

Jurgita VALČIKAITĖ-ŠIDLAIUSKIENĖ

Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje

The Composing Process: Theories of Analytical Strategies and Combinational Perspectives in Classification

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius, Lietuva
jurgita.valcikaite@gmail.com

Abstract

The article explores the discourse of the process of composing music, the core of which is the integration of general theories of the creative process in the context of music. The author's view turns to different twentieth-century theories of creativity and the creative process, their significations, and the logic of phases (stages). The context of the theories presented (Wallas 1926; Rosmann 1931; Koberg/Bagnall 1981; Barron 1988; etc.) highlighted common denominators, suggesting a potential combinational model of creativity as a paradigm of systemic music creation. The author illustrates her ideas through the works of the Lithuanian composer Julius Juzeliūnas.

Key words: music, creativity, process, composing stages, Julius Juzeliūnas, sketches.

Anotacija

Straipsnyje gvildinamas muzikos komponavimo proceso diskursas, kurio branduolį sudaro bendrųjų kūrybos proceso teorijų integracija muzikos kontekste. Autorės žvilgsnis krypsta į svarbiausias XX a. kūrybiškumo ir kūrybos proceso teorijas, jų signifikacijas ir fazijų (etapų) logiką. Eksponuojamų teorijų kontekste (Wallas 1926; Rosmann 1931; Koberg / Bagnall 1981; Barron 1988 etc.) išryškunami bendri vardikliai, kurių pagrindu klasifikuojami skirtingi kūrybos etapai sudaro prielaidą kombinacinio komponavimo proceso, kaip sisteminės muzikos kūrybos paradigmos, modelio konstruktui. Jo veikimas iliustruojamas lietuvių kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno kūrybos pavyzdžiu.

Reikšminiai žodžiai: muzika, kūrybiškumas, procesas, komponavimo fazės, Julius Juzeliūnas, eskizai.

Komponavimo proceso tyrimų analitinės prieigos

Procesas (lot. *processus* – žengimas į priekį) – vienas po kito išdėstytų veiksmų, susijusių priežastiniais ryšiais, būvių kaita. Laiko požiūriu *procesas* žymi dinaminį reiškinį. Kūrybos dinamika procesualumo kontekste išreiškia potencinės erdvės / minties plėtotę, logiką ir priežastingumą. Kultūriškai muziką valdo praeities patirtis: muzikinės tradicijos elementai, įsisavinti per įvairias muzikinio ugdymo formas, savaip sukuria informacijos tinklą, kuris skirtingomis formomis išlieka gyvas kiekvieno kuriančiojo atmintyje. Chrestomatinis René Descartes'o posakis *cogito ergo sum* (lot.; mąstau, vadinas, esu) lieka kertinis kalbant apie kompozitorių santykį su kūryba. Arnoldas Schönbergas mąstymą ir logiką taip pat vertino kaip būtinają kūrybos sąlygą:

Svarbiausias reikalavimas kūrinių formai yra logika ir darna. Eksponavimas, plėtotė ir idėjų sąsajos turi būti pagrįstos priežastiniais ryšiais. Idėjos turi būti diferencijuotos atsižvelgiant į jų svarbą ir funkciją. Galima suprasti tik tai, ko įmanoma nepamiršti (išsaugoti atmintyje). (Schönberg 1967: 1)

Bene svarbiausias procesualumą tyrinėjančių mokslininkų klausimas – kiek ankstesnė patirtis prisideda prie kūrybiškumo, supratimo apie kūrybą ir (savi)realizacijos komponavimo procese? Kaip multimodulus (angl. *multimodal*) arba transformacinis suvokimo procesas, apreparacija (angl. *appreparation*) (Nagy 2015: 36–42) susijusi su pažinimu (muzikos) ir atskiromis jo sritimis, įgytomis per laiką. Kūrybinė idėja, idėjos projekcija nėra vienaalytis reiškinys. Idėjai, kaip tarpiniam rezultatui, tiesiogiai koreliuojančiam su rezultatu – muzikos kūrinių partitūra, būtinas ilgalaikis arba momentinis pa(si)ruošimo procesas. Iš esmės apreparacija sujungia turimas muzikines žinias su naujomis patirtimis, kurių sąsaja atskiro kūrinių kūrybos proceso plotmėje gali būti sietina su *preparacijos* etapu ir jo metu kompozitoriaus atliekamais veiksmais.

Kompozitorius ir muzikologas Zvonimiras Nagy'is daugiausia dėmesio skiria psichologiniam muzikinės kūrybos pradui, aktualizuodamas tarpdiscipliniškumo svarbą. Anot autoriaus, psichologijos ir neuromokslų tyrimų sąsajos kūrybos procesualumo tyrimuose atlieka kertinę funkciją analizuojant atskirų kompozitorių komponavimo praktikas. Nagy'is muzikinės minties įkūnijimą (komponavimą)

apibrėžia kaip pažintinį ir performatyvų priežastingumą, argumentuodamas kūrybinių asociacijų dėmenis, aptinkamus kiekvieno kuriančiojo darbuose: „asociacijos tampa pagrindu, siekiant suvokti įkūnytą kūrybiškumą“ (Nagy 2015: 36).

Atminties vaidmuo kūrybiniame procese įtraukia dar vieną svarbų konstrukta. Kūrybinė mintis suvokiama kaip vaisinga *nuotolinių asociatyviųjų elementų rekombinacija* (Mednick 1962: 229), glaudžiai susieta priežastiniais ryšiais. Robertas C. Hilbornas, apmąstydamas priežastinius ryšius, teigia, kad šis ryšys yra įvykių generavimas (plačiau žr. Hilborn 2004), todėl tinkamai pasirinktu veiksmu galime daryti įtaką objektui (kūriniui) ar įvykiui (komponavimui). Priežastingumas menininko mąstysenoje yra neatsiejamas kreatyvumo elementas ir pati sąlyga. Anot Friedricho Engelso (1976), abipusis veiksmas yra pirmas dalykas, su kuriuo susiduriame galvodami. Egzistuojančių formų (materialių / nematerialių) judėjimas, pereinantis vienas į kitą, tampa priežastimi kitam naujam veiksmui ar elementui (pasekmei) (Engels 1976: 222). Nagy'io analizuojamas priežastinių ryšių konceptas aprėpia kūrybinių veiksmų sąveiką, jis yra kūno, proto, aplinkos katalizatorius kūrybiškumui, tampa multimodalia jėga, lemiančia naujo kūrinio atsiradimą (Nagy 2017: 48–50). Howardas Gardneris (2006) multimodalų metodą apibūdina kaip „intelektu gebėjimą spręsti problemas, turinčias reikšmę tam tikroje kultūrinėje aplinkoje“ (Gardner 2006: 6), o kūrybiškumą muzikoje kildina iš tam tikrų, tarpusavyje susijusių gebėjimų vystymo praktikos. Kiekvienas gebėjimas yra neatsiejamas nuo skirtingų gyvenimo patirčių, kurių link sutelktas dėmesingumas, ir socialinių sąveikų suvokimas gali sustiprinti arba, priešingai, trukdyti kūrybiškumui. Gardnerio mintis puikiai iliustruoja Osvaldo Balakausko kūryba, kurioje susijungia muzikos teoriniai mintijimai ir praktinis komponavimas. Autoriui kūryba tapo „intelektualios saviraiškos būdu, teikiančiu galimybę mąstyti, įprasminti savo santykį su muzikinės kultūros patirtimi, egzistencine muzikos meno paslaptimi, archetipiniais jos modeliais bei istorija“ (Daunoravičienė 2016: 132).

Kita probleminė ašis – kūrybinė dinamika, aprėpianti skirtingus kūrybiškumo ir kūrybinio veiksmo impulsus bei įtakas, savaip dubliuoja kūrybinės erdvės konceptą, nes šis integruoja kuriančio asmens kūrybinį potencialą ir charakteristiką, procesą, vietą ir netgi kūrinį. Minėti konceptai verčia atsigręžti į Mihaly'io Csikszentmihalyi'io kūrybiškumo suvokimą, psichologiniu požiūriu autoriaus pristatytą kaip *kūrybinio srauto modelį* (1996) (angl. *Flow Model of Creativity*). Csikszentmihalyi'is pasisakė už sąmoningumo ir veiksmo sinergiją kūrybiniame procese, įvardydamas ją kaip vieną būtinų sąlygų. Sąmoningumas arba logika, nukreipta į aktualaus veiksmo įgyvendinimą, kuria kone erdvėje matomą idėjų srautą, įgalina idėjų (vaizdinių,

muzikos fragmentų etc.) projektavimą fizinėje materijoje (Csikszentmihalyi 1993; 1996). Kūrybinės erdvės redukcija šį reiškinį susiaurina iki dinamiškos proto ir garso sintezės, kurioje minėtų elementų sąveika egzistuoja kaip vientisa visuma. Žvelgiant iš šios fenomenologinės perspektyvos, tokia sintezė įkūnija daugiasluoksnį proto ir kūno santykį su savimi ir pasauliu, kūryba. Panašią idėją plėtojo Mārtiņš Viļums, analizuodamas *erdvėlaikio* koncepciją:

Muzikos kūrinys kaip garsų ir jų procesų suvokimas yra neišvengiamai nulemtas žmogaus laiko ir erdvės egzistencinio būvio ir patirties. (Viļums 2010: 87)

Kompozitorius erdvės ir laiko matmenis laiko atskirais (nepriklausomais) nuo žmogaus suvokimo, bet tai nėra nuo žmogaus suvokimo nepriklausomas derinys; šių matmenų sintezė, kaip sisteminė struktūra, atliepia kuriančiojo patirtis. Logiška manyti, kad erdvės ir laiko sąveikos percepciniai mechanizmai, pasireiškiantys skirtinguose kūrybos etapuose, sukelia erdvės pojūtį – egzistuojantys skirtingi kūrybiniai elementai graduojami per laiko pojūtį, kuriame išryškėja jų aktyvumas ir dinamika. Čia ir vėl galime matyti išnyrančią priežastingumo idėją, kuri kaip integrali neišvengiamybė funkcionuoja skirtinguose kūrybinio proceso etapuose.

Čia išdėstyti požiūriai kūrybos procesą sujungia priežastiniais ryšiais, kurių kiekvienas sudaro prielaidas kompleksiniu būdu vertinti kūrinį ir jo radimosi procesą, atskleisti kūrybos dinaminį procesą ir remiantis priežastingumu rekonstruoti kūrybos įkūnijimo kontinuumą.

Komponavimo proceso analitinis objektas

Prekompozicija (lot. *pre* – prieš; *compositio* – sudėtymas, subūrimas) – kūrybinių minčių įveiksminimas konkrečios meno srities materijoje ir idėjų transformavimo į muzikos medžiagą strategija. Garsų meno prekompozicija gali numatyti tokius būsimos kūrybinio elementus kaip generuojančios medžiagos (pasak Schönbergo, *Grundgestalt*) eskizai, *pitch cell*, *rhythmic cell* eskizai (pasak Rėti'io), harmonijos koncepcija, atitinkamai kompozicinės technikos, formavimo logikos numatymas, erdvėlaikio hipotezė, literatūrinio teksto fragmentai, asociatyvių simbolių įženklimas, formų schemas ir t. t. Neretai kūrybinės idėjos, išreiškiamos verbaliniu pavidalu – užsirašant idėjas, pastabas, asociacijas, nuorodas į informacinius šaltinius etc., apibendrintai vadinamos eskizais. Pavyzdžiui, Julius Juzeliūnas prekompozicijos idėjas fiksavo ne tik plačiai naudodamas muzikinę notaciją, bet ir žymėdamas literatūrines nuorodas – ant įvairių popieriaus skiaučių (vokų, skrajučių paraštėse ir kt.) piešdamas vizualias asociacijas, žymėdamas nuorodas į ankstesnius savo ir kitų kompozitorių kūrybos pavyzdžius. Pasak Friedemano Salliso:

Eskizai suteikia visuomenei naują priartėjimo kelią prie kompozitoriaus ir jo muzikos. (Sallis 2015: 2)

Kompozitorių eskizus tyrinėjantis Dave'as Headlemas (1994) apibendrina eskizų naudojimo muzikos kūrinio analizėje pozicijas, iš jų svarbiausios – galimybė susieti ir nustatyti išbaigto kūrinio kūrybos chronologiją, atskleisti pirminį kompozitoriaus impulsą, komponavimo metodus ir kompozicinius procesus, kaip galutiniame kompozicijos variante atsiskleidžia eskizų¹ fragmentai (Headlem 1994: 157).

Elementariai eskizų tyrimai deklaruoja linijinį procesą, kurio metu kompozitorius, menininkas ar rašytojas perina nuo pirmųjų idėjų į bendrą kontūrą (juodraštį), kol pasiekia išbaigtą rezultatą, galutinę versiją (vok. *Fassung Letzter Hand*). Vis dėlto daugeliu atvejų kūrybos procesas yra daug sudėtingesnis reiškinys, primenantis santykių tinklą (kaip voro – *aut. past.*), o ne tiesų ir siaurą kelią (Sallis 2015: 33–34). Fabienas Czolbe'ė reikalauja atskirti darbo chronologiją nuo kūrybos proceso. Pasak autoriaus, kūrybos procesas dažniausiai nėra teleologinis. Autorius pažymi, kad šis procesas atspindi nevienalytį susijusių veiklų tinklą, kuriame esama paleidimų ir sustojimų, netikėtų posūkių, korekcijų ir sugrįžimų (atskirų dalių ir / ar segmentų perrašymų), ilgų inkubacinių periodų ir staigių veiklos sproginimų. Kaip tik tokios kūrybos proceso variacijos aptinkamos Juzeliūno eskizuose, kuriuose preciziškai datuojant kiekvieną papildymą atskleidžiama kūrybos proceso chronologija. Dėl šios priežasties Juzeliūno kūryboje aiškiai matomi kūrybinio sąstingio momentai (ilgesni laiko periodai, kurių metų autorius buvo atsitraukęs nuo kūrybos) ir staigūs proveržiai, kurių metu be kardinalių korekcijų sukurti itin dideli muzikos fragmentai (iki keliolikos puslapių per dieną). Czolbe'ė pažymi, kad muzikinius eskizus apskritai galima kurti skirtinguose ir chronologinės pozicijos neatitinkančiuose kūrybinio proceso etapuose, o ne tik pradinėse stadijose (Czolbe 2014). Autorius iš principo kalba apie kūrybos proceso teorijose apibrėžiamą *verifikacijos* fazę, kuri chronologiniu požiūriu prekompozicinėje medžiagoje identifikuojama sunkiausiai. Daugeliu atvejų kompozicinės korekcijos eskizuose fiksuojamos menkiausiai, nes šis etapas tiesiogiai susipina su galutiniu kompozitoriaus juodraščiu, kuriame užrašomi techniškai apdoroti, išgryninti skirtingų elementų ar kūrinio dalių variantai. Panašius sprendinius matome ir Juzeliūno kūrybos procese. Pirminiuose etapuose pastebėtinai itin mažų segmentų eskizavimas, o pabaigoje kompozitorius be didesnių pertraukų užrašinėja kone ištisas kūrinio dalis. Ko gero, dėl šios priežasties Williamas Kindermanas lygina meno kūrinius su ledkalniu:

Tai, kas matoma, yra tik maža visumos dalis. (Kinderman 2009)

Headlemas (1994) atkreipia dėmesį, kad prekompozicinė medžiaga dažnu atveju pasitelkiama norint atskleisti eskizo ir galutinio kūrinio varianto ryšius. Tokia analitinė taktika, naudojanti eskizus išbaigto kūrinio analizei pagrįsti, pasak autoriaus, laikytina mažiau metodologiškai teisinga, priešinga sistemiskai nagrinėjamiems visiems įmanomiems eskizų ir kūrinio ryšiams (Headlem 1994: 160). Nors panašūs eskizų naudojimo būdai išryškėja daugelyje raštų (žr. Sallis 2015; Hall 2004; Headlem 1994 ir t. t.), eskizų naudojimas tonalios muzikos analizėje išlieka diskusijų objektu. Kadangi eskizai yra mnemoniniai (iš gr. *mneme* – atmintis) prietaisai ir paprastai skirti išsaugoti tai, ką sunku tiksliai išsaugoti atmintyje, neretai šiuose rankraščiuose aptinkamas nevienalytis, įvairių simbolių ir formų mišinys, kurio interpretacijos gali būti klaidinančios. György'as Ligeti'is kalbėjo:

Eskizus rašau pieštuku, pirmiausia maždaug tokiais žodžiais, kurie yra tik man pačiam skirti ir man reiškia konkrečias muzikines idėjas. Jei skaitote „Skriabiną“ – mano eskizuose tai nereiškia „Skriabino“. Šis žodis nurodo kažką, kas man pasirodė dešimtojoje Skriabino sonatoje. (Nordwall 1971: 86–87)

Nors eskizų tyrimai daugiausia tarnauja kaip epistolinė medžiaga, kaip kompozitorių kūrybos technikos ir netgi biografijos restauracinis matmuo, gausi tokių dokumentų bazė išimtiniais atvejais suteikia galimybę įvairesnėms analitinėms priemonėms. Tarp jų – galimybė atkurti kūrybos procesualumą, genezę, atskleidžianti ne tik atskirų kūrinių kūrybos lygmenis, bet ir kūrinio formavimo retrospektyvą. Kaip pastebi Ianas Bentas, kaip tik „siekis rekonstruoti kompozicijos „biografiją“, jos atsiradimo kelią“ (Sallis 2015: 15) tapo pagrindiniu akstinu, lėmusiu muzikologų susidomėjimą eskizų studijomis; kaip pagrindinis būdas ištirti, koku mastu ankstyva, neapdorota prekompozicinė medžiaga yra susijusi su galutiniu rezultatu – išbaigtu kūriniu (Bent 1984: 54–55).

Muzikos kūrybos proceso teorijos

Kūrybos proceso tyrimuose bene daugiausia dėmesio skiriama pradžios momentui. Sisteminių mąstymą deklaruojantys autoriai kūrybinės atskaitos tašką apibrėžia kaip pasiruošimą – *preparaciją* (Wallas 1926; Taylor 2014), *tikslo nustatymą* (Rosmann 1931), *iššūkį* (Koberg ir Bagnall 1981), *analizę* (Bandrowski 1985) arba *tyrimą* (Kratus 1989), *konceptiją* (Fritz 1991) ir kt. O idėjos atsiradimo momentas šių mokslininkų siūlomuose modeliuose išskiriamas tik antrame arba trečiame etapuose. Žvelgiant plačiau – *aukso pjūvyje*, iki kurio veda kryptingas, sąmoningas ruošimasis, kūrybinės medžiagos ir žinių kaupimas. Todėl

idėja, *iliuminacija* (arba *nušvitimas*, kaip nurodo Wallasas) arba „mūzų atėjimas“ tėra žinių, pasiruošimo ir darbo rezultatas (Piirto 2009: 50).

Idėja (gr. *idea* – sąvoka, vaizdinys) apibrėžiama kaip planas, mintis arba siūlymas; vaizdinys arba įspūdis, kylantis iš supančios aplinkos, esamo žinojimo; nuomonė arba požiūrio kampas; tikslas arba labiau komplikuota *jausmo* išraiška. Visais atvejais idėjos nesiranda *ex nihilo* (lot. „iš nieko“). Tiek etimologiniu, tiek epistemologiniu požiūriu idėja yra projektuojama remiantis turima savo ir kitų patirtimi, keliant klausimus, hipotezes, atliekant aplinkos tyrimą ir pan. Pasirinkus išeities tašką arba *branduolį* (straipsnio autorės siūlomas apibrėžimas), subrandinus idėją, ieškoma jos įgyvendinimo būdų, at(si)renkamas geriausias reflektuotinas sprendimas. Kitaip tariant, suformuotas idėjinis *branduolys* leidžia pereiti prie fizinio-psichologinio kūrybos proceso. Jo segmentacija neatsiejama nuo kuriančiojo asmenybės, išsilavinimo ir kitų aplinkybių, tačiau pagrindiniai komponentai arba fazės, susijusios su kūrybiniais *makroprocesais*, nekinta.² Šie nekintami procesai, arba dalys, galėtų būti apibrėžti dar XVIII a. Johanno Matthesono teorijos pagrindu. Knygoje „Das neu-eröffnete Orchestre“ (1713) remdamasis retorikos dėsniais autorius išskyrė tris muzikos kompozicijos proceso struktūrinius elementus: *inventio* (išradimas), *elaboratio* (detalizavimas), *executio* (įvykdymas, atlikimas) (Mattheson 1713: 10). Šios trys *makrodalys*, panašiai kaip Platono procesuali triada, tarsi aprėpia visą kūrybos proceso rėmą ir yra būtinos bet kokiam kūrybiniam veiksmui atlikti. Atkreiptinas dėmesys, kad Matthesonas pirmąjį etapą pavadina *inventio* (išradimu), nenumatydamas žingsnių iki šio momento. Šis problemišnis „mazgas“ ženklina gana svarbią takoskyrą tarp kūrybos procesą tyrinėjančių autorių, kurie pradžios momentą identifikuoja skirtingai. Komponavimo proceso lauke idėjos atsiradimo momentai dažnu atveju diferencijuoti ne tik skirtingų kompozitorių praktikoje, bet ir pavienių kūrinių kūrybos plotmėje. Osvaldas Balakauskas kalbėjo:

[...] ne kokie nors gamtos stebėjimai, ne filosofija, o pačios muzikos sandaros, konkrečiai – harmonijos idėjos nulemia mano pasirinkimus. [...] Kūrinių gimimas, idėjos atsiradimas pasireiškia įvairiais būdais. [...] Būna atvejų, kai turi idėją, vos ne akimirksniu viską įsivaizduoji ir padarai, o kartais atrodo, kad įsivaizduoji, bet imi taisyti, kaupti į kitą pusę ir pasiklysti. Tuomet meti į šalį, galbūt grįžti po kiek laiko. Tačiau kokio nors metodo, kuris užtikrintų tiesų kelią, nėra. (Katinaitė 2008: 60)

Praėjusio amžiaus pabaigoje vengrų psichologas Csikszentmihalyi'is (Csikszentmihalyi 1996: 156) ir Teresa M. Amabile kūrybiškumą apibrėžė trinariu modeliu (Amabile 1992: 179–181), kuris savo turiniu gali

būti interpretuotinas panašiai kaip Matthesono teorijoje. Šį modelį sudaro domenai (angl. *domain*), laukai ir kūriny. Kad pastarasis būtų reikšmingas domenui, jis turi atitikti du kriterijus. Kūriny turi būti: 1) naujas ir nepakartojamas; 2) originalus ir anomalus (Nevels 2018: 8). Domenas žymi discipliną, dalyko sritį ar įtakos sferą arba dar neapibrėžtą idėjos, kūrybinio *branduolio* formą, kuri taikoma sukurtam kūriniui. Lauko apibrėžimą galima apibūdinti kaip domeno pogrupį ir išreikšti kaip kūrybinio rezultato sritį. Siaurinant apibrėžimą, kūriny *branduolys* formuojasi judrioje proceso vyksmo fazėje, o savo galutinę išraišką įgauna tik pasiekęs rezultata. Čia galime matyti *divergentinio* ir *konvergentinio* mąstymo, kurių sintezė lemia naujumą ir originalumą, sąsają (Forsth 2014: 22–25). Panašios kūrybingos mąstysenos struktūros identifiкуotinos kompozitorių praktikoje. Tačiau, pasak Sigitos Mickio, „aprašyti kūrybos specifiškumą yra dalis platesnės mokslinės diskusijos, nagrinėjančios kūrybingumo tyrimo specifiškumo klausimą (t. y. kurios sritys tirtinos kaip bendros, o kurios turi dalykinę specializaciją) – vadinamoji kūrybingumo domeno problema“ (Mickis 2017: 48).

Psichologai Markas A. Runco'as ir Ivonne Chand (1995) (Runco ir Chand 1995: 243) siūlo dviejų pakopų *komponentinį mechanizmą*, kuriame pirmoji pakopa žymi trijų pagrindinių įgūdžių, kontroliuojančių kūrybinį procesą, veiksnius: problemos iškelimą (identifikaciją, definiciją etc.), *ideaciją* (idėjos sklandumą, originalumą, lankstumą etc.) ir vertinimą (kritinę refleksiją) (Mazzola, Park, Thalmann 2012: 142–143). Antroji pakopa rodo papildomus veiksmus, kūrėjo žinias ir motyvaciją, kurios labai priklauso nuo pirmosios pakopos veiksnių. Svarbu pastebėti, kad, remdamiesi dualumo principu, autoriai padalas skaido į smulkesnius segmentus, kurie savo turiniu yra artimi kitiems, kūrybos procesą segmentuojantiems modeliams. Esminis momentas – *ideacija*, kuri autorių teorijoje užima centrinę poziciją. Šis terminas aprėpia ne tik idėją, kuri tampa viso kūriny minties branduoliu, bet ir koncepciją, struktūrą bei apibrėžia svarbiausius kūrybos operacinius momentus. Runco'as ir Chand *ideaciją* laiko kūriny centre ašimi, kuri, veikiamą priešingomis kryptimis, viso kūrybos proceso metu tampa dinamišku ir kintančiu komponentu.

XX a. antroje pusėje mokslininkų dėmesį patraukė populiarinio *smegenų šturmo* kūrėjo Alexo Osborna (1953) septynių žingsnių kūrybinio mąstymo modelis, apimantis analizės ir vaizduotės pusiausvyros teoriją. Nors autoriaus idėjos tolimos muzikos kūrybos temai, svarbu pastebėti jo siūlomų žingsnių seką, koreliuojančią su muzikos komponavimo eiga. Autoriaus modelyje svarbiausias dėmesys tenka *orientacijai* arba *problemos numatymui* – siektinam tikslui, šio tyrimo kontekste – muzikos kūriniui. Nors

pirmasis žingsnis neatlieka subrandintos idėjos funkcijos (sekoje autorius ją žymi trečiuoju punktu), aiškus tikslo numatymas (kūrinio kaip rezultato) yra pirminė būsimos strategijos užuomazga arba gemalas, ant kurio, pasitelkus analizę (antrasis Osborno žingsnis), auginamas pagrindinis idėjos (idėjų) branduolys (Osborn 1953: 36–48). Šiuo požiūriu autoriaus išvalgos tampa artimesnės ankstesniems tyrimams, kūrybinio proceso pradžia nurodantiems idėjos³ suformavimo momentą.

Mokslininkų, kūrybinio proceso pradžią žyminčių nuo pasiruošimo arba *preparacijos* (žr. Wallas 1926; Taylor 2014), *tyrimo* (žr. Kratus 1989) *konceptijos* (žr. Barron 1988; Fritz 1991) arba *analizės* (žr. Koberg ir Bagnall 1981; Bandrowski 1985) konstruktas užima pirmą poziciją. Po 1926 m. pasirodę kūrybinio mąstymo ir jo proceso modeliai daugeliu atvejų tėra sociologo ir psichologo Grahamo Wallaso modelio variacijos, nesukūrusios esmingų pokyčių kūrybinio proceso segmentavimo apibrėžtyse. Dėl šios priežasties Wallaso modelį pasitelkiame kaip tam tikrą invariantą, atskaitos tašką išskleisdami kaip kitų kūrybinio proceso etapų variantus. 1926 m. knygoje „The Art of Thought“ Wallasas pristatė vieną pirmųjų ir iki šiol populiariausių kūrybinio mąstymo proceso modelių. Išanalizavęs mokslininkų pastebėjimus, problemos sprendimo eigą⁴ arba kūrybos procesą jis suskirstė į 5 etapus⁵:

1. Preparacija (kūrėjas ruošiasi spręsti problemą ir sąmoningai tiria problemos dimensijas);
2. Inkubacija (problemos sprendimas pereina į sąmonę);
3. Supratimas (žmogus pajunta, kad sprendimas jau yra netoli);
4. Iliuminacija, *nušvitimas* arba *išvalga* (kūrybiška idėja prasiveržia iš sąmonės į sąmonę);
5. Verifikacija, *patikrinimas* (idėja tikrinama, plėtojama ir vėliau pritaikoma).

Idėja Wallaso modelyje atitinką ketvirtą iliuminacijos poziciją, kūrybos proceso horizontalėje ji užima priešpaskutinę vietą. Tokia segmentacija rodo, kad didžiąją, arba svarbiausią, kūrybos proceso dalį užima pirmieji trys etapai. *Preparacija* – ilgas sąmoningas pasirėngimas ir rezultato – kūrinio įgyvendinimo strategijos, veiksmų plano numatymas. Jo metu nustatomas tikslas (dar neturintis apčiuopiamo kūrybinio branduolio – idėjos), keliama klausimai, formuluojamos hipotezės ir veiklos uždaviniai, kaupiamos žinios, renkami faktai, derinami įvairūs elementai ir atrenkamos naudingos jų variacijos (Wallas 1926: 133–135). Muzikos komponavimo sferoje ši fazė atliepia pirmuosius kūrybinius užrašus, būsimo kūrinio užuominas – nuo abstrakčių įkvėpimo šaltinių iki detalių schemų, kuriomis kompozitorius formuoja pagrindinę kompozicinę medžiagą.

Konceptija versus idėja

Ferruccio'is Busoni'is rašė:

Kompozicija yra abstrakčios konceptijos transkripcija. (Busoni 1911: 17)

Vis dėlto *konceptijos* sąvoka ir apibrėžtis kūrybos proceso tyrimuose yra daugialypė, variantiškas ne tik jos turinys, bet ir pozicija kūrybos proceso horizontalėje. Etimologiniu požiūriu (lot. *conceptio* – suvokimas, supratimas) ši sąvoka aiškinama kaip daikto / reiškinio / proceso samprata; apgalvotas veikimo planas; kūrinio, veiklos sumanymas; mintinis projektas, planas; konstruktyvios veiklos principas, dažnu atveju vartojama greta *idėjos* sąvokos arba su ja tapatinama. Konceptiją, kaip pagrindinį situacijos ar principo suvokimą „kas yra kas“, idėjų, abstrakcijų ar jų simbolių formavimo ar supratimo gebėjimą, funkciją arba procesą apibrėžia dauguma žodynų (žr. *Merriam-Webster*; *Cambridge Dictionary* etc.). O kūrybos proceso teorijose ši sąvoka vartojama integruojant daug platesnį reiškinį lauką.

Amerikiečių filosofo ir psichologo Franko Barrono modelio tonas palaiko populiarių požiūrį į kūrybiškumą kaip paslaptinę procesą, apimančią pasąmonės mintis, kurių kūrėjas nekontroliuoja. Jo teorijoje (1988) konceptija yra pirmapradis etapas, kuriame vyksta svarbiausi pasirėngimo momentai (informacijos atranka, įtakų, vaizdų, minčių simbiozė). Barronas šią kūrybos proceso fazę apibrėžia kaip veikiančią pasirėngusioje mintyje / prote (angl. *in a prepared mind*) (Barron 1988: 81). Konceptija gali būti formuojama tik tam tikroje erdvėje, kuri tiesiogiai veikiama *priežastinių ryšių*, praeities patirčių įtakos dabarties momentui. Panašią poziciją deklaruoja rašytojas, kompozitorius ir režisierius Robertas Fritzas (1991), kūrybos proceso pradžią įvardydamas kaip kūrybišką konceptijos ir vizijos sąveiką. Jo teorijos pirmasis *konceptijos* ir antrasis *vizijos* etapai, nors ir išskiriami kaip atskiros fazės, iš esmės veikia sąveikaudami tarpusavyje. Tokio veiksmo rezultatas – *realybės* suvokimas (angl. *current reality*), po kurio eina *veiksmas*, *vertinimas*, *kūrybos pagreitis* ir *užbaigimas*. Pastebėtina, kad Fritzo teorijoje nėra aiškaus *idėjos* atsiradimo momento. Autorius kūrybą apibrėžia kaip ciklišką veiksmą, kuriame idėjos nenumaldomai plūsta kiekviename kūrybos etape ir papildo viena kitą. Vis dėlto svarbiausiu atramos tašku tampa jau minėta *konceptijos* ir *vizijos* sąveika, nubrėžianti kelių tolimesniems kūrybiniais veiksmais.

Bene analogišką poziciją 1985 m. pateikė rašytojas Jamesas F. Bandrowskis, *konceptiją* įtraukdamas į trečiąjį kūrybos proceso etapą ir sugretindamas ją su *sprendimu* (angl. *judgment*). Jo modelyje *idėjos* sąvoka taip pat neegzistuoja. *Sprendimas* tampa *analizės* ir *kūrybinės strategijos* rezultatu, aprėpiančiu išvalgą, tarpusavyo ryšių nustatymą, kūrybinių

spragų kristalizavimą. Bandrowskio teorijoje *sprendimas* (su integruota *konceptijos* dalimi) gali būti laikytinas *idėjos* atitiktiniu, po kurio eina *strategijos* fazė, kaip tolimesnio kūrybos proceso planas ir *veiksmas* – ankstesnių kūrybos proceso fazių rezultato apibendrinimas.

Idėjos realizacija

Suformuoto kūrybos *branduolio*, arba *idėjos*, realizacija reiškiasi skirtingais procesais. Remiantis egzistuojančiais kūrybos proceso modeliais, *idėja* įgyvendinama per vykdymą – *Ausführung* ir plėtojimą – *Ausarbeitung* (Koch 1787), veiksmą arba nuoseklų darbą, kuris leidžia realizuoti ankstesnėse fazėse konceptualiai suformuotą veiksmų planą (pagal Bandrowski 1985; Koberg & Bagnall 1981). Žvelgiant psichologiniu žvilgsniu, šiame etape esminį vaidmenį atlieka motyvacija, idėjinio *branduolio* ypatybės ir kiti veiksniai. Svarbiausias jų – savianalizė, vertinimas arba tikrinimas (Kozbelt 2011: 41). *Idėja* laikytina atraminio kūrybos proceso tašku – *branduoliu*, o iki jai atsirandant ir vėlesni etapai įkūnija neapibrėžiamą įtaką, išvalgų, strategijų, veiklos ypatybių tinklą, kurio turinys atskirais atvejais skirtingas. „Kūrinys pirmiausia gimsta sąmonėje. O tam, kad subręstų [...] reikia impulso, sąlyčio su gyvenimu, su žmonėmis“ (Kairaitytė 2002: 327).

Wallasas (1926) rašė:

Aš atsiribojau nuo bet kokio *preparacijos* segmentavimo. Jis įkūnija visą intelektualinį edukacijos procesą. [...] Išsilavinęs žmogus geba savo mintis ir sąmonę nukreipti į pasirinktą objektą ir lygiai taip pat nuo jo atsitraukti tokiu būdu, koks neišsilavinusiam (ne konkrečios srities žinovui – *aut. past.*) yra neįmanomas. (Wallas 1926: 82)

Kompozitorė Justina Repečkaitė apie savo kūrybą kalbėjo:

Komponuojant man yra svarbus medžiagos išgryninimas. Dažnai perrašau savo muzikines sistemas, kol išmoku jas mintinai, išgryninu į „muzikinį raktą“ vizualia forma ir tik po to pradėdau rašyti partitūrą. (Jarmalavičiūtė 2018)

Repečkaitės mintis atliepia Wallaso idėja, kad *preparacijos* etape protas stengiasi atrinkti, išgryninti idėjas, o *verifikacijos* fazėje dar kartą įgyvendinamas atrankos procesas. Kompozitoriaus protas, operuodamas sąlygiškai ribotame jau išgrynintų elementų lauke, naudoja beveik tas pačias logines taisykles, skirtas *verifikacijai* kontroliuoti pasitelkus sąmoningas pastangas, panašias į tas, kurios naudojamos kontroliuojant pasiruošimą – *preparaciją*. Be šių etapų ir jų tarpusavio sąveikos, joks kūrinys negali būti sukurtas (Wallas 1926: 81). *Illuminacija* yra *blyksnis* (angl. *flash*) (ten pat: 94), idėjos atsiradimo momentas, sėkmingo

darbo, neišmatuojamo laiko požūriui, ilgų, preliminarių ir nesėkmingų bandymų rezultatas.

Amerikiečių kompozitorius Miltonas Babbittas, kalbėdamas apie kūrybos procesą, aiškino, kad atskiro kūrinio procesas yra savarankiškas, *automorfinis* ir dažnai nenuspėjamas.

Tai, kas lokalu, patenka į tai, kas globalu. Žinau, kad tai skamba siaubingai pretenzingai, bet kol nematai, kaip detalė tilps į tą visumą ar sugeneruos visumą arba kaip visuma sutalpins tą detalę, tu nesiryši pradėti to kūrinio, jo gauti. (Bruce 1987)

Kaip antrą svarbų aspektą kompozitorius išskiria gebėjimą pažvelgti iš „vidaus“ – tai, kas, kūrėjo nuomone, turi būti privileijuota kaip kūrybos šaltinis, ir trečią – kaip tam tikrų aplinkybių nulemtą gebėjimą segmentuoti specifines žinias ir panirti į neatsakytų klausimų sferą.

Kiti metodai nesuteikia medžiagos tokiai smulkiai eksperimentinei analizei, kuri yra pagrindinis kelias į tikrą kūrybinio proceso supratimą. (Collins 2016: 6–7)

Babbitto analitiniai darbai, kompozicijos ir preferencija *racionaliai konstrukcijai* rodo, kad bendraisiais bruožais ji artima *Aufbau* (vok; statyba, konstrukcija). Babbitto kūrybą tyrinėjantis muzikologas Zacharys Bernsteinas teigia, kad autoriaus kūrinų analizė rodo sutelktą dėmesį į fiksuotus motyvinius modelius. Kaip ir *Aufbau*, Babbitto raštuose siūlomas konstrukcinis procesas paprastai yra hierarchinis, nes neinterpretuoti paviršiniai duomenys palengva sujungiami į sudėtingesnes konstrukcijas (Damböck 2016: 55). Visa šių gebėjimų kombinacija, išdėstymas muzikos materijoje ir laiko horizontalėje sąlygoja tai, ką mes suprantame kaip kūrybos procesą.

Kaip pastebi mokslininkai (Collins 2005; Donin & Theureau 2006; Donin & Féron 2012; Clarke et al. 2013; Donin 2017; Besada 2018), muzikos kompozicija vis dar paprastai tiriama be aiškios informacijos, sąsajų su pažinimo procesais, dėl to kompozitorių kūrybiniai procesai iš esmės laikomi bekūniais. Žvelgiant į muzikinę kompoziciją, atskiriant ją nuo asmenybės psichinių gebėjimų, kuriais grindžiami visi kiti žmogaus mąstymo produktai, eliminuojama galimybė suvokti kūrybiškumą fundamentaliu lygmeniu (Agon et al. 2004: 145–159).

Fazių reikšmės (signifikacijos) ir adaptacija komponavimo procese

Atidžiau susipažinus su pagrindinėmis teorijomis (Wallas 1926; Runco ir Chand 2012) nesunku matyti jų bendrus vardiklius ir papildinius, kurie leidžia kūrybos proceso horizontalėje identifikuoti atitinkamas, su analizuojamu

pasirinkto autoriaus, jo kūrinio ar viso kūrybos komplekso tapumu tiesiogiai susijusias fazes. Siekiant suformuoti maksimaliai lankstų, adaptyvų modelį, reikia apibrėžti nekin-tamas, visuose modeliuose numatomas fazes (*makrodalis*) ir jų variantus, bendrame kūrybos procesualumo kontekste funkcionuojančius kaip sąlyginės, kintamosios fazės.

Egzistuojančių kūrybos proceso modelių skaičius, jų tipologija ir atskirų fazių signifikacijos muzikos komponavimo tyrimo kontekste sukuria atskirą probleminį lauką. Prekompozicinės medžiagos analizė dėl savo daugialypės išraiškos neišsitenka viename modelyje. Dave'as Collin-sas (2005) pažymi, kad kiekviename darbe apie muzikos kompoziciją galima rasti minėtą Wallaso (1926) keturių fazių modelį. Tačiau taikant vieną kūrybos proceso modelį iškyla rizika atsidurti aklovietėje. Kūrybos proceso mode-liai iš principo apibrėžia kūrybinio veiksmo tendencingus lygmenis, tačiau negali būti laikomi nekintama konstanta. Čia susiduriama su dar viena kliūtimi – srities specifika. Kadangi dauguma kūrybinio mąstymo modelių suformuoti remiantis bendromis kūrybinio mąstymo ir jį sąlygojančiomis psichologijos, filosofijos etc. žiniomis bei tyrimais, atskira sritis, mūsų atveju – muzikos kūryba, nebeišsitenka žinomuose modeliuose.

Skirtingų kūrybos proceso modelių apžvalga leidžia teigti esant stabilias (nekintamas) fazes ir galimus jų pa-pildinius – kintamąsias dalis. Charakteringi sąlyčio taškai ir specifiniai teorijų elementai išryškina probleminę meto-dologinę prieigą. Pirma, dauguma modelių funkcionalumo požiūriu sunkiai įvertinami. Antra, kiekvieno jų fazių probleminiams kompleksams būdingas neapibrėžtumas. Galiausiai faktiniame procese, kurio metu tokiose studijose daromos išvados, dažnai tampa sunku sumodeliuoti seką, apibūdinančią kūrybos veiksmus nuo pradinės idėjos formu-luotės iki konkrečių sprendinių. Tomas Ritchey'is pabrėžia, kad be tam tikros monitoringo galimybės eliminuojamos prielaidos moksliniu pagrindu kontroliuoti rezultatus, kūrybinės sekos atkūrimą (Richey 2012: 2). Dėl šios prie-žasties muzikos komponavimo proceso kontekste vienu pagrindinių vardiklių tampa prekompozicinėje medžiagoje fiksuotos *laiko* žymos kaip viena charakteristikų, išskirtinų Juzeliūno prekompozicinėje medžiagoje.

Kiekviena sintezė remiasi tolesnės analizės rezultatais, o kiekvienai analizei reikalinga vėlesnė sintezė, kad būtų galima patikrinti ir pataisyti jos rezultatus. (Ritchey 2012: 15)

Tačiau analizė ir sintezė, kaip pagrindiniai moksliniai metodai, neįgalina kiekybinės diferenciacijos, kuri būtina įtraukiant kintamuosius – skirtingų modelių atskirtų fazių signifikacijas. Probleminius laukus galima analizuoti per bet kokį kiekybiškai neįvertintų *kintamųjų* ir *sąlygų* diapazonų skaičių. Panašiai kiekybiškai neįvertintų sąlygų rinkinius

galima susintetinti į gerai apibrėžtus ryšius arba konfiguraci-jas, kurios atspindi *sprendimo erdves*. Komponavimo proceso sąlyginiais diapazonais tampa *makrofazės*, kurių kiekviena koncentruoja atskiras kintamąsias dalis – *mikrofazės* arba procesus. Priklausomai nuo jų turinio ir analizuojamos prekompozicinės medžiagos charakteristikos, pasitelkiant kūrybos proceso modelių kombinavimo principą, komponavimo fazių skaičius, eiliškumas tampa neribojami. Atsi-sakant siekio išsprasti prekompozicinės medžiagos analizę į vieno, pasirinkto modelio rėmus, atsiranda galimybė ne tik sukurti individualų, kompozitoriaus ar konkretaus jo kūrinio komponavimo modelį, bet ir tiksliai nustatyti jo kūrybos proceso specifinius bruožus.

Žinomų modelių modifikacijai ir sintetiniui pasitelkia-mas amerikiečių fiziko Fritzo Zwicky'io morfologinės analizės (1942) principas (angl. *Morphological Box*). Jis aprėpia sistemingą visų galimų fakto ar objekto modifikacijų analizę. Siekiant aprėpti duotos techninės sistemos struktūras, reikia sukonstruoti vadinamąjį morfologinį „konteinerį“ (angl. *box*), apimantį kuo daugiau funkcinių požymių (šio tyrimo atveju – visas galimas kūrybos proceso fazių definicijas) su maksimaliu jų realizavimo skaičiumi (Starovoytova 2016: 87). Šiame tyrime morfologinis principas leidžia sintetinti skirtingus modelius ir sukurti atitinkamą kintamųjų dalių bazę, kurios komponentai gali būti taikytini analizuojant muzikos prekompozicinę medžiagą pagal labiausiai artimus modelio *makro-* ir *mikro-* (straipsnio autorės siūlomi apibrė-žimai) dalies specifinius atitikmenis. Svarbu pasakyti, kad kūrybinio proceso *makrodalys* medžiagos turiniu nebūtinai turi būti didesnės. *Makro-* ir *mikrosąvokos* šiame kontekste žymi kūrybos etapo (fazės) reikšmę ir stabilumą viso kūrinio kūrybos proceso horizontalėje.

Iš esmės bendroji morfologinė analizė (angl. *general morphological analysis / GMA*) leidžia nustatyti ir ištirti visą galimų ryšių arba konfiguracijų, esančių tam tikrame problemų komplekse, rinkinį. Šia prasme jis yra glaudžiai susijęs su tipologijos analize. GMA nustato ir apibrėžia tiriamos problemos komplekso parametrus (arba matmenis) ir kiekvienam parametru priskiria atitinkamų *reikšmių* arba *sąlygų* diapazoną. Kūrybos proceso teorijoje reikšmę atitiktų *makrofazė* (pavyzdžiui, *preparacija*), kurios sąlygomis taptų atskirų modelių deklaruotini *mikroprocesai* – *preparacija min-tyse, tyrimas, informacijos rinkimas, idėjos generavimas* ir pan.

Kadangi bet koks veiksmas neatsiejamas nuo laiko tėkmės, trimatėje sistemoje geriausiai šis judėjimas matyti horizontalioje tiesėje. Horizontalioje erdvėje dinamiškai išskaidyti žinomų kūrybos proceso modelių etapai sudaro galimybę išplėsti kūrybos proceso fazių variantus iki neapi-brėžiamo skaičiaus. Vis dėlto, siekiant supaprastinti fazių atrankos procesą ir pritaikyti skirtingų teorijų segmentus atskiro atvejo analizei, būtina jų fazių redukcija.

Kūrybos proceso modeliai chronologine tvarka
Klasikinės koncepcijos

Mattheson 1713	Išradimas <i>Inventio</i>	Detalizavimas <i>Elaboratio</i>		Ivykdymas, atlikimas <i>Executio</i>
Mattheson 1739	Išradimas <i>Inventio</i>	Atnaujinimas <i>Dispositio</i>	Detalizavimas <i>Elaboratio</i>	Ivykdymas, atlikimas <i>Executio</i>
Koch 1802	Kūrinio planas <i>Anlage</i>	Struktūra	Plano vykdymas, įgyvendinimas <i>Ausführung</i>	???

XX–XXI a. modeliai

Wallas 1926	Pasiruošimas <i>Preparation</i> (definition of issue, observation, and study)	Inkubacija <i>Incubation</i> (laying the issue aside for a time)	Illuminacija <i>Illumination</i> (the moment when a new idea finally emerges)	Verifikacija <i>Verificatio</i> (checking it out)
Rosmann 1931	Informacijos tyrimas <i>Survey of all available information</i>	Sprendimų paieška <i>Formulation of all objective solutions</i>	Naujos idėjos radimasis <i>The birth of the new idea – the invention</i>	Ekperimentas, galutinio įkūnijimo pasirinkimas ir tobulinimas <i>Experimentation to test out the most promising solution, and the selection and perfection of the final embodiment</i>
Osborn 1952	Preparacija <i>Preparation: gathering pertinent data</i>	Analizė <i>Analysis: breaking down the relevant material</i>	Inkubacija <i>Incubation: letting up to invite illumination</i>	Sintezė <i>Synthesis: putting the pieces together</i>
Koberg / Bagnall 1981	Analizė <i>Analyze (to discover the „world of the problem“)</i>	Apibrėžimas <i>Define (the main issues and goals)</i>	Pasirinkimas <i>Select (to choose among options)</i>	Vertinimas <i>Evaluate (to review and plan again)</i>
Bandrowski 1985	Analizė – standartinis planavimas, įsighties išvada <i>Analysis – standard planning, insight development</i>	Kūrybinė strategija – kūrybinės šuolių, strateginių ryšių <i>Creativity – creative leaps, strategic connections</i>	Strategija <i>Planning – action planning, creative contingency planning</i>	Veiksmas <i>Action – flexible implementation, monitoring results</i>

Barron 1988	Koncepcija Conception (in a prepared mind)	Brandinimas Gestation (time, intricately coordinated)	Atsiskyrimas Parturition (suffering to be born, emergence to light)	Auginimas Bringing up the baby (further period of development)
Kratus 1989	Tyrimas Exploration	Plėtra Development	Kartojimas Repetition	Tyla Silence
Fritz 1991	Koncepcija Conception	Vizija Vision	Veiksmas Take action	Pabaiga Completion
Cropley 2000	Pasiruošimas Preparation – perceiving or identifying a problem	Informacija Information – learning more about the subject of the problem, accessing relevant information	Tikrinimas Verification – checking and evaluating the novel outcome	Patvirtinimas Validation – the creative outcome is judged in terms of its relevance and effectiveness by judges
Parness / Isaksen / Terffinger 1992	Medžiagos pasirinkimas Fact finding	Išėjimas Problem finding	Komunikavimas Communication – displaying the novel outcome to others and getting feedback	Išvados Acceptance find- ing
Kilgour 2013	Problemos apibrėžimas Problem definition	Idėjų kūrimas Idea generation and creative techniques	Kūrybinė išraiška Creative expression	
Runco / Chand 2012	Tikslas Problem finding	Idėcija Ideation	Vertinimas Evaluation	
Jarmalavičiūtė 2020	Idėjos formavimas Formation of an idea	Tyrimas Research	Partitūra Score	Atlikimas Performance

1 lentelė. Kūrybos proceso modelių suvestinė (sud. J. Valčiukaitė-Šidlauskienė).

		PREKOMPOZICIJA				KOMPOZICIJA						
Makrofazė (reikšmė)	Mikrofazė (sąlyga)	0 FAZĖ Apreparacija		1 FAZĖ Preparacija		2 FAZĖ Inkubacija		3 FAZĖ Iliuminacija		4 FAZĖ Verifikacija		5 FAZĖ Rezultatas
		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Eksperimen- tas
		Poreikio nustatymas (kam, dėl ko kuriama). Ilgalaikeje perspektyvoje – kūrybos igūdžių formavimas, mokymasis		Kūrinio potencialo vertinimas (kaip numanomas kūrinys gali atrodyti panašių kūrinių aplinkoje), naujumo, unikalumo vertinimas		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, remiantis preparacijos fazėje išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais
		Nefiksotinas pirminis kūrybos proceso etapas		Kritinė analizė		Ideacija		Ideacija		Sintezė		Pirminė fazėse nustatytų / pasirinktų komponavimo elementų (harmonija, ritmika etc.) integracija
		Sprendimų paieška		Sprendimas		Pasirinkimas		Vertinimas		Vertinimas		Pokyčių vertinimas (nuo pirmųjų eskizų iki rankraščio)
		Analizė		Vizija		Strategija		Igyvendinimas		Igyvendinimas		Visumos komponavimas (su korekcijomis, taisymais)

	Apibrėžimas	Identifikuojama, kas bus kuriama (gali būti žanro, formos pavirdalu)	Išėjis	Aiški kūrybos operacinių vienetų identifikacija	Brandinimas	Stebėjimas, kūrybos teorijų / strategijų bandymas (eksperimentiniu aspektu)	Brandinimas
	Strategija	Kokių būdų bus kuriama (kompozicinė technika, operaciniai vienetai (harmonija; serijos etc.)	Brandinimas	Stebėjimas, kūrybos teorijų / strategijų bandymas (eksperimentiniu aspektu)	Plėtra	Eksperimentinis idėjų vystymas. Stebėjimas, kaip pasirinktos kūrybinės strategijos tarnauja bendros idėjos įgyvendinimui	Plėtra
	Koncepcija	Numanomas kūrinio dalių (padalių) skaičius, jų turinys programiniu aspektu	Plėtra	Eksperimentinis idėjų vystymas. Stebėjimas, kaip pasirinktos kūrybinės strategijos tarnauja bendros idėjos įgyvendinimui	Vertinimas / tobulinimas	Galutinis idėjos vertinimas, tobulinimas, tikrinimas (ar kūrinio idėja, kaip branduolys, pakankamu lygmeniu geba skleisti kūrinio visuomoje)	Korekcija
					Koncepcija	Nustatymas, kas, koku būdu, kokio forma ir priemonėmis bus įgyvendinama, preliminari visumos projekcija	Pagreitis
							Tikrinimas
							Veiksmas
							Atskirumas
							Visumos komponavimas (be korekcijų, taisymų)

2 lentelė. Komponavimo proceso fazės ir jų funkciniai bruožai (J. Valčiukaitė-Sidlauskienė).

Kūrybos procesų modeliai ir jų fazių variacijos, kaip minėta, sukuria platų galimybių lauką. XX a. pradžioje pamatą kūrybinio proceso teorijoms paklojęs Wallasas (1926), savo modelyje kūrybos procesą skaido į keturias dalis: *preparaciją, inkubaciją, iliuminaciją* arba *nušvitimą* ir *verifikaciją*. Šios fazės aptinkamos visuose vėlesniais metais pristatytuose modeliuose, todėl jos šiame tyrime tampa *makrofazėmis*. Nepaisant diferencijuotų apibrėžčių, skirtingų teorijų fazės išlieka panašios, o jų turinio variacijos skiriasi nedaug. Tai leidžia išskirti visuose modeliuose bendrus vardiklius, tipologizuoti kūrybos fazes pagal jų pobūdį ir signifikacijas arba, žvelgiant iš morfologinės analizės perspektyvos, įtraukti analizės ir sintezės momentą, kuriuo redukuojamas bendras galimų fazių rinkinys.

Nors kūrybos procesas, iki prasidedant materialiai idėjų fiksacijai prekompoziciniuose dokumentuose, vyksta mintyse / prote, analitiniu požiūriu identifikuoti ir ypač tipologizuoti tokią fazę iš principo neįmanoma. Vis dėlto kai kurie autoriai šį etapą išskiria kaip prekompoziciją mintyse:

Rosmannas (1931) – *tikslo / poreikio stebėseną, analizę;*

Osbornas (1952) – *orientacija į tikslą;*

Kobergas / Bagnallas (1981) – *situacijos ir / arba iššūkio priėmimas;*

Parnessas / Isaksen / Terffingeris (1992) – *tikslas, paremtas objektyviomis išvadomis;*

Runco / Chand (2012) – *tikslas kaip problemos suradimas;*

Jarmalavičiūtė (2020) – *idėjos formavimas.*

Nesunku pastebėti, kad skirtingi autoriai deklaruoja kūrybos proceso pradžią nematerialiame lygmenyje ir visais atvejais pradžios momentas apibrėžia tikslo / poreikio nustatymą arba pasiryžimą kurti. Todėl pirminis etapas iš esmės gali būti redukuojamas ir apibrėžiamas kaip *apreparacija* (angl. *preparation*, remiantis Nagy'iu, 2015; vok. atitikmuo *Vorformung* – formavimas).

Kadangi Wallaso modelis ir jo fazės šiame tyrime funkcionuoja kaip *makrofazės* arba nekintami kūrybos proceso determinantai, vėlesnės teorijos ir jų fazės šiame tyrime redukuojamos remiantis šio autoriaus fazių logika. Kiekvienos šių teorijų funkcijos matomos 1 lentelėje.

Remiantis Ritchey'io *kryžminio nuoseklumo / suderinamumo įvertinimu* (angl. *Cross-consistency assessment / CCA*), norint įvertinti kryžminį nuoseklumą, visos parametrų reikšmės (*makrofazės*) ir sąlygos (*mikrofazės*) morfologiniame lauke lyginamos viena su kita, ieškoma jų sąlyčio taškų ir dublikatų – tokią pačią analitinę funkcinę turinčių dėmenų. CCA sumažinimas leidžia „atsijoti“ skirtinguose modeliuose egzistuojančias sinonimines fazes bei sutelkti dėmesį į galimas jų konfigūracijas. Kaip matyti, pirmoje lentelėje pateikti kūrybos proceso modeliai sudaro 72 hipotetinės kūrybos proceso fazes. Toliau pateiktoje redukcijoje jų lieka tik 35. *Nulinė* ir *penktoji fazės* – už prekompozicinėje

medžiagoje fiksuojamų fazių ribų išeinančios dalys; ir *pirmoji–trečioji makrofazės* su 7–8 *mikrofazėmis* – aiškiai prekompozicinėje medžiagoje identifikuojami etapai. Ketvirtoji fazė – *verifikacija* – priskirtina kompozicijos fazei, kurioje galime matyti aiškų pavidalą įgaunančius kūrybos fragmentus, kurie integruojami į galutinį kūrinių rankraštį. 2 lentelėje apibendrinama skirtingų modelių sintezė ir apibrėžiami jų veikimo / taikymo kūrybos proceso analizėje funkciniai bruožai.

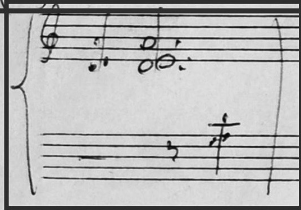
Nors kiekvienoje kompozicijoje galima potencialiai išvystyti minėtą Wallaso (1926) keturių fazių modelį, būtina pasakyti, kad teorinė fazių identifikacija atskirais atvejais gali būti sąlyginė ir neatitikti modelyje siūlomos eilėdaros. Kiekvieno kompozitoriaus kūryba individualiai konkretizuoja kombinacinio modelio *makrodalis*, jų *mikrofazės* ir proporcijas.

Kūrybos proceso analizė pasitelkiant kombinacinio modelio idėją iliustruojama kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno (1916–2001) Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) pavyzdžiu. Atkreiptinas dėmesys, kad kūrybinio proceso tyrimams šio kompozitoriaus atvejis itin dėkingas. Viena vertus, savo kūrybinį metodą jis konceptualizavo habilitacijos darbe „Akordo sandaros klausimu“ (1972), kita vertus, išlikęs gausus rankraščių, eskizų ir kitos su kūrybiniu darbu susijusios medžiagos archyvas leidžia atsekti galutinių kūrinių versijų radimosi kelią. Vienas pavyzdžių – Styginių kvartetą Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969 m.) Šio kūrinių rankraštis ir eskizai, kaip ir visi kiti Juzeliūno kūrybos dokumentai, saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA, f. 260).

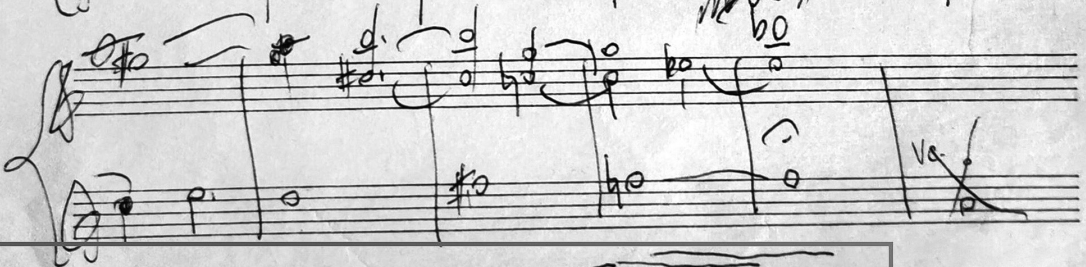
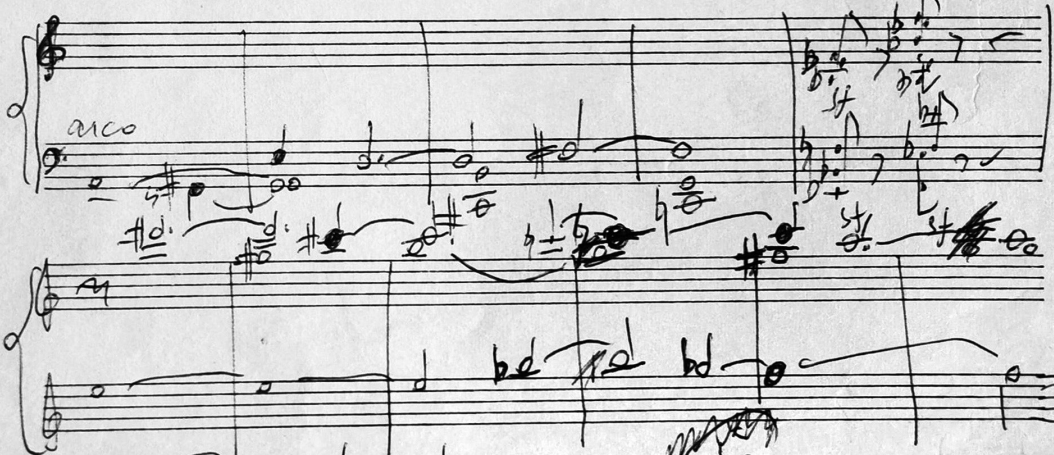
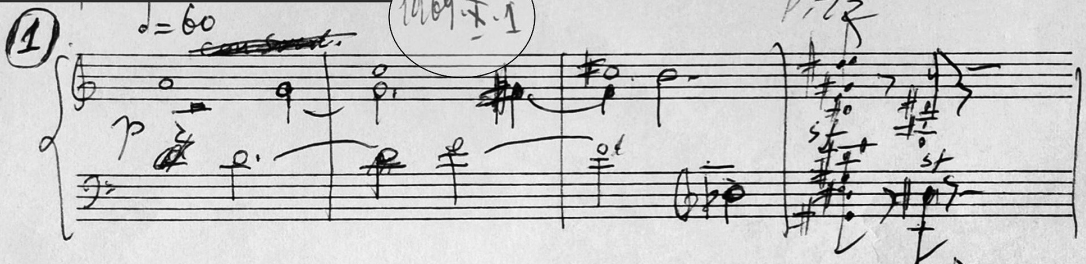
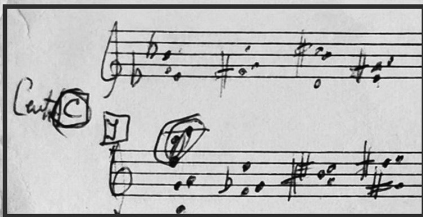
Žvelgdami į kūrinių eskizą, pirmiausia aptinkame dvi svarbias nuorodas – formos žyma (pavadinimas, integruojantis kūrinių formos turinį, ir aiški trijų dalių žyma, kurių kiekvienoje integruoti trys smulkesni segmentai, autoriaus pavadinti laiškais) ir harmoninis-intonacinis planas, kuris tampa pagrindine operacine-jungiamąja viso kūrinių medžiaga (apibrėžti segmentai 1 pav.).

Šios nuorodos kūrybos proceso fazių teorijoje atskleidžia svarbiausią – *idėjos* momentą. Pasitelkiant pristatytų modelių fazių apibrėžtis matyti, kad šio kūrinių kūrybos procese idėja ir koncepcija (kurios nuoroda aiškiai pažymima dar iki pradėdant užrašyti muziką) tampa pirmąja faze. Iki suformuojant koncepciją, tikėtina, vyko tam tikras pasiruošimo momentas (nors atmesti staigaus kūrybinio proveržio galimybės negalime) arba, kaip savo tyrime pastebėjo Ona Jarmalavičiūtė, – prekomponavimas mintyse. Tačiau pagrindinė šio kūrinių statybinė-paruošiamoji medžiaga – harmoninės-intonacinės ląstelės pažymimos jau vėliau. Tai perša išvadą, kad *preparacijos* fazė ėjo jau po to, kai kilo idėja (arba Wallaso terminais kalbant) – po *iliuminacijos*. Tolimesnis eskizo turinys – gana nuosekliai

I (1-3) Andante su dora jausmu (2/4 ir 3/4)
II (4-6) apatėska-polefoniški kampatai
III (7-9)



10 laiškas ir Post scriptum



Puškos grandininis skamb
I - ams. reg. II - žem. reg.

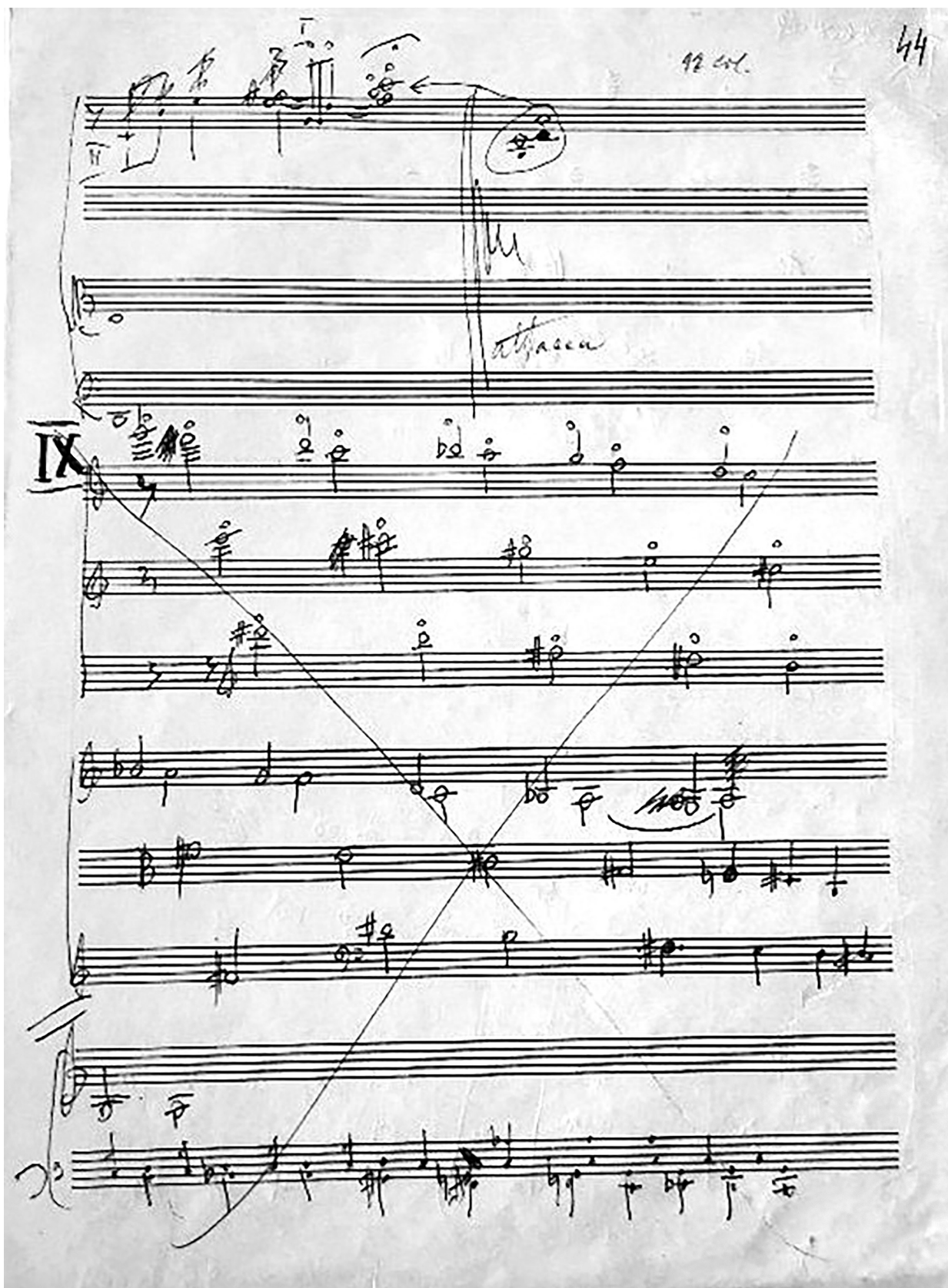
1 pav. Juliusa Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laiškas ir Post Scriptum“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 28).



2 pav. Julijaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir Post Scriptum“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 29–30).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vla), Violin II (Vla), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/B). The score is written in a complex, expressive style with many annotations and corrections. The top system includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The second system features a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The third system is marked with a Roman numeral II and a key signature of one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and performance instructions like 'pizz' (pizzicato) and 'sim.' (sordini). There are also several 'X' marks and circled notes, indicating specific points of interest or corrections. The handwriting is dense and detailed, reflecting the composer's creative process.

2 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 29–30).

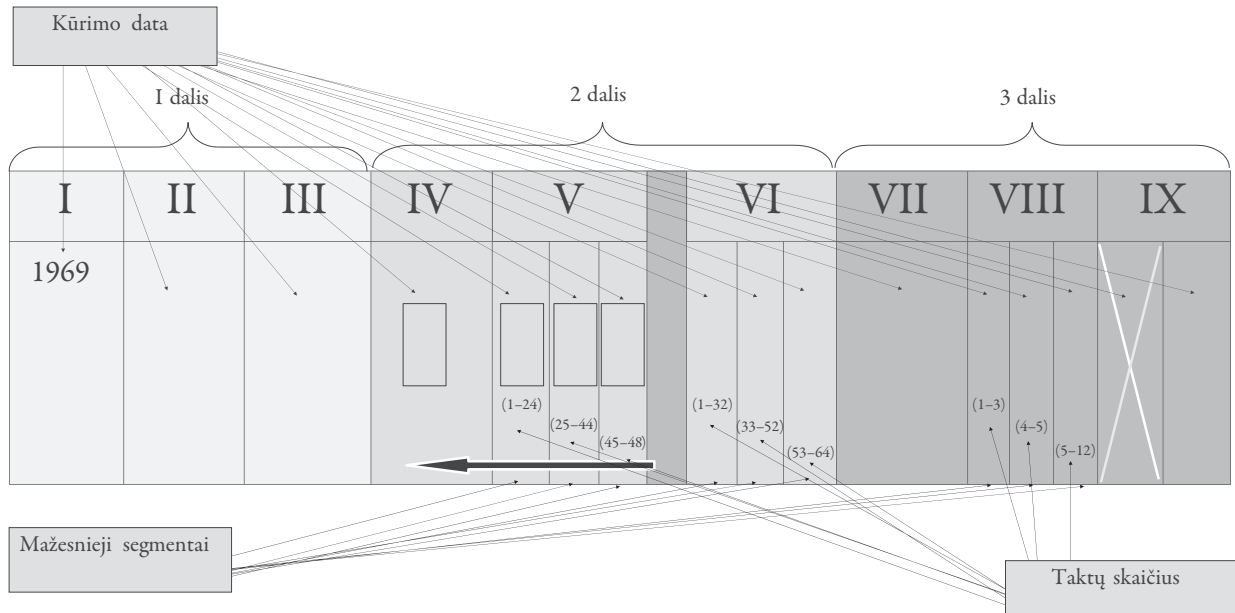


3 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 44–46).

IX 26.XI.69

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The first system has four staves with various notes and rests. The second system has four staves with notes and rests. The third system has four staves with notes and rests. The fourth system has four staves with notes and rests. The score is written in black ink on aged paper. There are some corrections and markings throughout the score, including a large 'X' in the second system and various annotations in the third and fourth systems. The date '26.XI.69' is written in the top left corner, and the Roman numeral 'IX' is written in a box in the top left corner.

3 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 44–46).



1 schema. Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) chronologinė kūrybos schema (J. Valčikaitė-Šidlauskienė).

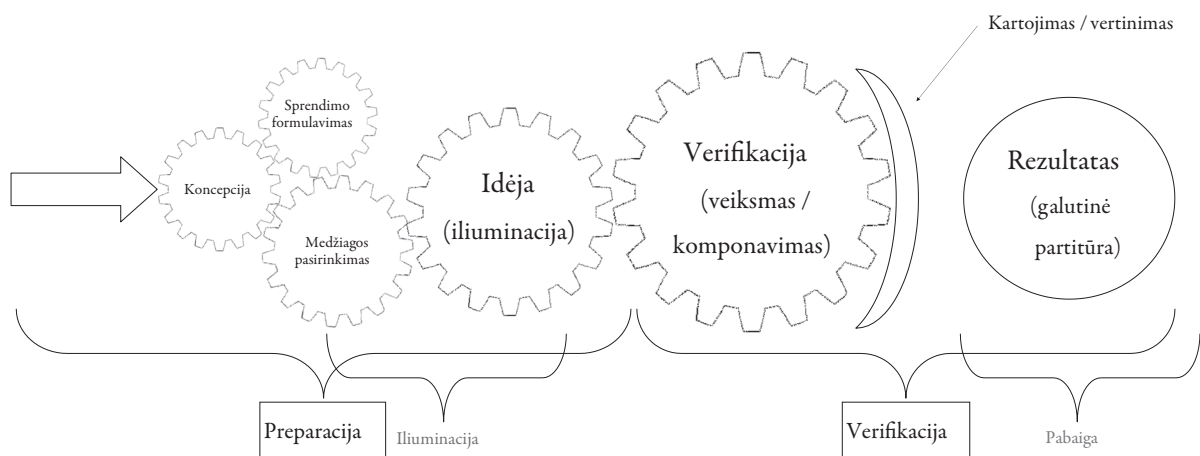
užrašyta visa kompozicija su detaliomis laiko žymomis ir korekcijomis.

Analitinių procesualumo aspektu tokią sistemingą komponavimą galime įvardyti *verifikacijos* faze, kurios metu kompozitorius įgyvendina (užrašo) išgrynintą medžiagą, ją vertina ir koreguoja. Žvelgiant giliau, galima pamatyti ir smulkesnes *mikrofazes* (procesus), kurios priklausomai nuo apibrėžimo, yra artimos prekompozicinėje medžiagoje užfiksuotoms žymoms. Pavyzdžiui, *kartojimo fazė* remiantis Kratusu (1989). Eskize matyti, kad kompozitorius paskutinę dalį užrašė du kartus. Nors intonaciniu požiūriu turinys liko toks pat, šią dalį jis perrašė naudodamas kitokias ritmines vertes ir išraiškos priemones.

Toliau pateikiama schema apibendrina visą šio kūrinio prekompozicinę medžiagą chronologiniu aspektu.

Žvelgiant į eskizą iš tolimesnės perspektyvos, išryškėja tokia kūrybos proceso schema: *preparacija* (su mikroprocesais – pasirengimo mintyse, koncepcijos ir muzikinės medžiagos numatymu); *iluminacija*; *verifikacija* (su *kartojimo mikrofaze*). Siekiant išryškinti kūrybos veiksmą kaip dinaminį procesą, styginių kvarteto kūrybos proceso schema vizualizuojama pasitelkiant laikrodžio mechanizmo aliuziją (žr. 2 schemą).

Kaip rodo 2 schema, analizuodami komponavimo procesą susiduriame su proporcingumo paradoksu. Prekompozicinės medžiagos turinys neatitinka komponavimo etapų logikos, kurią deklaruoja straipsnyje minimų teorijų autoriai. Nors *preparacijos* ir vėliau einantys etapai kūrybinio mąstymo teorijose užima reikšmingiausių ir didžiausių poziciją, atkurdami kūrybos procesą matome, kaip pastebi



2 schema. Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) kūrybos proceso schema (J. Valčikaitė-Šidlauskienė).

Jarmalavičiūtė (2020), tik ledkalnio viršūnę. Negalime nuspėti, kiek galėjo trukti ikiprekompozicinė fazė, prekomponavimas mintyse arba *apreparacija*, nes straipsnyje aptariama komponavimo procesualumo tyrimų metodika gali būti grindžiama tik materialiais duomenimis.

Vis dėlto, nepaisant proporcinio paradokso, kiekvienas kūrybos proceso etapų yra vienodai reikšmingas. Remiantis priešastingumo logika, nė vienas žingsnis negali būti įgyvendinamas neperėjus prieš tai buvusio. Šie pirmieji etapai yra valingų pastangų ir *konvergentinio* mąstymo laikotarpis, kuriame problemos formulavimas dažnai svarbesnis už patį sprendimą – kūrinių (Papalia et al. 1996: 56). Dėl šių priešasčių, siekiant retrospektyviai sumodeliuoti komponavimo proceso schemą, net menkiausi eskizų fragmentai gali žymėti reikšmingus kūrybinius poslinkius ir būti laikomi savarankiškais kūrybos proceso dalimis.

Išvados

Kūrybos procesas menotyryniame diskurse – ribotas konceptualių išvadų galimybes turintis tyrimas, reikalaujantis maksimalaus objekto turinio (detalios prekompozicinės medžiagos). Egzistuojantys kūrybos proceso modeliai savo fazių turiniu ir eiliškumu gali tarnauti kaip opcija, o ne sąlyga. Kadangi prekompozicinės medžiagos turinys visais atvejais yra skirtingas, analizė, paremta originaliu, autoriaus siūlomu modeliu, tampa nefunkionali. Tačiau žvelgiant iš muzikologinės-menotyryninės perspektyvos, galimybė rasti bazines kūrybos proceso schemas, identifikuoti skirtingas jo fazes ir juose veikiančius mikroprocesus įmanoma.

Be abejonės, tokie tyrimai negali būti absoliutinami ar priimami kaip nediskutuotina konstanta. Vis dėlto skirtingų kūrybos procesų modelių derinys sudaro galimybę taikyti atskirą (diferencijuotą) modelį kiekvieno kompozitoriaus (ir netgi kūrinių) atveju.

Pasitelkus tinkamą objektą, galima matyti tam tikras kūrybines tendencijas, sudarančias prielaidą platesnei diskusijai ir tyrimams, kurių tikslas konceptualizuoti kūrybos proceso modeliškumą idėjų, jo fazes, būdingas signifikacijas ir jų integravimą analitiniuose muzikos komponavimo proceso tyrimuose.

Nuorodos

- ¹ Eskizai muzikoje apima daugybę įvairių dokumentų, kuriuos kompozitoriai naudoja savo idėjoms įgyvendinti. Įvairios kokybės popierius ir formatai paprastai laikomi pagrindine šių dokumentų atrama. Iš tiesų kompozitoriai naudojo visokius daiktus ir prietaisus: nuo nutrinamos kartelės XVI–XVII a. iki XX a. pabaigos skaitmeninių ekranų eeros (Sallis 2015: 15).
- ² XVI a. Nikolauso Listeniaus teorijos pagrindu. Jis buvo vienas pirmųjų muzikos teoretikų, savo veikalė *Musica* (1537) atskyrusių

kūrybos procesą ir kūrinių nuo kūrinių atlikimo. Kūrybos procesą ir kūrinių jis pavadino *musica poetica*, o kūrinių atlikimą – *musica practica*. Kompozitoriaus užduotimi Listenius laikė tobulo kūrinių – *opus perfectum et absolutum* – sukūrimą (Chanan M., *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Verso, 1994, p. 73).

- ³ Smegenų šturmas – vienas idėjų paieškos aktyvumo metodų, kurio taisyklės ir principus sukūrė Osbornas (1948). Paprastai smegenų šturmo metu idėjų ieškoma kolektyviai, nors yra metodo modifikacijų, aiškios taisyklės taikomos individualaus problemos sprendimo metu. Atkreiptinas dėmesys, kad Osbornas numanė tikslingą idėjų tiek savo mintimi apie „alternatyvų rinkimą“, tiek plėtodamas „smegenų šturmo“ kaip to siekimo įrankio taisyklės.
- ⁴ Autoriaus vartojamų sąvokų kontekste problemos sprendimas yra tapatus kūrybiniam mąstymui. Pasitelkiant šią teoriją muzikologijos kontekstuose, *problema*, kaip aktyvi sąvoka, keičiama kūrinių apibrėžimu.
- ⁵ Daugelyje publikacijų šis Wallaso modelis supaprastinamas iki 4 etapų (supratimas traktuojamas kaip *subetapas*).

Literatūra

- Agon Carlos; Andreatta Moreno; Assayang Gérard; Stéphan Schaub, Formal Aspects of Iannis Xenakis' 'Symbolic Music': A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes, in: *Journal of New Music Research*, 2004, vol. 33 (2), p. 145–159.
- Amabile Teresa M., What Does a Theory of Creativity Require?, in: *Psychological Inquiry*, 1993, vol. 4 (3), p. 179–181.
- Ambrasas Algirdas, *Julius Juzeliūnas: straipsniai, kalbos, pokalbiai, amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
- Bandrowski James F., *Creative Planning throughout the Organization*, New York: American Management Assoc., 1985.
- Barron Frank, Putting Creativity to Work, in: *The Nature of Creativity – Contemporary Psychological Perspectives*, ed. by Robert J. Sternberg, New York: Cambridge University Press, 1988.
- Bent Ian, The 'Compositional Process' in Music Theory 1713–1850, in: *Music Analysis*, 1984, vol. 3 (1), p. 29.
- Busoni Ferruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*, translated by Theodore Baker, New York: UMI, 1911.
- Collins David, *The Act of Musical Composition Studies in the Creative Process*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Collins David, A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition, in: *Psychology of Music*, 2005, vol. 33 (2), p. 193–216.
- Cook Nicholas, *Music as Creative Practice*, New York, Ny: Oxford University Press, 2018.
- Csikszentmihalyi Mihaly, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Perennial, 1996.
- Csikszentmihalyi Mihaly, *The Evolving Self: A Psychology for the Third Millennium*, New York, Ny: Harpercollins Publishers, 1993.
- Czolbe Fabian, *Schriftbildliche Skizzenforschung Zu Musik: Ein Methodendiskurs Anhand Henri Pousseurs Système Des Paraboles*, Berlin: Mbv, Mensch Und Buch Verlag, 2014.
- Damböck Christian, *Influences on the Aufbau*, Cham Springer International Publishing, 2016.
- Daunoravičienė Gražina, *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.

- Deliège Irène; Wiggins Geraint A., *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York: Psychology Press, 2006.
- Engels Friedrich; Clemens Palme Dutt, *Dialectics of Nature*, Moscow: Progress Publishers, 1976.
- Forsth Leif-Runar, *Naujas praktinis mastymas*, Vilnius: Eugrimas, 2014.
- Gardner Howard, *Multiple Intelligences: New Horizons*, New York: Basicbooks, (1993) 2006.
- Headlam Dave, Sketch Study and Analysis: Berg's Twelve-Tone Music, in: *College Music Symposium*, 1993, vol. 33/34, p. 155–171.
- Hilborn Robert C., *Chaos and Nonlinear Dynamics: An Introduction for Scientists and Engineers*, New York: Oxford Univ. Press, 2000.
- Jarmalavičiūtė Ona; Repečkaitė Justina, Muzikos rašymas – kaip kodavimas, in: *Muzikos antena*, 2018, birželio 21, <https://muzikosantena.lt/2018/06/21/justina-repeckaitė-muzikos-rašymas-kaip-kodavimas/>.
- Katinaitė Jūratė, „Nepaaiškinami tie keliai, kuriais mene į kažką ateini“ – Osvaldas Balakauskas, <https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-286/%E2%80%9Enepaaiskinami-tie-keliai-kuriais-mene-ikazka-ateini%E2%80%9C-osvaldas-balakauskas>.
- Kinderman William, *North American Beethoven Studies*, Lincoln: University of Nebraska Press in Association with the American Beethoven Society and Ira F. Brilliant center for Beethoven Studies, San Jose State University, 1991.
- Koberg Don; Bagnall Jim, *The All New Universal Traveler: A Soft-Systems Guide to Creativity, Problem-Solving, and the Process of Reaching Goals*, Los Altos, Calif.: Crisp Publications, 1990.
- Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
- Mazzola Guerino; Park Joomi; Thalmann Florian, *Musical Creativity – Strategies and Tools in Composition and Improvisation (Computational Music Science)*, Springer, 2011.
- Mednick Sarnoff, The Associative Basis of the Creative Process, in: *Psychological Review*, 1962, vol. 69 (3), p. 220–232.
- Mickis Sigita, Kūrybingumo fenomeno muzikos kompozicijoje tyrimo teorinis modelis, in: *Lietuvos muzikologija*, 2017, Nr. 18, p. 46–62.
- Nagy Zvonimir, *Embodiment of Musical Creativity: The Cognitive and Performative Causality of Musical Composition*, Abingdon, Oxon: New York, 2017.
- Nevels Daniel, Music Software in the Compositional Learning Process, in: *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*, 2018, April.
- Nordwall Ove, *György Ligeti: Eine Monographie*, Mainz: Schott's Söhne, 1971.
- Osborn Alex F., *Applied Imagination; Principles and Procedures of Creative Thinking*, New York: Scribner, 1953.
- Papalia Diane E; Camp Charles Lewis; Duskin Feldman Ruth, *Adult Development and Aging*, New York Mcgraw-Hill Co, 1996.
- Piirto Jane, The Creative Process as Creators Practice It: A View of Creativity with Emphasis on What Creators Really Do, in: *Perspectives in Gifted Education: Creativity*, ed. by N. L. Hainstein, K. Haines, and B. Cramond, 2019.
- Ritchey Tom, Outline for a Morphology of Modeling Methods: Contribution to a General Theory of Modeling, in: *Acta Morph Gen*, 2012, vol. 1 (1), p. 15.
- Runco Mark A.; Chand Ivonne, Cognition and Creativity, in: *Educational Psychology Review*, 1995, vol. 7 (3), p. 243–267.
- Sallis Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Schoenberg Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, London / Boston: Faber and Faber, 1967.
- Starovoytova Diana, Theory of Inventive Problem Solving (TRIZ): His-Story, in: *International Journal of Innovative Science, Engineering & Technology*, 2016, vol. 2 (7), p. 86–95.
- Wallas Graham, *Art of Thought*, Solis Press, 1926.

Summary

The creation of an artwork is the acquisition of an already existing combination of elements in a particular medium. In 1713, Johann Mattheson, in his book *Das neueröffnete Orchester*, presented the first structural model of music composition. In 1787, Heinrich Christoph Koch, in his book *Versuch einer Anleitung zur Composition*, brought Mattheson's theory closer to music based on the laws of rhetoric. During the twentieth century, creativity and the creative process caught the attention of psychologists and human behavioral scientists.

Since the expression of creative thought directly depends on the creator's individuality, not all declarable models of creativity can be applied in their original form, primarily based on the logic of the phases (stages) of the creative process envisaged by a different theory. More detailed studies of theories allow us to observe their common denominators and supplements, the combinations of which allow us to identify in the horizontal of the music composition process the phases directly related to the analysis of the selected composer's work. Such reconstruction allows for forming a combinatorial model of the creative process, enabling structural analysis.

Its functionality is presented in the example of the works of the Lithuanian composer Julius Juzeliūnas.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 04 22