

Barbara Kamińska

Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki : ewolucja poglądów

Studia Psychologica nr 3, 187-195

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA KAMIŃSKA

ZDOLNOŚCI MUZYCZNE W UJĘCIU PSYCHOLOGII MUZYKI – EWOLUCJA POGLĄDÓW

Musical abilities in the perspective of music psychology – evolution of ideas

Abstract

The author focuses on the problem of aural musical abilities (musical ear) and outlines the evolution of ideas on their structure, inheritance, prevalence and developmental potential. She begins her review with the considerations of Michaelis (1805) and the early empirical studies of Seashore (1919) and ends with the latest studies conducted within three different paradigms: 1) the cognitive psychology of music and musical psycho-acoustics; 2) neurobiological brain studies; 3) the „musical meaning” approach inspired by neurolinguistics and cultural anthropology.

Zdolności muzyczne są jednym z podstawowych obszarów zainteresowań psychologii muzyki i stanowią przedmiot rozważań teoretycznych i badań empirycznych od ponad stu lat. W ciągu tego okresu powstało wiele koncepcji zdolności, które najczęściej odnosiły się do kilku podstawowych kwestii: co jest istotą muzykalności człowieka; jaka jest struktura słuchu muzycznego i jaki jest stopień zależności poszczególnych jego elementów; czy i w jakiej mierze słuch muzyczny jest wrodzony, a w jakiej podlega rozwojowi; czy posiadanie słuchu muzycznego jest wystarczającym warunkiem osiągnięć muzycznych.

Dokonując przeglądu literatury poświęconej temu zagadnieniu napotykamy wiele terminów odnoszących się do słuchowych zdolności muzycznych: słuch muzyczny, zdolności percepcyjne, sensoryczne, słuch wewnętrzny, audiacja, wyobrażenia muzyczne, myślenie muzyczne czy wreszcie tak szerokie pojęcia jak muzykalność, zdolności czy uzdolnienie muzyczne. Wszystkie mają ustalone znaczenie, ale zakres wielu pokrywa się. Ponadto ich treść bywa różnie rozumiana, w zależności od przyjętych założeń teoretycznych. Istnieje przy tym tendencja do zamiennego używania ich. Również i w tym przeglądzie będą czasem używane zamiennie, niemniej mówiąc o zdolnościach muzycznych zawsze będziemy mieli na uwadze zarówno właściwości percepcyjne, jak i procesy poznawcze człowieka, które warunkują szybkość uczenia się muzyki, jej rozumienie oraz wyznaczają efektywność podejmowanych działań muzycznych.

Od wyłonienia się psychologii muzyki jako dyscypliny naukowej do czasów współczesnych zarysowuje się kilka faz i nurtów rozwoju myślenia na temat słuchowych zdolności muzycznych, nawiązujących do odrębnych założeń teoretycznych i metodologicznych.

1. PREKURSORZY I „WIELCY KLASYCY”

Zainteresowania ludźmi uzdolnionymi muzycznie wyprzedziły powstanie psychologii muzyki jako dyscypliny naukowej. Jednym z pierwszych autorów, który scharakteryzował osoby uzdolnione muzycznie był Michaelis – uczeń Kanta i nauczyciel na Uniwersytecie w Lipsku. W 1805 r. opublikował traktat, w którym wyodrębnił i opisał szczegółowo zdolności związane ze słuchaniem i wykonywaniem muzyki. Do najważniejszych zaliczył: umiejętność dokonywania rozróżnień elementów i struktur muzycznych (zdolność do dziś uważana za podstawę słuchu muzycznego) oraz smak muzyczny pozwalający na dokonywanie ocen wartości muzyki (tę zdolność uznalibyśmy za jeden z wymiarów muzykalności człowieka).

Okres „wielkich klasyków” obejmuje czas od pierwszych badań laboratoryjnych Stumpfa w latach siedemdziesiątych XIX w. do publikacji pracy Révész (1946), która zamyka i próbuje dokonać syntezy dorobku psychologii muzyki do okresu drugiej wojny światowej.

Pierwsi „wielcy klasyki” psychologii uzdolnienia muzycznego interesowali się przede wszystkim różnicami w percepcji słuchowej muzyków i niemuzyków (Stumpf, 1883; Billroth, 1895; Kries, 1926; Seashore, 1919, 1938). Sądziłi oni, że cechą wyróżniającą muzyków są zdolności sensoryczne w zakresie percepcji dźwięku i jego składników. Wszyscy oni wymieniają podstawowe zdolności słuchowe jako niezbędny warunek osiągnięć w dziedzinie muzyki. Są to: zdolność do różnicowania wysokości dźwięku (słuch wysokościowy), zdolność do analizy współbrzmień (słuch harmoniczny), pamięć muzyczna, poczucie rytmu. Różny układ tych zdolności daje ogromną liczbę profilów muzykalności (Kries, 1926; Seashore, 1938).

Wszyscy zdawali sobie sprawę z tego, że do osiągnięć w dziedzinie muzyki potrzeba jeszcze czegoś więcej. Stumpf mówi o konieczności koncentracji całej osobowości na zjawiskach muzycznych, Billroth o muzykalności, przez którą rozumiał zdolność do ujmowania formy dzieła i do estetycznego przeżycia muzyki. Seashore (1919) sformułował pojęcie „umysłu muzycznego” (*musical mind*) w celu podkreślenia złożoności uzdolnienia muzycznego i pokazania, że działalność muzyczna angażuje całego człowieka: jego emocje, motywacje, intelekt.

Psychologowie, będący pod wpływem psychologii postaci, stanowili niejako grupę oponentów wobec wielkich klasyków (Mursell, 1937; Brehmer, 1925; Kurth, 1931; Bielajewa-Egzemplarska, 1926). Twierdzili oni, że muzykalność jest zdolnością do ujmowania struktur rytmicznych, melodycznych i harmoniczných, nie jest ona zatem prostą sumą elementarnych zdolności muzycznych. Rozumienie muzyki zależy od organizującej i przekształcającej operacji umysłu, a nie od reakcji na bodźce docierające do ucha. Istotą percepcji muzyki jest zdolność do organizowania materiału akustycznego przez umysł. Wyszli oni na wątpliwości, czy pomiary oddzielnych specyficznych dyspozycji mogą mieć istotny związek z aktywnością umysłu funkcjonującego jako całość.

Pochód „wielkich klasyków” zamyka Révész (1946). W swoim ujęciu uzdolnienia muzycznego próbuje on dokonać syntezy koncepcji strukturalistycznych Stumpfa i Seashorea z koncepcjami całościowymi psychologów postaci. Wyodrębnił podstawowe zdolności muzyczno-akustyczne i muzykalność. Wśród zdolności muzyczno-akustycznych znajdują się zarówno zdolności sensoryczne

(słuch wysokościowy i analityczny) jak i zdolności będące przejawem strukturowania bardziej złożonego materiału muzycznego, np. zdolność do transpozycji i improwizacji, poczucie harmonii, poczucie rytmu rozumiane jako zdolność grupowania rytmicznego.

W rozumieniu pojęcia muzykalności Révész nawiązuje do swoich poprzedników. Określił muzykalność jako zdolność do przeżywania autonomicznych oddziaływań muzyki i do obiektywnej oceny estetycznej, a także zdolność do zrozumienia budowy zdania muzycznego, formy utworu i jego stylu.

„Wielcy klasycy” wywołali gorące dyskusje nad kwestią dotyczącą wrodzoności zdolności muzycznych i możliwości ich rozwijania. Stumpf twierdził, że wrażliwość słuchowa jest wrodzona. Seashore stał na stanowisku, że każda jednostka ma pewne potencjalne zdolności w dziedzinie zmysłowego rozróżniania bodźców. Zdolności te są wrodzone, zależne od budowy narządu słuchu. Nie zależą ani od inteligencji, ani od wieku, ani od ćwiczenia. Osiągany we wczesnym dzieciństwie pułap nie może być podwyższany przez ćwiczenie i wpływy środowiska. Wraz z wiekiem i ćwiczeniem wzrasta jedynie sprawność rozwiązywania zadań wymagających zaangażowania danej zdolności podstawowej, ale sama zdolność nie rozwija się. Również Révész twierdził, że wrodzona jest muzykalność rozumiana jako specjalna wrażliwość emocjonalno-estetyczna na struktury muzyczne. Psychologowie klasyczni nie traktowali jednak wrodzoności fatalistycznie. Sądziли raczej, że to, co wrodzone, wyznacza optimum osiągnięć danej osoby w zakresie rozwoju prostych zdolności muzycznych. Nie negowali znaczenia kształcenia w rozwoju muzykalności i umiejętności muzycznych (Wierszyłowski, 1979).

2. OKRES PRZEŁOMU

Od początku lat czterdziestych zaczęło powstawać coraz więcej testów zdolności muzycznych mierzących podstawowe zdolności słuchowe i zaczęto je stosować w badaniach grupowych. Otwierało to nowe możliwości weryfikacji istniejących koncepcji uzdolnienia muzycznego. Analizy czynnikowe wyników testowych nie wyjaśniły do końca istoty zdolności, za to doprowadziły do powstania kilku różnych teorii: czynnika ogólnego, teorii wieloczynnikowej, teorii czynników grupowych i teorii czynników integrujących. Zwolennicy teorii czynnika ogólnego (Wing, 1948; Shuter, 1964) stoją na stanowisku, że u podstaw uzdolnienia muzycznego człowieka leży jedna ogólna zdolność postrzegania i oceny muzyki, którą Wing nazwał inteligencją muzyczną. Zwolennicy teorii wieloczynnikowej (Bentley, 1955; Mainwaring, 1948) twierdzą, że uzdolnienie muzyczne składa się z wielu niezależnych zdolności specyficznie muzycznych. Zwolennicy teorii czynników grupowych wyróżniają w uzdolnieniu muzycznym pewne niezależne od siebie czynniki grupowe. Zwolennicy teorii integracyjnych (Drake, 1939) twierdzą, że wyodrębnione w uzdolnieniu muzycznym zdolności elementarne nie są równoważne. Niektóre z nich mają charakter nadrzędny, integrujący pozostałe czynniki. Drake zalicza do nich pamięć muzyczną i poczucie rytmu.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaczęto coraz powszechniej stosować testy do badań nad rozwojem zdolności słuchowych. Były to badania prowadzone na dużych, wielotysięcznych populacjach, obejmujące swoim zasięgiem

różne narodowości, różne poziomy wieku oraz przygotowania muzycznego. Badania te dostarczyły rzetelnych i sprawdzalnych informacji na temat rozwoju poszczególnych zdolności muzycznych, dynamiki tego rozwoju, różnic indywidualnych w tym zakresie, różnic zależnych od treningu muzycznego, płci badanych, od poziomu wykształcenia muzycznego rodziców itp.

Innym ważnym wydarzeniem tego okresu było sformułowanie przez psychologów radzieckich teorii zdolności podkreślającej rolę aktywności własnej jednostki w rozwoju zdolności i zaprzeczającej twierdzeniu o wrodzoności zdolności. Teorie uzdolnienia muzycznego powstające od końca lat czterdziestych wchłonęły nową wiedzę i niektóre z nich (Tieplow, 1952) stały się zwiastunami teorii rozwoju muzycznego.

W myśl teorii Tieplowa zdolności nie są ani dziedziczne, ani wrodzone. Wrodzone natomiast są zadatki anatomo-fizjologiczne, które stanowią podstawę rozwoju zdolności. Mówiąc o anatomo-fizjologicznych zadatkach zdolności, Tieplow wymienia przede wszystkim podstawowe cechy ośrodkowego układu nerwowego, takie jak siła, ruchliwość i równowaga procesów nerwowych. Zdolności są wynikiem rozwoju i działania człowieka. Rozwijają się w określonym kontekście społeczno-historycznym. Stopień ich rozwoju zależy w dużej mierze od tego, jaką wartość przypisuje się danej działalności w społeczeństwie.

Kluczowym pojęciem w teorii Tieplowa jest muzykalność rozumiana jako zdolność do emocjonalnego reagowania na muzykę. Muzykalność zakłada dostatecznie subtelną, zróżnicowaną percepcję przekazu dźwiękowego. Wyznaczają ją trzy podstawowe zdolności, które stanowią jej „rdzeń”. Są to:

1) poczucie tonalne, czyli zdolność do emocjonalnego odróżniania funkcji tonalnej poszczególnych dźwięków melodii;

2) zdolność do wyobrażeń słuchowych, tzn. do dowolnego posługiwania się wyobrażeniami słuchowymi odzwierciedlającymi ruch wysokościowy dźwięków. Ujawnia się m.in. w odtwarzaniu melodii ze słuchu;

3) poczucie rytmu muzycznego, to znaczy zdolność do czynnego (ruchowego) przeżywania muzyki, do odczuwania emocjonalnego wyrazu rytmu muzycznego i do dokładnego jego odtwarzania.

Poczucie tonalne i zdolność do wyobrażeń słuchowych stanowią zdolność zwaną słuchem muzycznym, natomiast poczucie tonalne i poczucie rytmu muzycznego są podstawą wrażliwości emocjonalnej na muzykę. Uzdolnienie muzyczne nie jest prostą sumą wymienionych zdolności. U każdej jednostki występuje swobodne połączenie tych zdolności, które tworzy nową jakość.

Na gruncie teorii działania i teorii uzdolnienia muzycznego Tieplowa wyrosła pierwsza polska teoria uzdolnienia muzycznego Szumana (1957, 1964). Sposób ujęcia tej teorii sprawia, że można ją też uważać za pierwszą teorię rozwoju muzycznego człowieka. Autor ustosunkowuje się w niej nie tylko do istoty i struktury uzdolnienia muzycznego, ale do możliwości rozwoju zdolności oraz czynników warunkujących ten rozwój.

3. WSPÓŁCZESNE KIERUNKI BADAŃ ZDOLNOŚCI MUZYCZNYCH

We współczesnych koncepcjach i podejściach badawczych wyraźnie zarysowuje się podział pokoleniowy. Pierwsze, to pokolenie wyrosłe na gruncie my-

ślenia fenomenologicznego i technik psychometrycznych, drugie, to pokolenie „nowej fali”, zainspirowane z jednej strony możliwościami nowych technologii badania mechanizmów percepcji, funkcjonowania mózgu, genetyki zdolności itp., z drugiej zaś – refleksją nad uniwersalną wartością języka muzyki i jej rolą w życiu człowieka.

3.1. TRADYCJE MYŚLENIA FENOMENOLOGICZNEGO I PSYCHOMETRYCZNEGO

Tradycje te widoczne są m. in. w pracach Gordona, Manturzewskiej, Gembrisa. Na kształt tych koncepcji wpłynęły również współczesne kierunki psychologii, szczególnie koncepcje interakcjonistyczne oraz ujmowanie rozwoju muzycznego w skali całego życia człowieka.

Według Gordona (1990, 1995), uzdolnienie muzyczne (*musical aptitude*), to potencjał, czyli wewnętrzne możliwości uczenia się muzyki. Kluczowym pojęciem teorii Gordona jest audiacja, czyli myślenie muzyczne. „... audiacja jest tym dla muzyki, czym myślenie dla mowy” (Gordon, 1995, s. 32). Jest to zatem obszar pojęć brzmieniowych i myślenia w kategoriach brzmień oraz rozumienia znaczeń zawartych w strukturach muzycznych. Na uwagę zasługuje gordonowskie rozróżnienie uzdolnienia rozwijającego się i ustabilizowanego. Uzdolnienie rozwijające się jest wynikiem współdziałania wewnętrznego potencjału i wczesnych wpływów muzycznych środowiska. Uzdolnienie to stabilizuje się około 9. roku życia i odtąd jest równoznaczne wewnętrznemu potencjałowi, na który oddziaływania środowiska nie mają już wpływu. Dzieci w tym wieku i starsze są w stanie nauczyć się tylko tego, co mogą opanować w oparciu o ustabilizowany potencjał zdolności. Jeżeli środowisko jest niesprzyjające i zdolności muzyczne ukształtują się na niskim poziomie, to dzieci mają duże trudności w uczeniu się wysoko złożonych umiejętności muzycznych.

Manturzewska (1969, 1981, 1990) reprezentuje odrębne stanowisko w dziedzinie badań i założeń teoretycznych dotyczących uzdolnienia muzycznego. Jej poszukiwania zmierzają w kierunku modelu dynamiczno-interakcjonistycznego, w którym poszczególne składniki uzdolnienia muzycznego (sensoryczne, intelektualne, emocjonalno-motywacyjne, kinestetyczno-motoryczne) stanowią bardzo zróżnicowane konstelacje cech wzajemnie na siebie oddziałujących. Konstelacje te mają charakter dynamiczny, ulegający trudnym do przewidzenia zmianom w procesie rozwoju jednostki. Ponadto Manturzewska zwraca uwagę na względny charakter tych konstelacji w stosunku do pozostałych cech psychicznych danego osobnika, jego aktualnej sytuacji życiowej oraz uwarunkowań środowiskowo-biograficznych.

Godne przywołania są ostatnie prace Gembrisa (1997, 2000), w których zwraca on uwagę na historyczną oraz kulturową zmienność treści pojęcia uzdolnienia i muzykalności oraz postuluje stworzenie opisowej fenomenologii zdolności muzycznych. Zauważa on, że bardzo muzykalna osoba z czasów wczesnego średniowiecza w dzisiejszych badaniach zdolności uzyskałaby niski wynik. Miałaby problemy z poczuciem tonalnym, słyszeniem progresji, ze zrozumieniem ekspresji w muzyce klasycznej czy w jazzie. Przykład ten pokazuje, że koncepcja muzykalności zależy od języka muzyki i założeń estetycznych przyjętych w określonej epoce czy kulturze. Stylistyczna eksplozja w muzyce

XX w. wyzwala nowe zdolności, jakich nie wymagało wykonywanie i tworzenie muzyki jeszcze 50 lat temu.

3.2. BADANIA „NOWEJ FALI”

W badaniach „nowej fali” wyróżnić można trzy nurty dynamicznie rozwijające się w ciągu ostatnich 10, 20 lat:

Nurt psychologii percepcji i psychoakustyki muzycznej skupiający się na badaniach mechanizmów uwagi, pamięci, percepcji elementów i struktur muzycznych, poznawczym funkcjonowaniu w procesach komponowania i wykonywania muzyki, słuchu absolutnego itp. Badania te prowadzone są przede wszystkim w konwencjach psychologii poznawczej. Dynamiczny rozwój tego kierunku związany jest głównie z powszechnym dostępem do komputerów. Generowanie, analizowanie i przetwarzanie dźwięku przez komputer jest obecnie w zasięgu każdego badacza. Od początku lat osiemdziesiątych wiodącą postacią w tym nurcie jest Diana Deutsch (1982, 1999) z Uniwersytetu California w San Diego. Nurt ten dominuje również w pracach Japońskiego Towarzystwa Psychologii Muzyki.

Nurt badań neurobiologicznych nad mózgiem. Badania zapoczątkowane w latach siedemdziesiątych rozwinęły się w pełni dopiero w latach dziewięćdziesiątych po pojawieniu się nowych technik badania mózgu. Techniki te pozwalają obserwować różnice w budowie mózgu muzyków i nie-muzyków oraz pozwalają na śledzenie złożonych procesów psychicznych związanych z uczeniem się, percepcją oraz komponowaniem utworów muzycznych (Hassler, 2000; Karma, 2000). Odkryto, że przy rozwiązywaniu tych samych zadań muzycznych inaczej funkcjonuje mózg muzyków, a inaczej laików. Inny jest zapis elektroencefalograficzny aktywności mózgu w zależności od stylu uczenia się, kompetencji muzycznych i wrażliwości estetyczno-emocjonalnej.

W ramach tego nurtu obserwuje się próby łączenia badań neurofizjologicznych z badaniami endokrynologicznymi i immunologicznymi. W tej chwili do najnowszych koncepcji należą te, które zakładają, że na procesy zarówno percepcji, jak i wykonań muzycznych musimy patrzeć z perspektywy interakcji trzech wyżej wymienionych systemów, z uwzględnieniem rozwoju ontogenetycznego jednostki.

U muzyków zauważono nietypową organizację pracy mózgu w zakresie przetwarzania materiału werbalnego (mowy) i niewerbalnego (muzyki). Charakteryzuje ich bardzo wrażliwy system przetwarzania materiału dźwiękowego. Muzyka (bez względu na jej nastrój) działa na nich jak stresor, powodując wzmożone bicie serca i wydzielania hormonów stresu. Cechą charakterystyczną dla muzyków jest androgyniczność zarówno fizjologiczna, jak i psychologiczna, także wyższy niż u nie-muzyków poziom melatoniny, hormonu grasicy. Wczesne podjęcie nauki gry na instrumencie (przed 7. rokiem życia) powoduje powiększenie niektórych struktur mózgu: spoidła wielkiego, lewego płata skroniowego – szczególnie u osób ze słuchem absolutnym, a także powiększenie ośrodka reprezentacji dźwięków instrumentu na którym gra dana osoba, także reprezentacji kciuka i innych palców dłoni.

Osoby z dominacją prawej półkuli, co dosyć często zdarza się u muzyków, mają inny typ wrażliwości immunologicznej oraz skłonność do różnego rodzaju nietypowych chorób i alergii.

Nurt badań *Musical Meaning* zainspirowany został przez psycholingwistykę i antropologię kulturową. Przedstawiciele tego nurtu zakładają, że jądrem muzykalności jest rozumienie znaczenia muzyki. Sloboda (1993) stwierdza, że „zdolności muzyczne, to zdolności do nadawania sensu muzyce (*to make sense of music*), sensu w znaczeniu semantycznym, jako komunikatu, przesłania emocjonalnego. Muzyka jest językiem uniwersalnym i każdy człowiek jest uzdolniony do rozumienia i używania tego języka. Na poparcie tej tezy przytacza przykłady uprawiania muzyki w innych kulturach. W afrykańskim plemieniu Venda wszyscy jego członkowie uprawiają muzykę i pojęcie braku zdolności nie jest tu znane (Sloboda, 1999).

Innych dowodów na to, że każdy człowiek ma wrodzony potencjał do rozumienia języka muzyki tak jak i języka mowy, dostarczają najnowsze badania niemowląt. Już dwumiesięczne niemowlęta są zdolne do dopasowania swoich reakcji głosowych do wysokości, intensywności i konturów intonowanych przez matki; 3-miesięczne są zdolne do imitowania wysokości dźwięków intonowanych im przez matki; 4-miesięczne dopasowywały także strukturę rytmiczną; 6-miesięczne są już zdolne do wyabstrahowania konturu sekwencji kilku dźwięków. Dostrzegają też niewielkie zmiany rytmu oraz potrafią wyczuć zakończenie frazy na podstawie następstw wysokości i czasu trwania dźwięków. Dzieci 7-10 miesięczne rozróżniają zmiany półtonowe w melodiach typowych dla muzyki własnego kręgu kulturowego, a nie dostrzegają takich zmian w muzyce innych kultur oraz w melodii, która nie ma muzycznego sensu (patrz Shuter-Dyson, 1999). Większość z wymienionych zdolności prawdopodobnie zanika, jeśli we wczesnym dzieciństwie dzieci mają niewystarczający kontakt z muzyką.

Zwolennicy tego kierunku przyznają, że wrodzone różnice biologiczne między ludźmi mają wpływ na poziom zdolności, ale sądzą, że wpływ ten jest znacznie mniejszy, niż się powszechnie uważa. U podstaw mechanizmu rozwoju zdolności muzycznych może leżeć przekonanie o czyichś zdolnościach, co zachęca do zaufania we własny sukces i uruchamia mechanizm samospełniającego się życzenia. Z kolei przekonanie o braku zdolności powoduje, że człowiek nie podejmuje działań muzycznych, które są mu dostępne. Wczesna ekspozycja na muzykę od okresu prenatalnego, uwaga, jaką dziecko poświęca muzyce, promowanie pozytywnego obrazu siebie jako osoby uzdolnionej muzycznie, motywacja oraz ciężka praca – to najważniejsze czynniki powodzenia w nauce muzyki i działalności muzycznej.

* * *

Na zakończenie nie sposób powstrzymać się od refleksji, że ewolucja poglądów na słuchowe zdolności muzyczne jest najbardziej widoczna w treści klasycznych pozycji książkowych z psychologii muzyki. Mniej więcej do lat osiemdziesiątych XX w. tematyka zdolności muzycznych stanowiła główną lub dominującą treść tych książek. W najnowszych podręcznikach psychologii muzyki (Deutsch, 1982, 1999; Bruhn, Oerter i Rösing, 1985, 1993) w zasadzie nie znajdujemy rozdziałów poświęconych problematyce zdolności, bądź też zajmują one marginalną pozycję. Nie oznacza to, iż problem ten stał się marginalny. Świadczy raczej o zmianie orientacji badaczy. Z jednej strony zmieniło się spojrzenie na miejsce

i rolę muzyki w życiu człowieka i społeczeństwa – nie patrzy się na nie przez pryzmat zdolności specjalnych, ale przez pryzmat potrzeb człowieka i miejsca muzyki, które zajmuje w codziennym życiu. Z kolei badania prowadzone w nurcie poznawczym koncentrują się poznawczym funkcjonowaniu człowieka w zakresie muzyki, na problemach percepcji elementów i struktur muzycznych. Problematyka zdolności weszła w zakres badań nad percepcją muzyki.

BIBLIOGRAFIA

- Bentley, R. R. (1955). *A critical comparison of certain aspects of musical aptitude tests*. Praca doktorska, University of Southern California.
- Bielajewa-Egzemplarska, Z. (1926). Das musikalische Empfinden im Vorschulalter. *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, t. 27.
- Billroth, T. (1895). *Wer ist musikalisch?* Berlin: Paetel.
- Brehmer, F. (1925). Melodieauffassung und melodische Begabung in Kindes. *Zeitschrift für Angewandte Psychologie*, t. 36.
- Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H (red.) (1985, 1993). *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt's Encyclopedia.
- Deutsch, D. (red.), (1982, 1999). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press.
- Drake, R. M. (1939). Factorial analysis of music test by Sperman-Tetrad-Difference Technique. *Journal of Musicology*, 1, 6-16.
- Gembris, H. (1997). Historical phases in the definition of musicality. *Psychomusicology*, 16, 17-25.
- Gembris, H. (2000). Was ist „Musikalität?“ Beziehungen zu Musikkultur und Musikästhetik. W. Jankowski, W., Kamińska, B., Miśkiewicz, A. (red.), *Człowiek – muzyka – psychologia*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 231-242.
- Gordon, E. E. (1990). *A music learning theory for newborn and young children*. Chicago: G.I.A. Publications, Inc.
- Gordon, E. E. (1995). Wykłady Profesora Gordona. W. Zwolińska, E., Jankowski, W. (red.), *Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona, Materiały II Seminarium Autorskiego w Krynicy*. Bydgoszcz-Warszawa: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy i Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 17-140.
- Hassler, M. (2000). Approaching musicianship from a neurobiological point of view W. Jankowski, W., Kamińska, B., Miśkiewicz, A. (red.), *Człowiek – muzyka – psychologia*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 243-257.
- Karma, K. (2000). Behavioral and physiological approaches in music psychology: examples provided by auditory structuring and mismatch negativity, W. Jankowski, W., Kamińska, B., Miśkiewicz, A. (red.), *Człowiek – muzyka – psychologia*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 179-191.
- Kries, J. (1926). *Wer ist musikalisch?* Berlin: Springer.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin.
- Mainwaring, J. (1948). Review of H. D. Wing's tests of musical ability and appreciation. *Music and Letters*, 29, 290-293.

- Manturzevska, M. (1969). *Psychologiczne warunki osiągnięć pianistycznych*. Wrocław: Ossolineum.
- Manturzevska, M. (1981). Uzdolnienie Muzyczne. Hasło w *Małej Encyklopedii Muzyki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Manturzevska M., i in. (1990). Zdolności, uzdolnienie i talent muzyczny. W: Manturzevska, M., Kotarska, H. (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 51-81.
- Michealis, K. F. (1805). Über die Prüfung der musikalischen Fähigkeiten. W: Reichard, J. F. (red.), *Berlinische Musikalische Zeitung*, 56-58, 222-230.
- Mursell, J. (1937). *The psychology of music*. New York: Norton.
- Révész, G. (1946). Beziehung zwischen mathematischer und musikalischer Begabung. *Schweizerischer Zeitschrift für Psychologie*, 5, 269-281.
- Seshore, C. E. (1919). *The psychology of musical talent*. New York: Silver Burdett.
- Seashore, C. E. (1938). *Psychology of music*. New York: McGraw-Hill.
- Shuter, R. (1964). *An investigation of hereditary and environmental factor in music ability*. Praca doktorska. University of London
- Shuter-Dyson, R. (1999). Musical ability, W: Deutsch, D. (red.), *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 627-653.
- Sloboda, J. (1993). Musical ability. W: Bock, G.R., Ackrill, K. (red.), *The origins and development of high ability*. Chichester: Wiley, 106-118.
- Sloboda, J. (1999). *Poznanie, emocja i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Stumpf, C. (1883). *Tonpsychologie*, t. I. Leipzig: Hirzel-Verlag.
- Szuman, S. (1957). Istota, kierunki i struktura uzdolnień muzycznych. *Szkoła Artystyczna*, tom III, (1-2), 8-30.
- Szuman, S. (1964). *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Tiepfów, B. (1952). *Psychologia zdolności muzycznych*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Wierszyłowski, J. (1979). *Psychologia muzyki*. Warszawa: PWN.
- Wing, H. D. (1948). Test of musical ability and appreciation. *Journal of Psychology, Monograph Supplement*, 27.