

## MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

Georgijs Kadoļčiks

### Nedzirdamā mūzika...

#### Par laikmetīgās mūzikas uztveres problēmām

Par laikmetīgās mūzikas uztveri jau daudz ir runāts un rakstīts, tomēr šī tēma vēl joprojām saglabā savu aktualitāti. Salīdzinot ar pavisam nesenu pagātņi, attieksme pret mūsdienu mūziku tagad ir ievērojami mainījusies: šī mūzika ir pilnībā *reabilitēta*, un gandrīz nevienam nešokē kāda pavisam avangardiska skaņdarba iekļaušana klasiskā koncerta programmā. Rietumu kultūrā šī problēma, iespējams, arī agrāk nebija tik asa, jo šajā reģionā jau sen dažādi mūzikas (tāpat kā citu mākslas nozaru) žanri ir guvuši savu vairāk vai mazāk plašu, tomēr diezgan pastāvīgu auditoriju.

Taču tas nenozīmē, ka mūsdienu mūzikas jomā vairs nav nekā problemātiska. Vēl arvien saglabājas šī kultūrslāņa norobežotība no visa klasiskā mantojuma. Mūsu zemē tā izpaužas it īpaši spilgti. Pat bez speciāliem socioloģiskiem pētījumiem ir skaidri redzams, ka sabiedrības lielākā daļa nezina un nespēj uztvert klasiskās mūzikas zelta fonda repertuāru. Tomēr arī muzikāli izglītotu klausītāju vidū visai daudzi ir tikpat nedzirdīgi attiecībā uz 20. gadsimta (un vēl jo vairāk tā otrās puses) mūziku.

Gluži dabiska ir vēlēšanās mainīt šo situāciju, izpētīt tās cēloņus un iespējamās sekas. Taču bieži vien šādi izpētes mēģinājumi zaudē savu konstruktīvo ievirzi, kļūst tendenciozi un pārtop vainīgo meklēšanā. Visi vēl joprojām labi atceras Rietumu mūzikas avangardisko meklējumu ideoloģisko noliegšanu, ko pauda padomju oficiālā mūzikas zinātne. No otras puses, daudzu avangarda pārstāvju pretošanās oficiāli konservatīvai kultūrai izpaudās snobismā un visas iepriekšējās kultūras noliegšanā.

Laikmetīgās mūzikas atrautību no plašas auditorijas tradicionāli pieņemts izskaidrot ar vairākiem iemesliem – tos visus nevar aplūkot viena raksta ietvaros, tomēr pie dažiem aspektiem pakavēšos.

Starp mūsdienu mūzikas neizpratnes cēloņiem bieži tiek minēts klausītāju uztveres konservatīvisms, ieraduma vara, stereotipiska domāšana. Cilvēkam ir raksturīga tieksme pēc pazīstamā, tas ir viens no faktoriem, kas nosaka jebkuras

mākslas iedarbību. Taču šī pati īpašība kļūst par iemeslu arī uztveres pasivitātei, inertumam. Daļēji šo problēmu iespējams risināt, veicinot vispārējo muzikālo izglītību un plašāk propagandējot mūsdienu mūziku.

Cits cēlonis, kas ir tieši saistīts ar pirmo – tā ir laikmetīgās mūzikas neadekvāta atskaņošana, kas tādējādi kļūst par antireklāmu. Te visbiežāk ir vainojams atskaņotājmākslinieku muzikālais konservatīvisms vai viņu nepietiekamā kompetence jaunās mūzikas satura izpratnē. Šī cēloņa novēršana jau vairāk ir atkarīga no speciālās muzikālās izglītības.

Un, visbeidzot, pati mūzika... Vai nevar būt tā, ka nevis klausītājs vai atskaņotājmākslinieks ir atrauts no mūzikas, bet pati mūzika ir novērsusies no cilvēka? Jautājums par mākslas darba vērtību vēl nav viennozīmīgi atrisināts un diez vai kādreiz būs. Vēl nav nostabilizējušies mūsdienu mūzikas vērtējuma kritēriji, un bieži vien ir visai grūti atšķirt īstu mākslas darbu no lētas imitācijas. Šajā sarežģītajā situācijā tipiski ir prātojumi par to, ka laiks izveidošot nepieciešamos kritērijus, parādīšot, kas ir kas, salikšot visu *pa plauktiem*. Jau senatnē ļaudis ne vienmēr ir sapratuši un pieņēmuši savu ģeniālo laikabiedru novatoriskos skaņdarbus, tātad arī nākotnē tikšot izprasts un novērtēts viss tas, kas šobrīd vēl nav saprotams. Šis viedoklis principā ir pareizs, taču to nedrīkst izmantot kā mierinājumu, kas attaisno nekompetenci un bezpalīdzību mūsdienu mākslas izziņas uzdevumos un veicina mākslinieku bezatbildību – *gan jau pēcteči izvērtēs*. Bet vai mums kāds labums no tā, ka pēcteči visu sapratīs? Mēs negribam gaidīt, bet gribam noskaidrot visu tiktāl, cik tas šobrīd iespējams, un dzīvot šo, nevis vakardienas dzīvi!

Tādējādi jautājums par laikmetīgās mūzikas vērtību paliek atklāts. Toties mūzikas uztveres iespējas vajadzētu aplūkot plašāk. Vai ir vērts klausītāja uztveri tik bieži vainot konservatīvismā? Vai mūzikā vienmēr ir, ko uztvert? Joprojām ir sarežģīti sniegt uz šiem jautājumiem izsmeļošu atbildi. Tomēr šī raksta ietvaros mēģināsim kaut mazliet tai tuvotes.

Kādas īpašības mūzikai ir nepieciešamas, lai būtu iespējams to uztvert? Šis jautājums ir iztirzāts daudzās mūzikas teorijas un psiholoģijas koncepcijās. Vairums no tām pārstāv viedokli, ka viens no svarīgākajiem nosacījumiem mūzikas veiksmīgai uztverei ir tās viengabalainība, iekšējā saskaņotība, organizētība. Jāpiezīmē, ka šie

mūzikas uztveres kritēriji attiecas tikai uz ierobežotu parādību loku un neiekļauj rituāla, fona vai citu veidu mūzikas uztveres īpatnības. Tāpat šajā gadījumā nav domāta 20. gadsimtā tik populārā sensuālās uztveres estētika. Tā, protams, ir nepretencioza un nerada īpašas problēmas, jo šādu uztveri neapgrūtina ne refleksija, ne jebkāda intelekta līdzdalība.

Starp galvenajiem faktoriem, kas nodrošina mūzikas organizētību un iekšējo saskaņotību, mūsdienu mūzikas teorijā un psiholoģijā tiek uzskatīti gaidu jeb *t i e k s m j u* radīšanas un apmierināšanas mehānismi (citiem vārdiem, *apsteidzošā dzirde, uztveres inerce, uztveres ievirze*). Mūzikas uztveres gaitā klausītāja apziņā rodas iespēja prognozēt skaņdarba turpmāko attīstību, noteiktu elementu parādīšanos, un šis process psiholoģiski tiek pārdzīvots kā tieksme. Tās pamatā ir paaugstināta varbūtība, ka parādīsies kāds noteikts mūzikas struktūras elements, savukārt šo gaidu intensitāti nosaka attiecīgā elementa periodiskums jeb atkārtojumu biežuma pakāpe. Tādējādi tieksmes mūzikā tiek radītas, atkārtojoties atsevišķiem skaņuraksta elementiem. Šādi atkārtojumi var izpausties gan konkrētu skaņdarbu, gan plašāku stilistisko strāvojumu ietvaros. Pirmajā gadījumā galvenā loma ir īstermiņa, otrajā – ilgtermiņa atmiņas mehānismiem. Piemēram, pirmajā gadījumā klausītājs var gaidīt kādas skaņdarbā jau skanējušas tēmas turpinājumu, otrajā – izjust skaņkārtas vai harmonijas tieksmes, kas klasisko tradīciju mūzikā vērstas uz disonanšu atrisināšanu.

Tieksmju pārvarēšana mūzikas uztveres procesā ir ne mazāk svarīga kā to apmierināšana. Abi šie pretpoli arī ir tie *molekulārie spēki*, kas veido mūzikas komunikācijas procesu.

Respektīvi, ja visas tieksmes tiktu atrisinātas un visas gaidas apmierinātas, par vienīgo mūzikas organizācijas principu kļūtu atkārtojumi un mūzikas informatīvā piesātinātība tuvotos nullei. Šī galējība vērojama visekstrēmākajos darbos, kas tapuši tā sauktās repetitīvās tehnikas (minimālisma) ietvaros un atsevišķos popmūzikas paraugos.

Kā vienu no klasiskiem minimālisma skaņdarbiem, kas vēl nav nonācis līdz atkārtotai galējībai, var minēt amerikāņu komponista Stīva Reiha *Klavieru fāzi* (*Piano Phase*) divām klavierēm vai divām marimbām. Šis darbs ir rakstīts *fāžu nobīdes* tehnikā, kuru sākotnēji S. Reihls izmantoja magnetofona mūzikas jomā,



Tādējādi reāli sastopamās paternu kombinācijas skaņdarbā *Klavieru fāze* ir šādas:



Jāpiebilst, ka piemērā nebija parādītas pāreju kombinācijas, kad pianisti spēlē asinhroni.

Raugoties no tradicionālās estētikas pozīcijām, šāds skaņdarbs var šķist garlaicīgs un nesaturīgs. Tomēr nevajadzētu steigties ar secinājumiem. Absolūta atkārtotā mūzikas dzīvajā plūsmā tik un tā nav iespējama, un atjaunotne šeit noris mikrolīmenī, tā sakot, *homeopātiskās* devās – uztvere it kā *apbruņojas ar palielināmo stiklu*, iedziļinoties vissmalkākajos mūzikas procesos. Kaut arī *Klavieru fāzes* process ir visai triviāls, var pat teikt, primitīvs, uztverei tas nebūt nav tik viegls. Tas tāpēc, ka fāžu nobīdes process ir vienkāršs no fiziskā, bet ne no muzikālā viedokļa. Muzikālajai uztverei vēl jāpapūlas, lai atšifrētu šī procesa šķietami vienkāršās likumsakarības. Tā, piemēram, veicot *Klavieru fāzes* struktūras – paternu un visu tā kombināciju – detalizētu analīzi, amerikāņu pētnieks Pols Epsteins secinājis, ka, neraugoties uz savu faktisko pakāpenību, mūzikas attīstības process klausītāja uztverei ir diskrets [3]. Dzirdei it kā nemitīgi ir jāpielāgojas, jāpārorientējas, piemēram, lai izjustu slēpto polifoniju dažādās paternu kombinācijās vai lai noteiktu stipro taktsdaļu, kuru var uztvert tikai diskreti. Tāpat no klausītāja ir atkarīgs, kurā brīdī ritma nesakrītība dažādās partijās tiek novērtēta kā aiztura, atbalss, bet kurā – kā tempa dubultošana. Šāda nestabilitāte un nepieciešamība pastāvīgi pārorientēties liek skaņdarbu uztvert daudznozīmīgi – varianti tiek piedāvāti ne tikai dažādiem adresātiem, bet arī vienam un tam pašam klausītājam. Lai aiz visām uztveres ilūzijām saskatītu sākotnēji vienkāršo procesu, ir nepieciešamas zināmas pūles, aktīva, meklējoša, radoša dzirde. S. Reiha *pakāpeniskais process* it kā izaicina uztveri, un tā, pastāvīgi *zaudējot pamatu zem kājām* un riskējot apmaldīties, metas fāžveida norišu virpulī.

Ja mūzikā nebūtu tieksmju (tātad arī atkārtojumu), tās informatīvā piesātinātība varētu būt ārkārtīgi liela. Taču komunikācijas process šādā gadījumā nebūtu

iespējams, jo tam nepieciešama zināma informācijas pārpilnība, kuru var nodrošināt tieši atkārtojumi un tieksmes. Ja šādas pārpilnības nav, tad pat visniecīgākās informācijas daļas zaudējums visu turpmāko izklāstu vērš nesaprotamu un mūzika tiek uztverta kā troksnis, haoss.

Klasiski piemēri mūzikai, kurā apzināti mēģināts atteikties no jebkādām tieksmēm, ir Džona Keidža visradikālākās aleatoriskās kompozīcijas – mūzikas elementu attiecības tajās atkarīgas no gadījuma. Dž. Keidža *nejaušību mūzikas* visradikālākajos paraugos praktiski visus skanējuma aspektus organizē (vai, pareizāk sakot, dezorganizē) gadījuma direktīvas – spēļu kauliņu un monētu mešana, manipulācijas ar I-Čing kārtīm vai arī papīra nepilnību izmantošana (tā izpaudās tādējādi, ka Dž. Keidžs atsevišķas notis mūzikas sacerēšanas procesā rakstīja tajās nošu lapas vietās, kurās bija kādi papīra defekti – plankumi, sacietējumi vai tml.; respektīvi, šo nošu skanējuma laiks tika izraudzīts būtībā nejauši). Šeit jāmin tādi skaņdarbi kā *Mūzika klavierēm 1 (Music for Piano I; 1952)*, *Mūzika klavierēm 4–19 (Music for Piano 4–19; 1953)*, *Mūzika klavierēm 21–36 (Music for Piano 21–36; 1955)*. Šīs kompozīcijas tiešām stipri atgādina haosu. Taču tas nav pretrunā ar Dž. Keidža mūzikas filozofiju, kas deklarē ne tikai mākslas, bet arī visas apkārtējās pasaules nepretenciozu, nepiespiestu uztveri. Vistuvākā šādai filozofijai šķiet tīri sensuāla uztvere. Šajā gadījumā jautājums par estētisko vērtību ir nevietā, un Dž. Keidža jaunrade uzlūkojama kā konsekvents viņa filozofijas iemiesojums.

Tai mūsdienu mūzikas daļai, kuras uztveri joprojām apgrūtina īpaši drosmīgi un novatoriski rakstības paņēmieni, vēl ir pietiekami lielas iespējas rast izpratni un pozitīvu vērtējumu nākotnē, ja vien komponists ir ņēmis vērā klausītāja uztveres spējas, respektīvi, ja skaņdarbā ir pietiekami daudz dažādu līmeņu atkārtojumu, kas spēj veidot tieksmes, un ja mūzikai piemīt uztverei nepieciešamā informācijas pārpilnība. Turklāt nav svarīgi, ar kādu kompozīcijas metodi – matemātiski spekulatīvo vai spontāni intuitīvo – šādi darbi ir sacerēti.

Taču pastāv milzīgs mūsdienu mūzikas klāsts, kas pretendē uz ārkārtīgi stingru visas struktūras organizētību un tajā pašā laikā paradoksāli grūti pakļaujas uztverei. Tie ir skaņdarbi, kas rakstīti seriālajā un sērijtehniskā *S ē r i j t e h n i k a* paredz, ka visa skaņdarba vai tā lielākās daļas pamatā ir skaņu augstuma dažādu gradāciju jeb

augstuma klašu secība – s ē r i j a, kuras ietvaros nav pieļaujami atkārtojumi (turpmākajā izklāstā šis secības veids apzīmēts kā *skaņu augstuma sērija*). Sēriju iespējams pārveidot ar vairāk vai mazāk standartizētiem paņēmieniem, tās elementus drīkst apmainīt vietām, to kārtas numurus var iesaistīt dažādās matemātiskās operācijās. S e r i ā l a j ā t e h n i k ā sēriju organizācijai var tikt pakļauts ne vien skaņu augstums, bet arī ritms, skaļums, artikulācijas veidi, tembri un visi iedomājāmie un neiedomājāmie skaņu parametri. Šo parametru dažādās izpausmes veido secības, kas tiek traktētas kā sērijas, un to pārveidē izmantoti sēriju pārveides paņēmieni.

Viens no pirmajiem, turklāt visradikālākajiem un konsekventākajiem totālā seriālisma tehnikas lietošanas paraugiem ir Pjēra Bulēza *Struktūras (Structures)* divām klavierēm (1952). Pirmajā *Struktūru* grāmatā serializācijai pakļauti četri galvenie skaņas parametri: augstums, ritms, dinamika, artikulācija. Kompozicionālā procesa pamatā ir skaņu augstuma sērija, kas aizgūta no Olivjē Mesiāna etīdes *Ilgumu un intensitāšu modi (Modes de valeurs et d'intensités)*. Taču P. Bulēza sistēmas raksturīgā atšķirība no O. Mesiāna tehnikas ir tā, ka P. Bulēzam dažādi skaņas parametri pakļauti seriālajām transformācijām neatkarīgi cits no cita. Turklāt komponists dažādus skaņas parametrus saista ar dažādiem seriālajiem pārveidojumiem, un šāda daudzveidība sēriju attīstību vēl vairāk sarežģī. Tādējādi skaņu augstums ir organizēts atbilstoši visklasiskākajiem seriālajiem kanoniem: secīgi tiek izmantoti visi sākotnējās sērijas iespējamie transponētie varianti, kā arī to inversijas un vēžveidi.

Analoģiski skaņu augstumam, bet pilnīgi neatkarīgi no tā ir organizētas arī skaņu ilguma gradācijas. To sērijas veidotas šādi: viena trīsdesmitdivdaļa tiek reizināta ar skaņu augstuma sērijas elementa kārtas numuru, un līdz ar to rodas ritma vienību skala no vienas trīsdesmitdivdaļas līdz ceturtdaļai ar punktu (12/32). Tādējādi skaņu ilguma gradāciju sērija (turpmākajā izklāstā tā apzīmēta kā *skaņu ilguma sērija*) savā pamatveidā ir progresija no vienas līdz divpadsmit trīsdesmitdivdaļām. Taču arī šī progresija ir pakļauta izmaiņām, kas savā ziņā līdzīgas skaņu augstuma sērijas elementu pārstatījumiem transpozīciju rezultātā. Pretstatā O. Mesiāna etīdei P. Bulēza *Struktūrās* skaņu augstuma un ilguma sērijas ir neatkarīgas viena no otras, vēl vairāk – to sākotnējais veidols ir pilnīgi atšķirīgs: O. Mesiāna etīdē sērija tiek

attīstīta brīvi, savukārt P. Bulēza skaņdarbā veidojas aritmētiskā progresija. Respektīvi, ritma vienību organizētību nosaka jau divu struktūru secīgs salikums: *skaņu ilguma progresijas elementi tiek reorganizēti atbilstoši skaņu augstuma sērijas elementu pārstāstījumam.*

Jo tālāk, jo sarežģītāk. Arī dinamiskās gradācijas ir saskaņotas ar skaņu augstuma sēriju progresijas veidā no *pppp* līdz *ffff*, taču piedevām tās ietekmējusi vēl trešā struktūras transformācija. P. Bulēza sastādītajā sēriju kvadrātā – matricē no 12x12 elementiem, kura horizontālēs un vertikālēs ir parādītas visas sērijas transpozīcijas – dinamikas elementu secību nosaka šajos kvadrātos veidotās diagonāles.

Tāpat ir organizēta arī artikulācija, vienīgi tās sākotnējā sērija nav pakļauta progresijai, bet veidota brīvi.

Varētu likties, ka tik stingrai loģiskajai organizācijai būtu jārada ideāla kārtība, skaistums un simetrija. Taču lielākoties līdzīgas kompozīcijas atstāj visai haotisku iespaidu. Kāpēc?

Pirmkārt, seriālisti vienmēr ir centušies izvairīties no atkārtojumiem jebkurā mūzikas organizācijas līmenī, uzskatot to par klasiskās domāšanas rudimentu. Tādējādi viņi izvairījušies arī no muzikālajām tieksmēm, no informācijas pārpilnības, komunikatīvās iedarbības un līdz ar to no uztveres skaidrības.

Otrkārt, struktūras transformācijas un dažādu struktūru uzslāņojumi, kas tiek izmantoti seriālajā un sērijtehniskā, bieži rada pilnīgi nenoteiktu rezultātu. To pašu pierāda arī pēdējā laikā plašu attīstību guvusī dinamisko sistēmu jeb *haosa* teorija. Dažu visai vienkāršu struktūras izmaiņu secīga veikšana kļūst par nejaušu pārvērtību ģeneratoru, kas nodrošina nevis augstāko kārtību, bet haosu. Un šis process ir neatgriezenisks: sasniegtais rezultāts bieži vien neļauj noskaidrot sākotnējo struktūru pat tīri matemātiski (nemaz nerunājot par dzirdes uztveri), tāpat kā bumbiņu izvietojums pēc biljarda nūjas sitiena vairs nedod iespēju noskaidrot šā sitiena virzienu un spēku.

Tiesa, vairumā gadījumu seriālisti neuzstāj uz mūzikā slēpto struktūru obligātu atšifrēšanu un pazīšanu, bet paļaujas uz to neapzinātu uztveri, kas, viņuprāt, rada ja ne pašu kārtību, tad vismaz kārtības esamības sajūtu. Proti, slēptās struktūras esot



sastopamas gan renesanses, gan Johana Sebastiāna Baha mūzikā. Taču, pirmkārt, J. S. Baha mūzikā galvenā loma tomēr atvēlēta atklātajām struktūrām; otrkārt, kad serializētais materiāls nonāk līdz klausītājam, tajā vairs nav sākotnējo struktūru, kas izzudušas jau kompozīcijas stadijā, bet ir haoss Dž. Keidža garā, tikai šoreiz ar pretenzijām uz dziļdomību.

Nemēģinot noliegt iespējamību uztvert arī mūziku, kas rakstīta seriālajā vai sērijtehniskā, tomēr jāsecina: jo pilnīgāk un konsekventāk skaņdarbā izmantoti sēriju organizācijas principi, jo mazāk iespēju uztvert šo kompozīciju tai vai citā veidā, izņemot tīri sensuālo.

Minēšu vēl pāris spriedumu; tie skar uztveres problēmas ne tikai seriālajā mūzikā, bet jebkurā laikmetīgā kompozīcijā, kas balstās uz sīkāk diferencētām skaņas gradācijām, nekā tas bija raksturīgi klasiskajai mūzikai.

Pirmām kārtām jāatzīmē, ka atteikšanās no skaņkārtas sistēmas atonālajā mūzikā nav uztverei *nesāpīga*. Jau pagājušā gadsimta vidū psihologu vērojumi pierādīja, ka dažāda augstuma skaņu smalki diferencēta izjūta cilvēkam veidojas uz skaņkārtas hierarhijas pamata. Par laimi, vēl joprojām lielākā daļa pasaulē skanošās mūzikas ir tonāla, un *ekoloģiskā krīze* mūzikas augstuma uztverei pagaidām nedraud.

Tas pats attiecas arī uz mūzikas laika diferencētu uztveri. Jau sen ir eksperimentāli apstiprinājies, ka cilvēks nespēj iegaumēt un atveidot kādu laika intervālu pat aptuveni, toties metroritma kontekstā atskaņotājmākslinieki veic īstus brīnumus laika precizitātē līdz dažām milisekundēm. Tāpēc bieži vien tajās mūsdienu kompozīcijās, kurās trūkst metriska pulsa, ritma vienību izsmalcināta diferencēšana ir gandrīz vai bezjēdzīga, jo nav uztverei pieejama. Arī skaļuma gradāciju uztvere ārpus mūzikas konteksta ir visai ierobežota, kaut vai tāpēc, ka dzirdei ir tendence pierast pie jebkura vairāk vai mazāk pastāvīga skaļuma līmeņa.

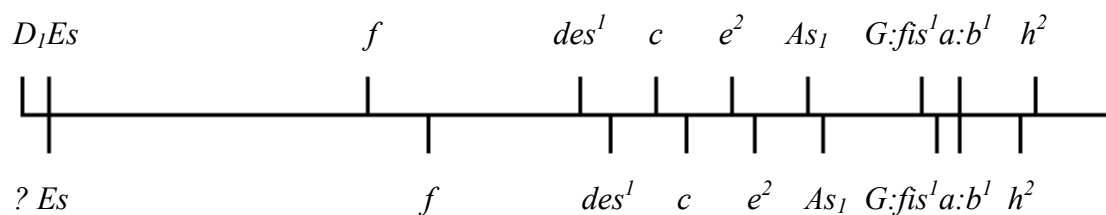
Klasiski piemēri, kuros dažādi mūzikas parametri iespēju robežās (un pat ārpus tām) fiksēti ar maksimālu precizitāti, ir Karlheina Štokhauzena agrīnie *Klavierdarbi Klavierstücke*). Vislielākajai diferencēšanai tajos biežāk pakļauts skaņu augstums un arī tādi izteiksmes līdzekļi kā dinamika, reģistrs un temporitms.

Pirmajos četros klavierdarbos autora dinamikas daudz maz apzināta, adekvāta realizācija un uztvere ir ārkārtīgi sarežģīta (ja vispār iespējama), jo gandrīz vai katrai

notij ir sava individuāla dinamikas nianse. Piemēram, diez vai ir izpildāmas un saklausāmas tādas skaļuma gradāciju vertikālās kombinācijas kā Pirmā klavierdarba 11. taktī:

Šī skaņdarba sākumā savukārt redzam un dzirdam sevišķi smalku laika attiecību diferenciaciju:

Šī fragmenta analīze vācu pianista Herberta Henka izpildījumā (*WERGO* 60135/36–50) parāda, ka pat reālajā skanējumā laika proporcijas nebūt neatbilst autora norādītajām. To var demonstrēt ar salīdzinošās laika diagrammas palīdzību: virs horizontālās ass, kas apzīmē laiku, tajā norādīti pēc autora notācijas izskaitļotie katras šīs fragmenta skaņas atakas mirkļi, bet zem šīs ass – atakas reālie mirkļi H. Henka spēlē (izņemot pirmo skaņu, kuru ierakstā neizdevās identificēt).



Likumsakarīgi rodas jautājums, vai tik sarežģīta laika proporciju notācija ir lietderīga, ja pat interprets nespēj to pienācīgi ievērot. Jāapšaubā arī, vai, pat precīzi pasniegtas, šīs proporcijas tiktu pareizi uztvertas.

Īsti reāla nešķiet arī varbūtība, ka cilvēka uztveres daba, kas daudzējādā ziņā pakļauta komunikācijas objektīvajiem likumiem, kādreiz mainīsies pietiekoši krasi, lai pilnībā apmierinātu visas mūsdienu mūzikas prasības.

Šajā rakstā tika skarti vienīgi daži jautājumi, kas saistīti ar laikmetīgās mūzikas uztveres iespējām. Aplūkotās problēmas vēl gaida izsmeļošu zinātnisko risinājumu. Ar laiku radīsies arī jaunas problēmas – jo mūzika nemitīgi attīstās. Taču raudzīsimies droši nākotnē, jo no tā, kā mēs dzirdam mūziku šodien, ir atkarīgs arī, kāda tā būs rīt.

## **The inaudible music... On the problems of contemporary music perception**

Georgijs Kadoļčiks

### **Summary**

Although recently the common attitude toward contemporary music has significantly improved, its isolation from broad audiences is still a vital problem. One cause of incomprehension of modern music can be seen in perceptive conservatism and thinking stereotypes. Another, which is directly connected to the first one, grounds in inadequate performances, in the lack of experience and knowledge of performers, which is very crucial in contemporary music. And finally, the very music... Are there always enough things to comprehend?

As considered by many music theorists and psychologists, some principal aspects ensuring organization and coherence of music are creation and satisfaction of tensions, which are based on higher probability of appearance of a certain element in the musical structure. This probability depends on frequency of repetition of this element and enables the listener to expect further development of a composition.

Indeed, if all the tensions were resolved, all the expectations satisfied, then the basic organizational principle of music would be repetition, and its informative saturation would approach to zero. This extreme was nearly achieved by repetitive music (minimalism) and some examples of pop-music. On the contrary, by lack of repetition and, consequently, tensions, the informative content of music would become extremely rich, although in this case problems of communication and understanding, which require certain redundancy of information, would arise. This is what has happened in some extreme cases of serial and multi-serial music, because of, on the one hand, composers' conscious avoidance of repetition, regarded as a rudiment of classical thinking, but on the other hand, the use of formal directives as compositional tools, which led to chaotic outcomes from superimposing several structures, working as a random value generator.

There are also other problems in the perception of contemporary music, which are connected with more detailed differentiation of sound parameters. Since quite long ago it has been proven that the hierarchy of tonal and metrical context plays an essential role in ensuring the listener's abilities of discerning pitch and temporal gradations respectively. Also the perception of loudness seems quite restricted and context dependant, owing to accommodation abilities of hearing.

Only several problems of perception of contemporary music are briefly sketched in this article, which are still waiting for their deeper scientific solutions.

#### Literatūra

1. Boulez P. *Orientalions: Collected Writings*. – London–Boston: Faber and Faber, 1990.
2. De Young L. *Pitch order and duration order in Boulez' Structure Ia // Perspectives of New Music*. – 16. 2. 1978, p. 27–34.
3. Epstein P. *Pattern structure and process in Steve Reich's Piano Phase // The Musical Quarterly*. – 1986 / Nr. 4, p. 494–502.
4. Marsh R. *Heroic motives // The Musical Times*. – 1994 / February, p. 83–86.
5. Pritchett J. *The Music of John Cage*. – Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1996.
6. Schwartz R. *Minimalists*. – London: Phaidon Press Limited, 1996.
7. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. – Москва: Музыка, 1976.
8. Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. – Москва: Музыка, 1976.
9. Милка А. *Теоретические основы функциональности в музыке*. – Ленинград: Музыка, 1982.
10. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*. – Москва: Музыка, 1972.
11. Теплов Б. *Психология музыкальных способностей*. – Москва–Ленинград: АПН, 1947.
12. Харлап М. *Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная Академия*. – 1997 / Nr. 1, с. 170–181; Nr. 2, с. 99–109.