XIX amžiaus italų komiškoji opera pradėjo naują etapą „iškeldama žmonių emocijų ir psichologinių įžvalgų svarbą pagrindinei siužeto linijai ir taip mažindama *bel canto* dalių reikšmę išsistinės muzikos naudai“ (5 d., p. 28). Romantizmo laikotarpio operoms Italijoje ir Vokietijoje

būdingi „motyvai, susiję su asmeniu, objektu, idėja arba jausmais [...] orkestras yra visavertis balsų partneris“ (5 d., p. 43). Prof. Greenberg mano, kad XIX amžiaus vokiečių filosofas Schopenhaueris (ypač turėdamas galvoje Wagnerį) inspiravo minėtą požiūrį, kad „orkestras yra visavertis balsų partneris“. Būtent „Schopenhaueris tvirtino, kad tik instrumentinė muzika gali išreikšti visą žmogaus emocijų gamą ir išpūdžius, kurie sudaro „fenomenalaus“ pasaulio pagrindą, t. y. glūdi po reiškinio paviršiumi“ (ibid.).

XIX amžiuje – nacionalinių sąjūdžių ir sutriuškintų revoliucijų laikotarpiu – menas buvo tautinės raiškos būdas ir patvirtinimas. Muzikos tautiškumas įtraukė liaudies muziką, literatūrinės temas ir pasakojimus į koncertinius kūrinius ir operas (6 d., p. 13). „Europos koncertinės muzikos „etniškas“ skambesys, nepaisant kompozitoriaus kilmės šalies, tapo bendros muzikinės kalbos dalimi“ (6 d., p. 14). Prof. Greenberg teigia, kad „dauguma 1860–1940 metų laikotarpio aktyvių kompozitorių buvo tautiniai kompozitoriai, kurių muziką reformavo jų gimtinės arba liaudies muzika“ (p. 14). Pristatydamas šią tautiškai inspiruotų kūrėjų grupę, prof. Greenberg supažindina su Rusijos kompozitoriais.

Pasak prof. Greenbergo, autentiškumo ir saviraiškos ieška, prasidėjusi romantizmo epochoje, tęsėsi ir XX amžiuje. Tradicinis funkcionalumas nutiesė kelią modernizmui. Pirmas šio stiliaus pokyčio atstovas buvo Debussy, kuris pasuko nuo harmoninės kalbos į tembro ypatumų išryškirimą; juo pasekė Stravinsky'o atstovaujama Rusijos ritminio gyvybingumo ir asimetrijos kryptis.

Istorinę muzikos stilių apžvalgą prof. Greenberg baigia Schonbergo reikalavimo analize: „Visos struktūros – melodinės, harmoninės ir ritminės – turėtų išaugti iš teminės melodijos ir jos plėtros“ (6 d., p. 36). Vadinasi, muzikinė iš-

raiška tampa pajungta pasirinktam tekstui, teikiančiam emociinį turinį ir vaizdinius.

Muzika kaip meno forma

Stewart Feder „Psichoanalitinių muzikos tyrimų“ tomo įvade cituoja Walterio Patero knygos, išleistos 1873 metais, ištrauką: „Visas menas visada trokšta muzikos būklės“, atkreipdamas mūsų dėmesį į tai, jog net tada buvo žinoma, kad „nagrinėjant formą galima nutiesti tiltą tarp meno kūrinio ir jo kūrėjo dvasinio gyvenimo [...] ir tai gali padėti geriau suprasti pamatinę proto sanklodą“ (p. 14).

Toliau šiame tome Pinchas Noy teigia, kad reikšmingas meno konceptualizacijos laimėjimas pasirodė tik XX amžiaus antrojoje pusėje, kai buvo suformuluotos dvi skirtingos rimto apsvaistymo vertos teorijos: Susanne Langer (1942) ir C. C. Pratto (1952) izomorfizmo teorija bei H. Kohuto ir S. Levarie (1950) ego meistriškumo teorija.

Noy cituoja Langer (1953): „Garsų struktūros, kurias vadiname „muzika“ savo logika labai panašios į žmogaus jausmų formas“. Muzika yra garsais išreikšta emocinio gyvenimo analogija (p. 27). Pratto (1952) aiškina: „Muzika pateikia ausiai rinkinį girdimųjų derinių, kurie grynai formos atžvilgiu yra labai panašūs, jei ne identiški su kūno signalų deriniais, kurie sudaro realios emocijos pamatą. Šios dvi derinių rūšys faktiškai yra tapačios formos, tačiau girdimieji deriniai „padaro“ muziką, o organiniai ir visceraliniai deriniai – emociją“ (p. 17). Jis daro išvadą: „Muzika skamba taip, kaip ji emociškai išgyvenama“ (p. 24).

Kohut ir Levarie (1950), analizuodami muziką psichologijos, tiksliau, dabartinės psichoanalizės požiūriu, rašo: „Visoms ankstesnėms teorijoms bendra tai, kad meno priėmėjas buvo laikomas pasyviu emocijos, kuri jam perduoda-

ma su siunčiamu pranešimu, gavėju; todėl kyla klausimas, kaip perduodama emocija ir kaip priėmėjui pavyksta ją atpažinti? Remiantis nauju požiūriu, meno priėmėjas laikomas aktyviu veikėju, kuris tam tikru būdu struktūrina meninę įvestį, nors meniniame pranešime ir nėra jokių supras-tų, perteiktų ar rodomų emocijų. Visos emocijos, kurios išgyvenamos kaip atsakas į muzikos klausymą, yra tik šalutinis pačios struktūrinančios veiklos padarinys“ (p. 127). Čia svarbiausia du dalykai: „muzika yra garsinė emocinio gyvenimo analogija“ ir „emocijos, išgyvenamos kaip atsakas į muzikos klausymą, yra pačios struktūrinančios veiklos šalutiniai padariniai“ (ibid.).

Pasak Langer ir Pratto, „kiekvienas afektas turi specifinę, jam būdingą formą arba „geštal-tą“, o bet koks žmonių komunikacijai panaudo-tas pranešimas, forma panašus į kurio nors afek-to formą (izomorfizmas), gali suaktyvinti šį konkretų afektą (p. 127).

Taigi muzikos kūrinys gali veikti klausytoją kaip prasmingas dirgiklis tik tuomet, kai klausytojas yra pasirengęs jį priimti.

Kaip akustiniai dirgikliai tampa tikra estetinė emocija patirtimi? Akustiniai dirgikliai priklauso fiziologinei tikrovės sričiai, o estetinė patirtis turi psichologinės reikšmės krūvį. Ar gali būti žmogaus emocija įterpta į neorganinę estetinės formos struktūrą?

Gilbert Rose cituoja Hindemithą (1952): „Reakcijos, kurias sukelia muzika, yra ne jausmai, o vaizdiniai, jausmų prisiminimai. Ši teorija prasmingai paaiškina faktą, kad tam tikras muzikos kūrinys klausytojams gali sukelti gana skirtingas reakcijas [...], kadangi kiekvienam klausytojui iškyla kitokie vaizdiniai ir net tas pats klausytojas į kartotinais pasirodančius muzikos dirgiklius reaguoja nevienodai“ (p. 45–47).

Langer remiasi Richardu Wagneriu teigdama, kad muzikos turinys, kurį numato kompozitorius, padeda klausytojui išvelgti tokį patyri-

mą, kuris anksčiau nebuvo visiškai aiškus. Tai įvyksta ne garsų ar veiksmų, su kuriais indivi-das yra susidūręs gyvenime, pavidalu, bet greičiau simbolinėmis formomis, kurios pažadina supratimą.

Aš negaliu neleisti sau malonumo cituoti Lan-ger. Ji įkvėpė daugelį knygų „Psichoanalitiniai muzikos tyrinėjimai“ autorių. Aš net nedrįstu mėginti jos tekstą perteikti savais žodžiais. To-dėl toliau ją cituoju. Savo knygoje „Kitokia filo-sofija“ (*Philosophy in a new key*) ji rašo: „Jei muzika turi kokią nors reikšmę, tai ji yra seman-tinė, o ne simptominė. Aišku, kad jos „reikšmė“ siejama ne su dirgiklio galimybe sužadinti emo-cijas ir ne su signalu, pranešančiu apie jas; jei ji turi emocinį turinį, ji „turi“ jį taip pat, kaip kal-ba „turi“ savo sąvokinį turinį – simboliškai. Tas turinys paprastai nėra išvedamas iš afektų ir nėra skirtas jiems sukelti; tačiau su tam tikromis išlygomis galime sakyti, kad tas turinys yra apie juos. Muzika nesukelia ir negydo jausmų, bet yra logiška jų raiška, nors net ir turint galvoje šias galimybes, jai būdingas specialus funkcionavi-mo būdas, kuris yra nesulyginamas su kalba ir net su tokiais parodomaisiais simboliiais, kaip vaizdiniai, gestai ir ritualai“ (p. 218).

Langer atmeta daugelio bandymus laikyti mu-ziką emocijų kalba, bet susitaiko su idėja, kad „muzika yra kalbos rūšis“. Čia ji pritaria Schopenhaueriui, šios srities pionieriui, kuris aiški-no, kad muzika yra iracionalaus (tiksliau būtų „afektyvaus“) psichikos aspekto, – norų – sim-bolis. Langer pripažįsta, kad, jos požiūriu, iškal-bingiausias yra Wagnerio principas: „Tai, ką iš-reiškia muzika, yra amžina, idealu ir be ribų; ji išreiškia ne tokio ir tokio individo, tokia ir tokia proga patirtą aistrą, meilę ar ilgesį, bet pačią aist-rą, meilę ar ilgesį, ir tokiu būdu ji perteikia be-galinę motyvų įvairovę, o tai yra išskirtinė ir sa-vita muzikos ypatybė, nebūdinga ir neišreiškia-ma jokia kita kalba“ (p. 221–222).

Pačios Langer žodžiai šiame fragmente visai aiškiai tvirtina, kad „muzika yra ne saviraiška, bet emocijų, nuotaikų, psichinių įtampų ir atomazgų formulavimas ir reprezentacija – jautraus, atliepiančio gyvenimo „loginis paveikslas“, įžvalgų šaltinis, o ne užuojautos prašymas. Kaip žodžiai gali aprašyti įvykius, kurių mes negalime paliudyti, vietas ir daiktus, kurių nematėme, taip muzika gali perteikti emocijas ir nuotaikas, kurių neįjautėme, aistras, kurių anksčiau nepažinojome. Kompozitorius ne tik pažymi, bet ir aiškiai reiškia subtilius jausmo niuansus, kurių kalba negali net pavadinti, jau nekalbant apie išaiškinimą; jis nusimano apie emocines būsenas ir gali jas reguliuoti, „kurti“ (p. 222).

Kaip tuomet gali simbolinės formos muzika sietis su gyvenimu? Atsakymas: tai judėjimas, kurio specialios artikuliacijos sukelia jausmus ir vidinius ritmus, sudarančius muzikinių struktūrų pagrindus. „[...] menas yra tik jų projekcija iš vienos jutimų srities į kitą; simbolinė transformacija.“ (p. 227)

Toliau Langer plačiau pristato judėjimo vaidmenį. Ji rašo: „Visos gyvos būtybės nuolat vartoja savo pačių vidinį ritmą. Šis ritmas, ši gyvybės esmė, yra tas stabilus fonas, kuriam esant mes patiriame specialias jausmų sukeltas artikuliacijas. Būtent šie ritmai ir yra muzikinių struktūrų prototipai, nes visas menas yra tik jų projekcija iš vienos jutimų srities į kitą, simbolinė transformacija. Kiekvienas menininkas yra transformuotojas; visa meninė kūryba yra tik pertvarka“ (p. 227). Žinoma, ritmo problema muzikoje yra nepaprastai sudėtinga: tai ne tik laikinis matas, bet ir muzikinio motyvo transformacijos iš vidinės į garsinę sąrangą rezultatas.

Langer sampratą apie ritmo, kurį pagimdo judesys, vaidmenį muzikos kūrinėje sustiprina Epsteinai: „Judėsys, kaip pats esmingiausias laikinio pasažo elementas, yra konkrečiai įkūniamas tonalioje muzikoje, kur tam tikri elementai

nustato jo intensyvumą, kontroliuoja slinkti pirmyn, reguliuoja jo sklaidą laike. Taigi laikas, judesys, tempas, ritmo, harmonijos, tonalumo konstruktai, subtili artikuliacijos, dinamikos, tembro moduliacija ir daugybė kitų muzikinės kalbos ypatybių susilieja kurdami kontroliuojamą afektyvią formuluotę“. (Psichoanalitinis muzikos tyrinėjimas, p. 120).

Judesys seniai pripažįstamas svarbiausiu muzikinio jausmo komponentu. Struktūrinėje hierarchijoje judesys užima aukščiausią vietą. Būtent judesys su susijusiu afektu sukuria galutinį muzikos jausmą, kuris iš tikrųjų vadovauja, nurodo muzikos kryptį, jos tėkmės pobūdį – trumpai sakant, kaip viskas vyks (p. 101). Epsteinai, pritardamas Langer, teigia: „Afektas giliai ir esmingai sujungtas su struktūra, o struktūra neatskiriamai susijusi su judesiu“ (p. 119).

Keletas minčių apie muzikos, kaip afekto perteikėjos, vaidmenį

Psichoanalitikai, pasak rašytojo Martino Nass, yra mokomi, jog pirminio proceso veikiamas mąstymas yra primityvesnis negu antrinio proceso reguliuojamas mąstymas, kuris apima žodžius ir diskursyvią kalbą. Toliau Nass klausia: jei iš tiesų taip yra, tai kaip paaiškinti, kad didžiausi žmogaus kūrybiniai laimėjimai – muzika, vaizduojamasis menas, šokis – yra nežodiniai? Turėtų būti pabrėžiama, kad šiame kontekste „žodinis“ nebūtinai reiškia geresnis ar tobulesnis, o „ikižodinis“ – padrikesnis.

Kartu Nass nurodo Alberto Einsteino aprašytą įkvėpimo potyrį: „Žodžiai arba kalba taip, kaip užrašomi ar tariami, atrodo, neįvaidina jokio vaidmens mano mąstymo mechanizme. Psichiniai dariniai, kurie atrodo veikią kaip mąstymo elementai, yra tam tikri ženklai arba daugiau ar mažiau aiškūs vaizdiniai, kurie gali būti savo valia atkuriami ir derinami. [...] tai regimojo po-

būdžio ir su raumenų jutimais susiję elementai. Įprastiniai žodžiai [...] dedant pastangas atrandami antriniame etape“ (p. 26). Nass cituoja Sessions, teigiantį, kad daugelis kompozitorių taip pat mąsto ne tik muzikos garsais, bet ir regimaisiais bei judinamaisiais terminais.

Manoma, kad padidėjęs kompozitorių girdimasis jautrumas pradeda reikštis kūdikystėje ir sustiprina motinos ir kūdikio bendravimą. Žinoma, kad „gabūs žmonės yra jautresni dirgikliams, jie turi daug daugiau antenų [...], jie taip pat geriau prisimena ankstyvąją patirtį ir gali ilgai išlaikyti ryškius prisiminimus“ (p. 28).

Apklausęs daugelį kompozitorių, Nass pasakoja, kad jam padarė įspūdį jų klausos aštrumas ir jautrumas. Tačiau ne išorinės aplinkybės lemia kūrybinį indėlį. Tam būtinas poreikis, „kūrybinis ketinimas. Kai prasideda kūrybos aktas, atrodo, kad kūrinys gyvena savo gyvenimą. Jis diktuoja kryptį, kurios laikosi“. Nass cituoja kai kuriuos iš savo apklaustųjų: „Esti jausmas, kad aš esu savo kūrinio vergas. Aš manau, kad tam tikru lygmeniu esu jo šeimininkas, bet kartu aš esu jo vergas. Jei aš jo neklausau, kūryba sustoja. Atsiranda jausmas, kad visa tai iš kažkur ateina“ (p. 31).

Psichoanalitikas Nass mano, kad tokia kompozitoriaus (ar bet kurio kito menininko) patirtis yra „atskirties – individuacijos“ proceso išraiška. Kiekvienas menininkas patiria kažką panašaus į krizę, ir tai nemažėja kaupiantis vadinamajai patirčiai. Reikia vidinės jėgos susiduriant su nerimu, savivaizdžiu, savimone. Naujo darbo sumanymas nuo akstino iki užbaigtos formos užtrunka dėl ilgo inkubacijos laikotarpio [...] tikrinant vidinį jausmą dėl išraiškos formos elementų. Nass tvirtina, kad ši kompozitoriaus savistabos funkcija yra persmelkusi jį kaip lemiamą menininko veiklos būtinybę. Menininko talentas reikalauja gyvenimo patirties, kuri savo ruožtu reikalauja didelio savarankiškumo ir ego stiprybės.

Žmonės labai skiriasi ir charakteriu, ir darbo stiliaus ypatumais. Bet ryškiausia išskirtinė labai kūrybingų žmonių ypatybė yra gebėjimas toleruoti nežinojimą ir mokėjimas laukti. „Kartais sunkiausia yra gebėti tęsti per labai varginantį komponavimo laiką arba susidoroti su „sausros“ jausmu“ (p. 39). Kompozitorius nori arba yra verčiamas iš vidaus kažką pasakyti, savo muzika papasakoti istoriją; muzikos kūrinys ir yra tas pasakojimas. Tačiau kompozitorius gali duoti aprašomąjį pavadinimą kūriniiui tik baigęs jį rašyti. Iš tikrųjų kai kuriais atvejais klausytojai pavadina kūrinius atsižvelgdami į jausmus ar vaizdinius, kuriuos sužadino klausymo potyris.

Kyla klausimas, kaip formalios meno – ypač muzikos – struktūros yra perkeičiamos į naują klausytojo asmeninės emocinės patirties lygmenį.

Rose primena mums, kad muzika, kaip menas, tik neseniai (XVII amžiuje) tapo savarankiška. Tik šiuo laikotarpiu iškilo „absoliučios“ muzikos idėja. Ją sudarė įsitikinimas, kad „instrumentinė muzika grynai ir aiškiai išreiškia tikrą muzikos esmę, – visiškai be sąvokų, objektų, tikslų. Instrumentinė muzika, kaip gryna „struktūra“, atstovauja sau“ (Dalhaus, 1978, p. 7). Šios estetinės formos vidinės struktūros apibūdinimas yra „[...] ji susideda iš darnaus priešingų įtampos ir atomazgos jėgų išskaidymo [...]“, ir kad tos pačios jėgos – įtampa ir atomazga – egzistuoja jau pačiame suvokime: suvokiama su jausmu.

Suvokimo išraiškos kokybės biologinį pagrindą atskleidžia tai, kad organizmas turi įvertinti bet kurios naujos situacijos draugiškumą arba priešišškumą požiūriu, kuris turi būti priimtas, atžvilgiu. Svarbiausia sudedamoji muzikos – o iš esmės girdėjimo – dalis yra tonų, jų krypties, judėjimo dinamiškos kokybės suvokimas.

Kaip tokiu atveju akustiniai dirgikliai yra perkeičiami į tikrą estetinę emociją patirti? Koks yra afekto ir struktūros ryšys? Ar gali būti emocija įterpta į neorganinę struktūrą? Ar „struktūra“ gali būti percepcinis dirgiklis? Jei taip, emocija turėtų būti tiesiogiai perduota recipientui.

Mūsų draugai psichoanalitikai teigia, kad „struktūra sukelia tam tikrą pirminio lygmens emociją. [...] emocijos nėra perduodamos klausytojams nei patikimai, nei tobulai, net kai kompozitorius to siekia“ (p. 71). Menas neperduoda informacijos tokia pat prasme arba taip patikimai kaip kalba. Meno ar muzikos emocija nėra priklauso nuo daugelio dalykų, kurie yra už vienareikšmio įmontuoto „pranešimo“ ribų. Manoma, kad atsakas labai priklauso nuo sąmoningos ir pasąmoningos ideacijos, prisiminimų ir praėities patyrimo veikiamos kognityvinės reikšmės. Visais atvejais emocija atsakas apima malonius arba nemalonus jautimus. Taip yra dėl to, kad centrinės nervų sistemos sandara tokia, kad visa patirtis, apimanti ir mąstymą, yra susipynusi su emocijomis. Tiksliau, mokslinė kalba: afektyvios reakcijos yra požiūvio indėlis į kognityvinius procesus, kurie padeda adaptuotis. Vadinas, estetinė patirtis yra konceptualizuojama kaip praturtinta afektyvi būseną, kuri kyla iš rezonanso tarp viena kitą atitinkančių struktūrų: estetinės formos ir imlaus asmens psichinės struktūros.

Rose aiškina, kad „[...] pirminis afektyvumas, nors jo atsisakoma su kalbos raida ir savimonės plėtra, pasąmoningai išlieka individe ir toliau daro įtaką jo emocijai jautrumui“. Iš kūdikystės tyrimų yra žinoma, „kad kūdikio ir globėjo „bendravimo matrica“ remiasi optimaliu įtampos ir atomazgos laipsniu“ (p. 77).

Šis autorius nurodo naujus tyrimus apie kūdikių „[...] sutelktą dėmesį į globėjo veido išraišką ir kalbos garsus. Nuo pirmos gyvenimo dienos kūdikio domėjimasis klausantis balso gar-

sų yra toks stiprus, kad pranoksta net išalkusio kūdikio domėjimąsi maistu. Reikšminga, kad labiausiai kūdikio dėmesį pritraukia muzikiniai kalbos aspektai: pirmiausia ritmas ir laiko pasiskirstymas, tada, apie šeštą mėnesį, intonacijos ir konkretaus tono aukščio garsumo variacijos. Intuityviai tai jausdami, visose kultūrose tėvai, bendraudami su kūdikiu, spontaniškai pastiprina šiuos muzikinius kalbos bruožus, kalbėdami arba išdainuodami aukštesniu ir labiau kintančiu nei būdinga suaugusiųjų pokalbiui tonu; jie pamėgdžioja kūdikio veido ir balso išraiškas, kartoja jo vapamus skiemenis, išplečia juos su akivaizdaus malonumo proveržiais ir visa tai atlieka su tariamos nuostabos išraiška. Kūdikis savo ruožtu atsakydamas tokiu pat būdu dar prieš sulaukdamas šešių mėnesių, gali susieti motinos dainų tono aukštį, intensyvumą, melodijos kontūrą ir ritminę struktūrą“ (p. 77–78).

Eugene Goldberg tęsia „pirminio afektyvumo“ temą, laikydamas, kad tai yra besiformuojančio „aš“ psichobiologiškai determinuotų jausmų ištakos. Ji apibendrina Sterno šios srities tyrimų duomenis. Pirmajame etape (0–3 mėnesiai) aiškiai neskiriamas vidinis ir išorinis pasaulis. Garsai gali būti matomi rega arba junta mi motorika ir dar girdimi akustiškai. Jausmai yra globalūs, afektas jaučiamas kaip emocijų bangos. Antrajame etape (3–8 mėnesiai) pasirodo „pagrindinė savastis“, kur atskirtis ir individualizacija gali vesti į tarpinio objekto sukūrimą. Trečiajame etape (8–15 mėnesių) susiderinimas yra sutelktas į procesą, kuriuo vaikas ir globėjas pasiekia abipusiškumą ir empatijos. Ketvirtajame etape (15–28 mėnesiai) vyksta semiotinis kalbos ir simbolinio elgesio išmokymas; vaikas fantazija ir žaidimu gali kurti savo išorinį pasaulį.

Dar reikėtų pridurti, kad neseniai pradėta naudoti PET skenavimo technika leidžia gauti duomenų, rodančių, kad embriono klausos aparatas (sraigė ir vidurinė ausis) visiškai susiform-

muoja apie penktą mėnesį; juntamoji-judinamoji žievė ir smegenėlės yra visiškai aktyvios vaikui gimstant, nors regimoji sritis dar nėra to pasiekusi. Tai sustiprina išvadą, kad muzikinė raida ir jautrumas iš tikrųjų gali prasidėti prieš vaikui gimstant.

Tikrinant šią išvadą, Eastment muzikos mokykloje buvo atliktas eksperimentas. Jo dalyvės buvo nėščios moterys iš akademinės ir muzikų bendruomenės. Eksperimentas vyko taip: tyrimo metu ant moterų pilvo odos 5–10 minučių buvo uždedamos kokybiškos stereofoninės ausinės, per kurias pateikiama monofoninė muzika. Buvo pateikiami dviejų rūšių muzikos dirgikliai – žadinantys (greito tempo) ir lėtesni, ramesni. Dešimties iš 30 tiriamųjų vaisius į stimuliuojančią muziką atsakinėjo staigiais, greitais, susijaudinimą rodančiais judesiais, o į „raminančią“ – svyruojančiais, minkštais, prislopintais.

Viena labiausiai intriguojančių išvadų iš šios studijos yra tai, kad buvo nustatyta, jog vaikų, kurie prenataliniu laikotarpiu buvo stimuliuojami muzika, anksti ėmė plėtotis tvarkinga ir labai artikuliuota kalba.

Žmonių šneka ir muzikos išraiškingumas yra labai giminingi dalykai. „Neverbalinės“ bendravimo priemonės yra taip pat ir „ikiverbalinės“. Kūdikis, prieš išmokdamas kalbėti, bendrauja su žmonių aplinka išskirtinai pirminėmis bendravimo priemonėmis. „Muzikinės kalbos kilmė taip pat siejama su ikiverbaline komunikavimo faze. Muzika įgyja dalį savo reikšmės, reprezentuodama girdimąją tokios ikiverbalinės patirties segmentą [...]“, teigia Noy (p. 136). Jis cituoja šias savo ankstesnio darbo eilutes (1968, p. 335): „Jei mes galėtume grįžti atgal ir susitapatinti su kūdikiu, girdėdami aplinkinį pasaulį kūdikio ausimis, ar negalėtų muzikos paslaptys pačios atsiskleisti prieš mus, leidamos mums suprasti jos raiškos būdus“. Toliau jis aiškiai tvirti-

na: „Specifinę meninio komunikavimo jėgą lemia galimybė, pagrįsta pirminių procesų sąranga, įsilieti į ikiverbalinę atmintį“ (ibid.).

Noy aštrina svarstomą klausimą teigdamas, kad vienintelė išsami teorija, galinti paaiškinti emocinį muzikos poveikį, yra Langer ir Pratto izomorfizmo teorija. Vienintelis šios teorijos ribotumas yra tai, kad ji nepaaiškina, kodėl mes atsakome emocingai.

Noy bando įtikinti, kad afektas yra onto- ir filogenetiškai ankstyva komunikavimo forma. Lygia greta su į išorinius sensorinius dirgiklius nukreipto percepcinio akto sąranga žmogus taip pat yra suprogramuotas atsakyti savo paties emocija į emociją sukeliančius dirgiklius. Aiškindamas pirminės empatijos sąvoką Noy tvirtina, kad tai yra kūno sudėjimo nulemtas žmogaus jautrumas ir atliepiamumas į kitų žmonių emocijų apraiškas. Jis įsitikinęs, kad empatijos sąvoka paaiškina emocinį jautrumą muzikai. Tačiau klausytojui muzika gali būti reiškianti emocijas tik tada, kai jis gali joje atpažinti tam tikras emocijas ir atsakyti savo paties emocijine patirtimi. Kad suprastume muzikos kūrinio emocinį poveikį, turime išnagrinėti klausytojų reakciją į tą muziką: užuot klausę, ką muzika daro klausytojui, privalome klausiti, ką klausytojas daro klausydamas muzikos.

Aktyvaus klausytojo dalyvavimo terminais Noy aptaria įvairius muzikos skonius ir pomėgius. „Paprasta“ arba „pop“ muzika remiasi paprastomis arba atpažįstamomis temomis, periodiniais ritmais ir begaliniais pasikartojimais. „Aukštajai“ muzikai, priešingai, būdinga įvairumas ir lankstumas, pateikiant kitokia forma jau atpažintas vėl pasirodančias temas. Jei mes surikiuotume įvairius muzikos stilius nuo „žemiausios“ iki „aukščiausios“ muzikos, pamatytume tokį skirtumą: žemojo poliaus muzika yra glamonėjanti, hipnotizuojanti arba stimuliuojanti klausytoją tiesiogiai, viliojanti jį į pasy-

vų ir regresyvų nusiteikimą, o aukštojo poliaus muzika visada bando mesti iššūkį tam tikros rūšies aktyviam įsitraukimui. Klausytojas visada privalo ką nors daryti ir dėti tam tikras proto pastangas, kad patirtų pasitenkinimą (p. 143). Toliau, nenorėdamas būti klaidingai suprstas, Noy išnašoje nurodo: „Kalbėdamas apie „pasyvų ir regresyvų nusiteikimą“, aš turiu galvoje pasyvumą kognityvinės veiklos aspektu ir, žinoma, suprantu, kad populiarri arba roko muzika gali klausytojus gundyti tokiai veiklai, kaip, pavyzdžiui, visą koncertų salę paversti griuvėsiais. Tačiau tai priklauso „tiesioginei stimuliacijai“, o ne „kuriančiai veiklai“ (ibid.).

Biologinis afekto ir muzikos pagrindas

Muzika skambanti taip giliai, kad nė neišgirsi, bet pats esi muzika, kol ji skamba.

T. S. Eliot

(„Dry Salvages“ iš „Keturi kvartetai“)*

Šia citata Antonio Damasio pradeda savo knygą „Jausmai ir kas atsitinka“ – neurologo indėlių į mūsų mėginimą suprasti muzikos esmę.

Damasio pasakoja mums, kad daug kas yra gerai ištyrinėta ir žinoma apie suvokimą, mokymąsi, atmintį ir kalbą, apie tai, kaip smegenys apdoroja informaciją apie objektus, kaip laiko žinias atmintyje ir kaip atkuria šią informaciją prisimenant. Tačiau nors mes žinome, kaip organizmui yra atstovaujama smegenyse, kol kas nežinoma, kaip tai siejasi su protu. Mes nežinome, kaip smegenys generuoja ypatingą ir stabilią referenciją, kurią vadiname „savastimi“. Kad savastis turi biologinį pagrindą, lieka neįminta mįslė.

* K. Platelio vertimas (T. S. Eliotas. Pavasaris žiemos vidury. Vilnius, Vaga, 1991. P. 71).

Pradėsiu diskusiją keliomis pastabomis apie organizmą. Gyvybę palaiko vidinė organizmo sandara. Gyvybė atsiranda anksčiau, nei susiformuoja centrinė nervų sistema. Dėl smegenų veiklos gyvybiniai procesai reguliuojami veiksmingiau. Biologiniu lygmeniu gyvybines funkcijas reguliuoja smegenų kamienas, pogumburis ir priekinės smegenys. Į šias sritis ateina signalai iš įvairių organizmo dalių; nerviniais takais bei hormonais perduodami signalai nuolat pateikia valdančioms sritims naujausią organizmo būklės vaizdą. Tokiu būdu smegenyse dinamiškai reprezentuojamas visas kūnas. Taigi „savasties“ ypatingumo ištakos yra jos kūnas. „Psichika, kuri apibūdina asmenį, turi turėti kūną, ir šis kūnas, žmogaus kūnas, žinoma, natūraliai gimdo psichiką [...]. Nėra kūno, nėra ir psichikos. Kiekvienas kūnas visada turi tik vieną protą“ (p. 143).

Damasio atkreipia dėmesį į faktą, kad mūsų kūnas dūla ne tik baigiantis gyvenimui. Išskyrus smegenų neuronus, širdies raumenų ir akių lęšiukų ląsteles, kai kurios ląstelės neišlieka ilgiau nei savaitę, dauguma neišlieka ilgiau nei metus. Neuronai keičiasi mokantis. Tai, kas išlieka, yra *mūsų organizmo sąrangos planas: struktūra* ir rinkinys nuorodų jos dalių veikimui. *Ilgai trunkanti yra „formos dvasia ir funkcijos dvasia“* (p. 144). Mirties ir gyvybės ciklams pagal planą tvarkant organizmą ir jo dalis, smegenys *kas akimirksnį rekonstruoja savasties jausmą*. „*Mūsų savasties jausmas yra organizmo būseną [...], konstrukcija, vertę turintis integruotų operacijų, kurių paskirtis yra generuoti gyvos individualios būtybės psichinę reprezentaciją, derinys*“ (p. 145).

Kad suvoktų objektą, organizmui reikia ne tik *sensorinių signalų, bet ir kūno signalų apie jo prisitaikymą*. Todėl objektų ir įvykių užfiksavimas mūsų psichikoje apima ir judinamuosius prisiderinimus, kuriuos darome suvokdami, ir emocišines reakcijas, patirtas suvokimo metu. Ir akty-

viai tyrinėjant aplinką, ir svajojant judinamieji ir emociniai organizmo aspektai yra neatskiriama gyvojo proto dalis.

Sąmoningumą reikia suprasti kaip dviejų dalyvių – organizmo ir objekto – sąryšio sąveikaujant rezultata.

Organizme reprezentuojami įvairūs kūno signalai. Tai visų pirma vidinės aplinkos ir visceralinio sektoriaus signalai. Jie visą laiką aktyvūs, signalizuoja apie vidinių kūno aspektų būseną. Cheminiai vidinės aplinkos pokyčiai sukelia alkio, dirglumo, seksualinio potraukio ir skausmo jautimus. Šių interoceptinių pranešimų negalima valingai kontroliuoti. Antodis, kuris reguliuoja temperatūrą, taip pat yra svarbus interoceptiniam jautrumui. Antroji kūno signalų grupė yra proprioceptoriai (arba kinesteziniai signalai), kurie perduoda raumenų įtampos ir atsipalaidavimo jutimą. Šie signalai pasiekia įvairius centrinės nervų sistemos lygmenis. Vestibiulinė sistema žymi kūno padėtį ir judėjimą erdvėje. Trečioji signalų grupė reprezentuoja sąlytį su išoriniais objektais. **Savasties ištakos yra iki-sąmoningas biologinis aktyvumas**, rinkinys nervinių derinių, kurie kas akimirksnį žymi organizmo fizinės sandaros būseną, išreiškiamą daugeliu matmenų. Šio lygmens savastis vadinama *pirmine savastimi*; ji nėra nei sąmoninga, nei ką nors interpretuojanti. Tačiau *pirminė savastis yra to „kažko“, kam priskiriamas žinojimas, pagrindas*. Sąmonė pasirodo tik tada, kai atsiranda ir yra suvokiami objekto ir organizmo tarpusavio santykiai. Sąmonė gimsta, kai organizmas sąveikauja su objektu ir tik tada, kai tai sukelia pokytį organizme. *Mes tampame sąmoningi tik tuomet, kai organizmas pradeda vidinę bežodę pažintį su objektu*. Ir šios žinios pirmiausia pasirodo kaip tam tikras jausmas.

Mėgindamas paaiškinti jausmo vaidmenį sąmonės radimuisi, Damasio siūlo pasvarstyti to-

kią hipotezę: „Pamatinis sąmoningumas pasirodo, kai smegenų reprezentavimo įtaisai generuoja vaizdinę, nežodinę ataskaitą apie tai, kaip organizmo sąveikavimas su objektu veikia paties organizmo būseną, ir kai šis procesas sustiprina to objekto vaizdą, aiškiai patalpina jį į erdvinį ir laikinį kontekstą“ (p. 169).

Ši hipotezė kalba apie dviejų dalių mechanizmą: vaizdinės nežodinės ataskaitos apie objekto ir organizmo sąryšį, kuris yra savasties jausmo pažinimo akte šaltinis, generavimą ir objekto vaizdo sustiprinimą.

Toliau Damasio detalizuoja žingsnius, kurie vyksta organizmui susitinkant su objektu. Susidūręs su objektu, organizmas vidurių, vestibulinės sistemos, raumenų ir skeleto ir t. t. vidinės aplinkos būseną perkelia į objektą. Taip jis *kuria* mus veikiantį objektą, apgaubdamas jį kintančios vidinės aplinkos „būsenomis“. Pamatinis sąmoningumas yra dar tik savęs paties jutimo jausmas. Būtent tai turėdamas galvoje ir norėdamas apibūdinti laikino pamatinio sąmoningumo savasties pabudimą, Damasio cituoja Elioto eilutes: „pats esi muzika, kol ji skamba“.

Pirmas supratimo apie esantį organizmo-objekto santykį jausmas kelia klausimą „kas čia vyksta?“ Sveikame organizme pamatinis sąmoningumas padidina jautrumą ir padeda sutelkti dėmesį. Antros eilės nežodinės ataskaitos yra įjaustos į pasakojimą apie anksčiau patirtų jausmų (kūno būsenų pokyčio) susidūrus su objektu prisiminimus. Bėgant laikui, tai tampa autobiografinė savastimi.

Žinoma, yra glaudūs ryšiai tarp gyvybės reguliavimo ir vaizdinių, kylančių iš organizmo ir objekto sąryšio, apdorojimo. Tai formuoja konkretaus kūno su jo polinkiais planus ieškoti specifinių temų. Sąmonė tokiu pat būdu supranta tiesiogiai suvoktus kaip ir prisimenamus objektų vaizdinius. Vaizdiniai gali reprezentuoti judinamąsias, emocines arba kai kurias fizines ir psi-

chines būsenas. Kūno susitikimo su objektais ar jo aplinkos įvykiais istorijos pasakojimas yra panašus į nekalbinio įvykių žemėlapio kūrimą. Lyg tai būtų melodija, bet visai be žodžių.

Paprastai įrodinėjama, kad sąmonė be kalbos negalima. Iš tikrųjų kalba maskuoja didelę dalį sąmonės turinio. Taip yra todėl, kad antros eilės nežodinis pasakojimas gali būti paverstas kalba. Damasio atkakliai tvirtina, kad „[...] **tikroji kalbos esmė neigia jos pagrindinį vaidmenį sąmonėje. Žodžiai ir sakiniai žymi daiktus, veiksmus, įvykius ir santykius. Žodžiai ir sakiniai išreiškia sąvokas, o sąvokos susideda iš nekalbinių idėjų apie tai, kas yra daiktai, veiksmai, įvykiai ir santykiai**“ (p. 185). Toliau jis aiškina: „Kai mano protas sako „aš“ ar „mane“, tai yra apytikslis, pastangų nereikalaujantis nekalbinės mano organizmo, mano savasties sąvokos įžodinimas. Jei nuolatos aktyvinamo pamatinės savasties konstrukto nebūtų, protas neįgalėtų jo išreikšti žodžiais „aš“ ar „mane“ arba kita tinkama jam žinomos kalbos literatūrine parafraze. Pamatinė savastis turi būti, kad ši sąvoka galėtų būti išreikšta tinkamu žodžiu“ (p. 186).

Damasio įrodinėja, kad kūrybinis protas mentalinius įvykius įžodina ne stereotipiškai, o labai įvairiais būdais. Be to, kūrybinis „kalbinis“ protas linkęs mėgautis pramanytais dalykais. Iš tikrųjų žmonių kairysis smegenų pusrutulius yra linkęs išgalvoti žodinius pasakojimus, kurie nebūtinai atitinka tiesą, nors pirmą kartą savasties ir pažinimo istorija pasakojama nuosekliai. „Net kai jums pritrūksta žodžių ir sakinių, jūs neužmingate, [...] jūs tiesiog klausote ir stebite. Nežodinis pamatinės sąmonės atliekamas pasakojimas yra greitas ir nevisiškai aiškus. Kai kurie šio tylaus pasakojimo aspektai prasiskverbia į mūsų mintis, tapdami pažįstančiojo proto ir savasties pradžia. Šie aspektai, kurie pagaunami jaučiant ir pažįstant save, yra pirmos sąmonės apraiškos, pasirodančios prieš įžodinimą.“

Cituoto neurologo tikslas yra aiškus – padidinti mūsų sąmoningumą nagrinėjant klausimą, kas mes esame. Jis veikia mus faktų, kad „[...] visa žinių sankaupa, nuo paprastų iki sudėtingų, nuo nežodinių, vaizdinio pobūdžio iki žodinių, literatūrinių, priklauso nuo gebėjimo žymėti, kas atsitinka per laiką mūsų organizmo *viduje*, už mūsų organizmo, kas veikia *į* ir *su* mūsų organizmu, kaip be galo viena aplinkybė seka kita, tapdama dar kitos priežastimi“ (p. 189). „Istorijų pasakojimas yra ankstesnis už kalbą, nes iš tiesų tai yra kalbos pasirodymo sąlyga, o tai bazuojasi ne tik smegenų žievėje, bet ir kitur, ir dešiniajame, ir kairiajame pusrutuliuose“ (p. 189).

Faktas, kad psichikos turiniai yra apie už jos esančius dalykus, gali būti aiškinamas smegenų nuostata pasakoti istorijas. Būtent smegenys iš prigimties reprezentuoja organizmo struktūras bei būsenas ir atlikdamos savo funkciją reguliuoti organizmą natūraliai audžia bežodes istorijas apie tai, kas atsitinka į savo aplinką įtrauktam organizmui. Tai reiškia, kad normalaus žmogaus psichikoje egzistuoja kažkas panašus į savęs jutimą (*homunkulus*). Kadangi žmogaus protas visada yra padalytas tam, ką reikia pažinti, ir pažįstančiam, pamatinis sąmoningumas, išreikštas kaip žinojimo jausmas, generuoja pažįstamojo objekto vaizdus, kylančius sąveikaujant su pažįstančiuoju, pamatine savastimi.

Unikalios žmogiškos yra išplėstinis sąmoningumas. Jis priklauso nuo „jūs“ esmės. Tas „jūs“ yra persunktas praeities, dabarties ir numatomos ateities, viso to, kas sukuria autobiografinį įrašą. Pamatinis sąmoningumas kyla subtiliame, greitai pralekiančiame žinojimo jausme, iš naujo kuriamame kiekvieną akimirką, o išplėstinis sąmoningumas ir savastis išplaukia iš pasikartojančių asmeninių prisiminimų. Pastarieji yra stabilūs ir rodo asmeniškumą. Prisiminimų objektai išplėstoje sąmonėje su organizmu siejasi tokiu pat būdu kaip pamatinės sąmonės objektai. Kaip tik

todėl jie gimdo žinojimo jausmą. Autobiografinė savastis remiasi darbine atmintimi, kurioje *objektai* išlaikomi metų metais.

Autobiografinių savasčių reiškimuisi būtina atmintis ir samprotavimo gebėjimai, bet tam nereikia kalbos. Išplėstinis sąmoningumas netaptus intelektui, bet yra būtina jo sąlyga. Išplėstinis sąmoningumas išplinta per daugines nervų sistemos struktūras, o dėl darbinės atminties įvairi kintama informacija tampa pasiekiamą intelektui. **Išplėstinis sąmoningumas remiasi kiekvienos akimirkos pamatiniu sąmoningumu. Sutrikus pamatiniam sąmoningumui, sutrinka ir išplėstinis sąmoningumas, bet ne atvirkščiai.**

Pamatinis sąmoningumas pristato pamatinę savastį ir kartu su atmintimi per išplėstinį sąmoningumą autobiografinę savastį padaro eksplikitinę. Be autobiografinių prisiminimų mes neturėtume jokio praeities ar ateities jausmo, nesuvoktume savo asmens tęstinumo. Bet be pamatinės sąmonės pasakojimo ir be laikinos pamatinės savasties, kuri gimė savame „aš“, visiškai nežinotume nei apie dabarties akimirka, nei apie prisimenamą praeitį ar numatomą ateitį, kurias taip pat perdavėme atminčiai. Pamatinis sąmoningumas yra būtinybė.

Psichoanalitikų nagrinėjamos pasąmonės šaknys yra nervų tinkluose, kurie palaiko autobiografinius prisiminimus.

Visą pamatinio sąmoningumo mechanizmą ir pamatinės savasties generavimą griežtai kontroliuoja genai, o autobiografinės atminties raidą ir sąveikas – aplinkos įtakos.

„Labiausiai intriguojanti yra griežta eilės tvarka: nesąmoningi nerviniai paskiro organizmo signalai duoda pradžią pirminei savasčiai, kuri leidžia reikštis pamatinei savasčiai ir pamatiniam sąmoningumui, kurie sudaro sąlygas autobiografinę savasčiai, o ši leidžia išplėstinį sąmoningumą. Grandinės gale išplėstinis sąmo-

ningumas sudaro galimybes sąžinei pasireikšti“ (p. 230).

Kodėl Damasio mąstymas veikė mane aiškinant muzikos ir afekto izomorfizmą? Paprasčiausiai todėl, kad *pirminės savasties ikisąmoningas biologinis aktyvumas lemia jausmo atsiradimą susidūrus su išoriniu objektu*. Objekto sukelti pokyčiai organizme yra nežodinės atskaitos apie *kūno reakcijas*, kurios yra taip gyvai aprašytos kaip *judėjimo muzikoje afektas [...] ir muzikos potyris, kol ji skamba*, priešastis.

Be to, Damasio teigimu, yra dar ir kitokių nežodinių atskaitų. Susidūrus organizmui su objektu, pamatinis sąmoningumas sustiprina budrumą ir dėmesį. Ankstesnių potyrių prisiminimai ima plūsti į išplėstinę sąmonę, o organizmo sąlytis su objektu pasauliu lieka šio proceso pagrindas.

Baigiu šį poskyrį pratęsdama Damasio pradėtą T. S. Elioto „Dry Salvages“ citatą:

Tai tik užuominos ir spėliojimai, užuominos, lydimos spėliojimų; visa kita – tai maldos, apeigos, susikaupimas, mintis ir veiksmas.

Pusiau atspėta užuomina, pusiau suprasta dovana yra įsikūnijimas.

Muzikos vaikams metodologija ir praktika

Ankstesne dalimi – istorine muzikos stilių apybraiža – buvo mėginta parodyti, kaip teoriškai aiškinamas klausytojo dalyvavimas muzikoje, sąmoningumo ir afektyvumo lygiai, kurie laikomi savasties radimosi ir plėtojimosi šaltiniais. Šia diskusija norėta pateikti programinį vaizdą, iš kurio būtų galima matyti vaiko tapsmo susiformavusia individualybe raidą, ugdymą ir evoliuciją. Kaip kiekvienas kompozitorius mano, kad jo muzikos raiška labai glaudžiai siejasi su jo asmenine istorija, jo biofiziologine sandara ir as-

meniniu įsipareigojimu, taip muzikos mylėtojas ir klausytojas turi savo mėgstamą muziką, kuri atspindi jo / jos gyvenimo stilių ir išugdytą skonio jausmą. Vaikų ir jaunuolių raida iki emociškai brandžių ir empatiškų asmenybių priklauso nuo to, ką jie mato ir kokios galimybės, kurios privalo atitikti jų brandos lygį, jiems yra sudaromos.

Dažni priminimai populiariojoje spaudoje, kad muzika pagerina matematinę mąstymą ir kad grojimas koku nors instrumentu turi teigiamą įtaką moksleivio pažymiams, nepakankamai įvertina muziką. Iš tikrųjų vaikas, kuris klausosi muzikos ir pats pagal savo galimybes muzikuoja, išmoksta valdyti savo kūną ir todėl tampa dėmesingesnis užduotims. Lavindamasis šioje srityje jis išmoksta klausyti, labiau koncentruojasi į atlikimą to, ką daro, nes lanksčiai valdo save.

Žinoma, griežto muzikinio lavinimo primateimas mažam vaikui gali būti žalingas. Ilgas sėdėjimas prie pianino ar kito instrumento, jeigu vaikas dar prieš gimdamas nebuvo veikiamas muzika, gali sukelti jam neapykantą muzikai ir paversti jį emociškai vienišu jaunuoliu ir emociškai sutrikusiu suaugusiuoju.

Tinkamas muzikinis vaikų ugdyimas yra labai naujas reiškinys. Tai suprantama, nes tikras domėjimasis vaiku, kaip būsimu suaugusiuoju, ėmė reikštis tik paskutiniais dviem XIX amžiaus dešimtmečiais. Žmogaus asmenybės raidos tyrimai ėmė plisti tik apie XX amžiaus vidurį.

Carl Orff ir Zoltan Kodaly yra plačiausiai žinomi muzikos vaikams atstovai. Tačiau asmuo, kuris labiausiai nusipelno padėkos, yra Emile-Jacques Dalcroze (1865–1950). Jis buvo Ženevos muzikos konservatorijos dėstytojas. Dalcroze atskleidė, kad daugelis jo studentų, techniškai puikiai grojusių savo instrumentais, nemokėjo jausti ir išreikšti muzikos. Jie negalėjo susidoroti su paprasčiausiomis ritminėmis problemomis, dažnai darydavo intonavimo klaidų. Dalcroze'o

atradimo esmė buvo ta, kad patys studentai yra instrumentai, o ne balsai, fortepijonai, trimitai. Jis įsitikino, kad tikrą muzikos „jausmą“ galima ugdyti tik remiantis viso kūno jautrumu.

Dalcroze'o muzikos mokymo planą sudarė ritmika, solfedžio, improvizacija. Tai turėjo padėti tobulinti raumenų jutimą, vidinę ausį ir kūrybinės raiškos formą. Pagrindiniai įgūdžiai apima judėjimą ir dainavimą; vidinis girdėjimas lemia gebėjimą internalizuoti judesių ir garsų jutimus; kinestezija, arba judėjimo jutimas, paverčiami jausmais, kurie pasiekia smegenis, o ten informacija virsta žiniomis.

Carlo Orffo požiūris buvo labai panašus į Dalcroze'o, pabrėžiančio kūno judesių svarbą. Kodaly aistringai pasisakė už savo kultūros liaudies dainų, kaip mokomosios priemonės, naudojimą.

Carl Orff: 1895–1982

Svarbiausia Orffo idėja buvo, kad vaikai mokosi muzikos muzikaliai elgdamiesi, plėtodami savo įgimtą muzikalumą. Jis laikė, kad svarbiausias dalykas yra klausymas. Kiekvienas yra instrumentas grojančioje grupėje ir kiekvienas privalo dalyvauti.

Orffo metodas nėra įprastas muzikos „darymo“ būdas. Jis apima – iš pradžių Vokietijos žmonių – rimavimą, patarles, poeziją ir ritmą. Taigi tai yra muzika, susieta su judėjimu, šokiu ir kalbėjimu. Tai nėra ramiam klausymui skirta muzika, ji yra prasminga tik aktyviai dalyvaujant. Jos ritmai gali būti plojami arba perduodami mušamaisiais instrumentais. Tai yra fizinis atsakas ir pagrindas, kuriuo remiantis vyksta grupinis muzikavimas. Kolektyvinis ritmas ir žinomas tempas prisideda prie bendro atlikimo.

Formuojant muzikos įgūdžius ir sąvokas būtina reikalingas judesys. Jis padeda besimokančiajam pajusti tokius ritmo aspektus kaip pul-

savimą, derinius, metrą ir tempą. Judesys iliustruoja tekstūrą, formą ir dramines situacijas labai konkrečiais būdais. Vaikai paprastai visada juda. Orffo muzikinio ugdymo samprata sutampa su idėjomis, pabrėžiančiomis galimybę mokytis remiantis ir kūnu, ir smegenimis. Tai iš tiesų į vaiką sutelktas požiūris.

Balsas pirmiausia yra melodijos instrumentas. Tonų ir intonacijos turėtų būti mokoma ankstyvoje vaikystėje. Garsai vaikus žavi. Pats kūnas teikia daugybę galimybių garsams: žengseną, plojimą, tapšnojimą, spragsėjimą pirštais ir kita, – visa tai puikiai susilieja su dainavimu ir judėjimo žaidimais.

Peter LaRue išvardija instrumentus, kuriuos šiūlo naudoti Orffo metodika. Pirmiausia – mušamieji instrumentai. Svarbiausios šių instrumentų šeimos skirstomos į tris pagrindines grupes:

ksilofonas: medinės plokštelės,
metalofonas: metalinės plokštelės,
varpeliai: mažos, labai ryškiai skambančios metalinės plokštelės.

Dviejų pirmųjų grupių instrumentai skirstomi „balsais“: sopranas, altas, tenoras ir bosas. Trečios grupės instrumentai turi tik du „balsus“: soprano ir alto.

Be šių mušamųjų instrumentų, dar naudojami cimbolai, trikampiai, trinkelės ir t. t. Kartais dėl ostinato arba harmonijos dar prireikia vienos plokštelės instrumento. Plokštelės yra nuimamos, taigi gali būti naudojami tik tam tikri tonai.

Laikantis Orffo požiūrio į muziką, svarbiausia – leisti mokiniams improvizuoti arba komponuoti. Tai padeda plėtoti kūrybinį mąstymą.

Orffo muzikos esmė – veikla kartu dalyvaujant. Pagrindinis principas, kurio laikomasi mokant – pirma garsas, o paskui simbolis. Pirmiausia mokoma imituoti, tyrinėti ir tik tada supažindinama su notacija.

Orffo metodas pasirodė XX amžiuje ir pasisklido po pasaulį po Antrojo pasaulinio karo.

Zoltan Kodaly: 1882–1967

Vengrijoje žmogus, neturintis muzikinio išsilavinimo, laikomas neraštingu, bet taip buvo ne visada. XX amžiaus pradžioje Zoltaną Kodaly pribloškė žemas muzikinio raštingumo lygis, būdingas daugumai studentų žymiausiose Vengrijos muzikos mokyklose. Jis tai siejo su Austrijos ir Vengrijos imperijos nuskurdinta Vengrijos kultūra. Būtent elitas „gera“ laikė tik vokiečių ir Vienos muziką. Lois Chosky mums pasakoja: „Kodaly [...] giliai jautė, kad jo misija yra sugrąžinti Vengrijos žmonėms jų muzikos paveldą ir pakelti ne tik akademijos studentų, bet ir visos visuomenės muzikinio raštingumo lygį“ (p. 3). Nors pirmiausia Kodaly siekė pagerinti mokytojų lavinimą, pagrindinis jo tikslas buvo sukurti muziką, kuri priklausytų ne tik apsišvietusioms aukštesnėms klasėms, bet ir kiekvienam. Tam ranka rankon su Bela Bartoku jis rinko ir analizavo vengrų liaudies muziką, tarp kurios buvo ir tūkstančiai vaikų dainų. Kodaly'o įsitikinimu, „[...] kaip vaikas natūraliai išmoka savo motinos kalbą anksčiau nei užsienio kalbas, taip jis turėtų išmokti ir savo motinos muzikinę kalbą, t. y. savo šalies liaudies muziką, pirmiau už kitą muziką“ (p. 4).

Svarbiausias dalykas Kodaly'o požiūriu yra tai, kad liaudies muzika atstovauja gyvajam menui ir todėl geriausiai tinka vaikams. Jo pastangomis mokykloms buvo sukaupta daugybė dainų knygų, ir muzika tapo pagrindinis dalykas Vengrijos mokyklose.

Dabar Kodaly'o metodika yra paplitusi visame pasaulyje. Tiesa, yra tam tikrų sunkumų adaptuojant šią metodiką skirtingoms kalboms. Tačiau nepaisant to, pagrindinis principas yra aiškus: „Kodaly'o supratimu, muzika, kaip pa-

grindinis mokomasis dalykas, savo svarba prilygsta kalbos, matematikos, socialiniams mokslams. Nors jis giliai tikėjo emocine muzikos verte, vis dėlto jautė, kad meilę muzikai būtinai turi paremti žinios apie muziką. Kodaly jautė, kad būtų neprotinga, jei šie dalykai egzistuotų vienas be kito“ (p. 9).

Kodaly'o metodika ypatingos svarbos teikia raidos aspektui. Tai reiškia, kad turėtų būti naudojama tokios struktūros muzika, kuri atitinka vaiko gebėjimus įvairiais raidos etapais. Vaikams artimesni besikeičiantys ritmai nei ilgalaikiai, nepertraukiami. „Ketvirtinė nata siejasi su vaiko ėjimo, o aštuntinė su jo bėgimo tempu. Tai vaiko kasdienio gyvenimo ritmai. Dainuojamus žaidimus dažniausiai sudaro dviejų dalių metro ketvirtinių ir aštuntinių natų deriniai. Mokant vaikus ritmo sąvokų, geriau pradėti nuo jų, o ne nuo sveikųjų natų. Melodiniu atžvilgiu pirmos mažiausių vaikų padainuotos atpažįstamos melodijos yra sudarytos daugiausia iš mažųjų tercijų, didžiųjų sekundų ir grynųjų kvartų; taigi mi ir la, solfedžio terminais. Šiuos tonus naudoja vaiko mama, šaukdama jį pietų“ (p. 12). „Įdomu, kad viso pasaulio vaikai iki šiol muzikiniu atžvilgiu formuojasi vienodai“ (p. 13).

Remdamasis natūralia vaikų melodinės raidos pažanga, Kodaly jautė, kad pentatonika – penkių tonų gama – yra ideali priemonė mokyti vaikus muzikos įgūdžių. Pentatonika yra viena iš pagrindinių vengrų ir daugumos kitų pasaulio šalių liaudies muzikos derinių.

Šią metodiką Kodaly ne išrado, bet greičiau išstobulino. LaRue nurodo, kad Kodaly atrinko šiuos elementus:

- solfedžio iš Italijos ir Dalcroze,
- ritmo skiemenis iš Cheve'o (Prancūzija),
- rankų ženklus iš Curweno (Anglija).

Kodaly tvirtino, kad išraiškingos vaikiškos dainelės ir liaudies muzika labiausiai tinka vaikams, nes tai yra gyva, o ne dirbtinai pedagoginiais tikslais sukurta ar išgalvota muzika. Tam Kodaly, Bartok ir kiti surinko daug liaudies muzikos pavyzdžių, o Kodaly ir pats kūrė muziką Vengrijos vaikams.

Baigiamasis žodis

Viliuosi, kad atsakiau į jūsų man pateiktą klausimą. Pirmiausia, pateikdama istorinę muzikos apybraižą, parodžiau, kad Orff ir Kodaly priklauso XX amžiui. To padarinys yra muzikos, kaip „meno“ objekto, turinčio savo vietą „trečiajame pasaulyje“, samprata (žr. mano ankstesnį rašinį (2003), kuriame remiuosi Popperiu ir Ecclesu). Remdamasi psichoanalitine literatūra, bandžiau pažvelgti, kaip susipina kalba ir muzika ir kaip išsiskiria jų trajektorijos: pasaulio pažinimas pasitelkus žodį ir savasties pažinimas per afektą. Pagaliau aš neatsisakau kvietimo kreipti dėmesį į mūsų organizmą: „[...] formos dvasia ir funkcijos dvasia“ – tai mūsų savasties lopšys. Mes tampame sąmoningi tik tada, jei ir kai organizmas konstruoja vidines, bežodes žinias apie objektą. Šios žinios pirmiausia iškyla kaip jausmas. Visa tai sudaro „antrąjį pasaulį“: tai organizmo „dvasia“ ir „funkcija“, pereinamosios sąmoningos pamatinės savasties sužadėjimas, o visa tai gali būti patiriama kaip „muzika, kol ji skamba“.

Orff ir Kodaly yra lobiai, laiduojantys jaunam ir imliam organizmui džiaugsmingo susitikimo su formuojančiais garsais patirtį, kuriantys turtingesnę autobiografinę savastį.

Iš anglų kalbos vertė Eglė Rimkutė

LITERATŪRA

Chosky L. The Kodaly method. Second ed. New Jersey: Prentice Hall, Engelwood Cliffs, 1988.

Damasio A. The feeling of what happens. New York: Harcourt Brace and Co., 1999.

Epstein D. On affect and musical motion // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 91–123.

Feder S. Method in music and applied psychoanalysis // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 3–19.

Fraze J., Kreuter K. Discovering Orff. New York: Schott Music Corporation, 1987.

Goldberg E. The anlage of feeling: Its fate is form // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 83–90.

Greenberg R. How to listen to and understand great music, 6 parts on the great courses on tape. Springfield, Virginia: Teaching Company.

Langer S. Philosophy in a new key. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, eighteenth printing, 1996.

LaRue P. Georgetown college, Music 315, course notes from Georgetown college // Public School Music. 2003, no 6, p. 1.

Nass M. The composer's experience // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 21–40.

Noy P. How music conveys emotion // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 125–149.

Rose G. On form and feeling in music // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 63–81.

Treitler L. Reflections on the communication of affect and idea through music // Psychoanalytic Explorations in Music. Madison, Connecticut: International Universities Press inc., 1993. P. 43–62.