

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

KOMPOZICIJOS KATEDRA



Ieva Parnaruskaitė

**DŽIAZO IŠRAIŠKOS PRIEMONIŲ INTEGRAVIMAS Į AKADEMINĖS
MUZIKOS KŪRYBINĮ PROCESĄ**

Studijų programa: Kompozicija (akademinė kūryba)

Magistro darbas

Darbo vadovas:

Doc. dr. Mykolas Natalevičius

Vilnius, 2023

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Baigiamojo darbo SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2023 m. gegužės mėn. 15 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas „Džiazo muzikos priemonių integravimas į akademinės muzikos kūrybinį procesą“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustatčius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.



(Parašas)

Ieva Parnarauskaitė

(Vardas, pavardė)

DŽIAZO IŠRAIŠKOS PRIEMONIŲ INTEGRAVIMAS Į AKADEMINĖS MUZIKOS KŪRYBINĮ PROCESĄ

Santrauka

Džiazo ir akademinės muzikos simbiozė literatūroje yra aptarta įvairiais rakursais. Įdomu pastebėti kaip šių dviejų pasaulių ypatybės paveikė ir toliau veikia viena kitą. Svarbu paminėti tai, kad būtent konkrečių elementų pasirinkimas ir integravimas tarp skirtingų muzikos sričių ir formuoja unikalų, naują muzikinį skambesį, o apie tų elementų pasirinkimą ir pritaikymo būdus parašyta ne tiek daug. Ypač mažai aptinkama susistemintos informacijos apie džiazo elementų integravimą į akademinės muzikos kūrybinį procesą. Puikiai žinome ar galime rasti informacijos apie kompozitorius, kurie buvo įkvėpti džiazo muzikos, tačiau šios sąsajos, komponavimo technikų lygmenyje, kol kas nėra pakankamai išanalizuotos.

Šiame magistro darbe tiriama, kokiais būdais ir kokiomis išraiškos priemonėmis galima išgauti charakteringą džiazo muzikos skambesį akademinės kūrybos rėmuose. Remiantis asmeninės kūrybos pavyzdžiu darbe pavyko susisteminti keletą džiazo muzikos išraiškos priemonių integravimo būdų, kuriuos galima pritaikyti akademinės muzikos kūrybos procese.

Summary

The symbiosis between jazz and academic music has been discussed in the literature from various angles. It is interesting to note how the characteristics of these two worlds have influenced and continue to influence each other. It is important to note that it is the choice and integration of specific elements between different musical areas that forms a unique musical sound, but not much has been written about the choice and application of those elements. In particular, there is little systematic information on the integration of jazz elements into the creative process of academic music. We are well aware of, or can find information on, composers who have been inspired by jazz music, but these links between academic and jazz composition at the level of compositional techniques, have not yet been sufficiently analysed.

This master thesis investigates the ways and means of expression that can be used to create the characteristic sound of jazz music within the framework of academic compositions. Based on the example of a personal work, the author was able to systematize several ways of integrating the means of expression of jazz music, which can be applied in the process of academic music creation.

TURINYS

ĮVADAS.....	3
1. DŽIAZO ATGARSIAI AKADEMINĖS MUZIKOS KŪRYBOJE.....	5
1.1 Džiazo ir akademinės muzikos sintezė.....	5
1.2 Džiazo muzikos išraiškos priemonės.....	7
2. KŪRINIO „TROUGH CHAPTERS KOMPONAVIMO PROCESAS, INTEGRUOJANT DŽIAZO MUZIKOS IŠRAIŠKOS PRIEMONES.....	14
2.1. Harmoninės džiazo muzikos apraiškos.....	14
2.2. Melodijos ir formos aspektai.....	22
2.3 Ritminių elementų ypatybės.....	27
IŠVADOS.....	31
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	33
PRIEDAI.....	36

ĮVADAS

Temos aktualumas ir problematika. Džiazo ir akademinės muzikos simbiozė literatūroje yra aptarta įvairiais rakursais. Apie *Third stream* susiformavimą, klasikinių sudėčių integravimą į džiazo muziką, akademinės muzikos kūrėjus, patyrusius džiazo muzikos įtaką rašė Filippo Faustini (2020), Liesan Karen Norman (2002), Rolandas Biriukovas (2020) ir daugelis kitų autorių. Įdomu pastebėti kaip šių dviejų pasaulių ypatybės paveikė ir toliau veikia viena kitą. Svarbu paminėti tai, kad būtent konkrečių elementų pasirinkimas ir integravimas tarp skirtingų muzikos sričių ir formuoja unikalų, naują muzikinį skambesį, o apie tų elementų pasirinkimą ir pritaikymo būdus parašyta ne tiek daug. Ypač mažai aptinkama susistemintos informacijos apie džiazo elementų integravimą į akademinės muzikos kūrybinį procesą. Puikiai žinome ar galime rasti informacijos apie kompozitorius, kurie buvo įkvėpti džiazo muzikos, tačiau šios sąsajos, komponavimo technikų lygmenyje, kol kas nėra pakankamai išanalizuotos. Taigi, šiomis dienomis, kompozitoriai, kurie semiasi įkvėpimo iš džiazo ir pritaiko, integruoja įvairius elementus iš šio stiliaus muzikos, stokoja metodologinio pagrindo, kuris jų tokius pasirinkimus padarytų lygiavertiškais kontrapunkto, kanono ar kitų disciplinų, kurios išsamiai reflektuojamos ir plačiai išanalizuotos muzikos teorijos literatūroje.

Tyrimo objektas. Džiazo komponavimo principų integravimo būdai į akademinės muzikos kūrinius bei kūrinius simfoniniam orkestrui „Through Chapters“.

Tyrimo tikslas. Apibūdinti ir apibrėžti akademinės muzikos komponavimo principus, susijusius su džiazo muzikos išraiškos priemonių integracija bei išanalizuoti jų pritaikymą kūrinyje „Through Chapters“.

Tyrimo uždaviniai.

1. Apžvelgti literatūrą, kurioje aptarta džiazo ir akademinės muzikos sintezė.
2. Išanalizuoti džiazo muzikos autorių naudojamas muzikos kūrybos priemones, kurios pritaikytos kūrinyje Through Chapters.
3. Pateikti akademinės muzikos autorių džiazo elementų pritaikymo kūryboje pavyzdžius.
4. Išanalizuoti kūrinyje Through Chapters naudojamas džiazo muzikos išraiškos priemones.
5. Apibendrinti tyrimo rezultatus ir įvardinti komponavimo principus nurodančius aiškius veiksmus, kurie padėtų integruoti džiazo principus į akademinę kūrybą.

Tyrimo metodai:

1. Teoriniai – mokslinės literatūros analizė.
2. Empiriniai – kūrinių analizė.

Literatūra. Šiame darbe remtasi literatūra, kurioje tyrinėjamos džiazo muzikos išraiškos priemonės ir jų taikymas kūrybiniame procese, o taip pat džiazo ir akademinės muzikos kūrėjų refleksijos. Naudota literatūra apima šias grupes:

1. Džiazo muzikos teorija.
2. Mokslinė literatūra apie džiazo ir klasikinės/akademinės muzikos sąsajas, bruožus ir tarpusavio įtaką.
3. Muzikantų refleksijos ir interviu.
4. Kiti šaltiniai.

Pirmajai grupei priklauso džiazo išraiškos priemonės, jų specifinius bruožus ir muzikos formavimo principus, analizuojantys darbai (Lavengood; Mineikis, 2016; Rawlins, Bahha, 2005; Smith, 2004; Terefenko, 2014). Antrąją grupę sudaro literatūra, kurioje identifikuojami stilių ir išraiškos priemonių skirtumai (Biriukovas, 2020; Norman, 2002). Ryškiausioms, didžiausią įtaką džiazo charakteriui darančioms muzikos išraiškos priemonėms įvardinti, buvo pasitelktos įvairių kompozitorių bei muzikantų įžvalgos šia tema (Gridle, Maxham, Hoff, 1989; Tirro, 1967). Trečiajai grupei taip pat priklauso akademinės muzikos autorių preferencijas ir džiazo išraiškos priemonių pasirinkimą bei pritaikymo būdus tyrinėjantys darbai (Duckworth, 1995; Filippo, 2020; Roggers, 1935)

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, du skyriai, išvados ir priedai.

1. DŽIAZO ATGARSIAI AKADEMINĖS MUZIKOS KŪRYBOJE

1.1 Džiazo ir akademinės muzikos sintezė

Pirmąsias džiazio ir akademinės muzikos jungtis galime matyti jau nuo XX a. pradžios. Pirmieji akademinės muzikos autoriai, kurių kuriniuose randami džiazio atgarsiai – Claude'as Debussy (1862–1918), Erikas Satie (1866–1925), Darius Milhaud (1892–1974) ir dar keletas gerai žinomų kompozitorių.

Gitaristas, kompozitorius Filippas Faustini straipsnyje „Stravinsky and Jazz: Yes even Classical Music Is Influenced by Black American Forms“ puikiai apžvelgia šių dviejų muzikos krypčių susikirtimo kelius. Jo dėmesys labiausiai sukoncentruotas ties Igoriu Stravinskiu (1882 – 1971). Faustini nupasakoja ir pademonstruoja kompozitoriaus komponavimo principus (žr.1 pav.), nurodo kokiais džiazio šaltiniais autorius remdavosi, bet toji analizė neatskleidžia kokie tiksliai principai buvo naudojami integruojant džiazio elementus į akademinės muzikos kūrinį. Vėliau straipsnyje plačiau nupasakojama, kaip pats Stravinskis buvo cituojamas džiazio kompozicijose. Pažymėtina, kad yra nemažai aptarta kokie akademinės muzikos autoriai buvo įkvėpti džiazio muzikos, bet toliau, gilinantis į šių dviejų muzikos krypčių sintezę, dažniausiai atsiduriame džiazio pasaulio kontekstuose, kuriuose randame informaciją apie simfoninės muzikos įtaka džiazui, *Third Stream*¹, *Fusion* stilių susiformavimą ir raidą, o šalia viso to – džiazio muzikos kūrėjų vardus ir pavardes (Filippo, 2020).



1 pav. I. Stravinsky *Ragtime* iš *L'histoire du Soldat*, Filippo, F. Stravinsky & Jazz: Yes, Even Classical Music Is Influenced By Black American Forms. *Flypaper*, 2020.

¹ Third Stream - 1957 m. G. Shullerio suformuotas terminas, kuriuo jis apibūdino džiazio ir klasikinės/akademinės muzikos krypčių apjungimą. Pasako jo, šis žanrų junginys kilo iš noro suderinti džiazio slypintį spontaniškumą ir energingumą su ilgametėmis rimtosios muzikos kompozicinių išraiškos priemonių panaudojimo galimybėmis. Nemaža dalis džiazio ir klasikinės muzikos autorių bei atlikėjų į tokių žanrų jungimo idėją žiūrėjo skeptiškai, jiems tai atrodė nenaudingas siekis, kuris neduos jokios naudos, kadangi, šių stilių estetikos yra viena kitai prieštaraukančios (Biriukosvas, 2020).

Džiazas, palyginus su akademine/klasikine muzika yra sąlygiškai jaunas reiškinys. Turbūt tai viena iš priežasčių, kuri lemia, kad akademinės muzikos komponavimo tradicijoje nėra suformuotos metodologijos, kuri į kūrybinį procesą įtrauktų džiazos muzikos kompozicinius principus. Šių dviejų muzikinių krypčių estetika, ideologija, filosofija yra sukoncentruota į labai skirtingus elementus. Improvizacija ir tiksliai sustyguota muzikinė medžiaga tarsi du prasilenkiantys pasauliai, nors visi puikiai žinome ir suprantame, kad šie elementai egzistuoja tiek vienos, tiek kitos krypties muzikoje ar tiksliau muzikinės raidos istorijoje. Romantizmo epochoje iš klasikinės muzikos mokyklų improvizavimo praktika išnyko ir visos improvizuojamos kūrinio dalys tapo tiksliai išrašytomis. Dėl to, šiais laikais jaučiama labai didelė atskirtis tarp šių dviejų muzikos krypčių, kadangi klasikai retai geba improvizuoti, o džiazos atlikėjai dažnai sunkiau skaito natas. Šiomis dienomis išimtį sudarytų tarpdisciplininės laisvosios improvizacijos kryptis, kurią studijuoti pasirenka ir klasikinės ir džiazos muzikos atlikėjai, jau turintys prieš tai įgytą aukštąjį muzikinį išsilavinimą. Tačiau improvizacija yra tik vienas iš daugelio skiriamųjų bruožų ir galime rasti įvairių išimčių, kai muzika yra tiksliai užrašyta, bet ją priskiriame džiazos žanrui bei atvirksčiai (Biriukovas, 2020).

Toks reiškinys, kaip šių muzikinių stilių sintezė ryškiau pradėjo formuotis XX a. antrajame dešimtmetyje. Laikotarpis nuo 1920 iki 1957 yra vadinamas simfoninio džiazos era. Džiazas pradėjo skolintis idėjas iš simfoninio orkestro fenomeno, pasak to, šioje muzikoje atsirado didelės instrumentų sudėtys ir fiksuotos medžiagos elementai. Tuo metu, akademinės muzikos autoriai savo kūryboje naudojo džiazos ritmikos elementus, ypač dažnai sutinkamos nuorodos į regtaimo žanrą. Įdomu tai, kad kai kurie džiazos atlikėjai daugumos kompozitorių bandymus integruoti džiazos savybes į akademinę muziką laikė gan nesėkmingais ir paviršutiniškais, tačiau Stravinskio kūriniai susilaukė palaikymo ir susidomėjimo džiazos muzikantų bendruomenėje. Visgi, žymiausiu simfoninio džiazos pavyzdžiu laikoma George'o Gershvino „Žydroji rapsodija“ (1924). Šią rapsodiją galima būtų laikyti ir trečiosios srovės muzikos užuomazga arba labai ryškiai ir tolygiai subalansuotu džiazos ir akademinės muzikos sintezės rezultato pavyzdžiu, nes dabar turime tiksliai užrašytą visą šio kūrinio muzikinę medžiagą, nors ji skamba kaip improvizuojama džiazos muzika, ką originaliai praktikavo pats autorius. Galima teigti, kad šiuo laikotarpiu vienos iš ryškiausių muzikos išraiškos priemonių, kurias pasitelkiant vyko mainai tarp džiazos ir klasikos buvo tembras ir ritmika. Žinoma, didesnę vaidmenį instrumentų pasirinkimas, tembrų naudojimas suvaidino džiazos muzikoje, o akademinėje kūryboje atsirado daugiau sinkopuotos ritmikos (Norman, 2002).

Trečiosios srovės pradininkas Guntheris Schulleris pateikė idėjas, kurios yra arčiausiai metodologijos formavimo reiškinio. Ši srovė pradėjo formuotis 1957 metais ir tai buvo

sąmoningas bandymas sukurti naują muzikinę kryptį, kurioje būtų apjungtas džiazas ir akademinė muzika. Tačiau pats Schulleris neįvardijo kokiais principais jungiami skirtingų stilių elementai, tik apibūdino kas neturėtų vadintis trečiosios srovės muzika. Kompozitoriai, kurių kūrybą galime priskirti šiai muzikinei srovei dažniausiai priskiriami prie džiazų kompozitorių sekcijos ir akademinės muzikos kontekstuose tokių pavardžių kaip G. Schulleris, Robertas Graettingeris, Johnas Lewis ar Charles Mingus nelabai sutinkame. Skaitydami įvairius darbus ir analizes šia tema, galime pastebėti, kad ypatingai pabrėžiamas improvizacijos ir akademinio kūrinio struktūrų derinimas, gretinimas, jungimas. Dažnai šios krypties kūrinuose stipriai jaučiamas koliažo technikos naudojimas ir tai kelia papildomų klausimų apie skirtingų stilių elementų integravimo, apjungimo būdus, ar jie egzistuoja, ar pasiteisina, ar yra efektyvūs. Vėliau, nuo 1960 prasidėjus avangardo laikotarpiui abu muzikiniai pasauliai krypo link panašių idėjų ir muzikoje naudojamos priemonės ganėtinai glaudžiai persipynė. Taip džiaze formavosi laisvojo džiazų kryptis, o akademinėje muzikoje įsivyravo avangardo laikotarpiu gimusios kryptys (dodekafonija, serializmas), tačiau tuo metu kūrėsi naujos postmodernizmo idėjos, pasak kurių gimė minimalistinė ir spektralistinė muzika, kurioje neretai galime aptikti postmodernizmui būdingą įvairių įtakų jungimą. Abi muzikinės kryptys savo laiku išgyveno periodą, kai buvo siekiama nutolti nuo įprastų klasikinių formų, tonacinio stabilumo, iš karto numatytos kūrinio struktūros, eigos. Tiek viename tiek kitame stiliuje susiformavo kryptys, kuriose plačiau (*free jazz*) arba labai plačiai (sonorizmas) naudojami įvairūs netradiciniai instrumentų grojimo būdai. Ryškiausi akademinės muzikos autoriai, kurie pasitelkdami idėjų iš džiazų ypač išnaudojo improvizacijos reiškinį – Johnas Cage'as, Karlheinz Stockhausen (Biriukovas, 2020, Norman, 2002).

Įdomu tai, kad modernistinė ar ankstyvojo postmodernizmo muzika, kurioje integruojamas improvizacijos elementas, nekelia tiek aliuzijų į džiazą kiek simfoninio džiazų eros kūriniai ar trečiosios srovės muzika. Galima daryti išvadas, kad trečioji srovė labiau orientuota į klasikinės muzikos išraiškos priemonių integravimą į džiazų muziką nei atvirkščiai, nes šio stiliaus kompozicijų autoriai yra džiazą grojantys atlikėjai. Vien tik improvizacijos elemento integravimas į akademinę muziką nesuformuoja ryškių aliuzijų į džiazų stilių, bet kaip matome iš trečiosios srovės kūrinių skambesio – tembras, ritmika ir harmonija yra daugiau poveikio darančios muzikinės priemonės, kurias pasitelkus galima skambesį pakreipti viena ar kita linkme.

1.2 Džiazų muzikos išraiškos priemonės

Vienas ryškiausių skirtumų tarp džiazų ir akademinės muzikos, kurį įvardina įvairūs kompozitoriai, muzikantai ir teorinių darbų autoriai – spontaniškas, daug laisvės ir improvizacijos turintis kūrybinis procesas, kuriame svarbi emocinė autoriaus ar atlikėjo saviraiška (*three approaches to defining jazz*). Apibūdinant džiazui charakteringus bruožus, dėl džiazų sąvokos

platumo, dažnai kyla daugiau sunkumų nei aptariant klasikinės muzikos savybes. Tačiau dažniausiai įvardinami žanro savitumą nusakantys muzikiniai elementai – sinkopuotas, pagal svingo struktūras frazuojamas ritmas, bliuzinė dermė, ciklinė kūrinio forma (New Grove dictionary of music). Kiti svarbūs džiazas elementai: harmonija, improvizacija, tembras. Žymus dirigentas Leonardas Bernsteinas džiazas muziką apibūdina kaip kompleksinį, daug įvairių stilistinių srovių (bliuzas, dikselendas, svingas ir kt.) talpinantį žanrą. Ritmas, pasak jo, yra pirmoji asociacija, kuri kyla išgirdus žodį džiazas, tačiau, vien šio elemento nepakanka, svarbi ir kitų išraiškų, specifinės tonų spalvos, improvizacijos, visuma. Muzikos kritikas Henris Osgoodas džiazą apibūdina kaip muzikos dvasią, kuri nėra ribojama mechaninių formų, o tos formos neapkraunamos sudėtingomis struktūromis. Paprastos formos ir improvizacija nėra naujas reiškinys klasikinės/akademinės muzikos kontekste. Šie elementai buvo naudojami prieš džiazas stiliaus atsiradimą. Europietiškoje vakarų tradicijoje klasikinė muzika yra orientuota į formalų ugdymą, kuriame naudojami metodai ir technikos perduodamos iš vienos kartos į kitą. Taigi, visa klasikinės muzikos praktika ir muzikinės medžiagos formavimo procesas šiame stiliuje yra daug griežtesni ir labiau struktūruoti (Norman, 2002).

Kalbant apie svarbiausias džiazas muzikos charakterį formuojančias išraiškas priemones, kompozitoriai ir atlikėjai pirmenybes teikia skirtingai. Galima daryti prielaidą, kad skirtingas pirmenybių teikimas siejasi su asmeninėmis patirtimis, intuityviu menininkų pajautimu, o ne su konvencionaliai priimtomis gairėmis.

Vieni iš pagrindinių džiazas ritmo skiriamųjų bruožų yra *svingas*, sąmoningas silpnosios (tarp stipriosios ir silpnosios) takto dalies akcentavimas ir poliritmija. Akademinės muzikos autoriai Stravinskis ir Steve'as Reichas savo kūryboje aktyviai naudojo sinkopes ir poliritminius darinius, kurių dėka suformuojama įdomesnė, labiau įtraukianti ritminė atmosfera. Su stipriosiomis takto dalimis nesutampantys muzikiniai dariniai gretinami su stabilios ritmikos medžiaga suformuoja savitą, ritminės įtampos kupiną skambesį. Pasak trimitininko, kompozitoriaus Fredo Strido būtent ši poliritminė įtampa yra *svingo* reiškinį apibūdinantis elementas. Moderna, avangardinio ir kombinuotos stilstikos (*fusion*, džiazroko, *jazz metal*) džiazas kūrinuose galime pamatyti naudojamus įvairius mišriuosius metrus, kurie suteikia daugiau galimybių ritminių elementų plėtojimui, energingos ir spalvingos ritminės atmosferos skleidimuisi.

Avangardinio ir stilistiškai kombinuoto šių dienų džiazas muzikoje neretai sutinkama ritminė priemonė – metrinė moduliacija, kuri gali būti įvairaus sudėtingumo. Aktyviai šią

priemonę savo kūryboje naudoja armėnų kompozitorius ir atlikėjas Tigranas Hamasyanas². Jo kūrinyje „The Court Jester“ (4 min. 50 sec.) panaudojimas muzikinės medžiagos sulėtinimas iš $\text{♩} = 135$ tempo į $\text{♩} = 112.5$ tempą, taigi naujame tempe ketvirtinė su tašku tampa lygia senojo tempo ketvirtinės ir šešioliktinės sumai (žr 2 pav.).

2 pav. Ištrauka iš Michael'o Echaniz'o transkripcijos kvintetui.

Džiazo harmonija yra labai ryškus šios muzikos charakteristiką formuojantis elementas. Vienas iš pagrindinių ir nuo klasikinės muzikos skiriančių bruožų – septakordų naudojimas, kuris tampa pamatine harmoninės struktūros priemone (Rawlins, Bahha, 2005). Šio stiliaus harmonija pasižymi savitu spalvingumu, kurį formuoja bliuzinių dermių ir natų naudojimas bei dažnas tonacinės atramos pakeitimas. Džiazo muzikai, kaip ir klasikai būdinga funkcinė harmonija, bet dėl džiaze vyraujančio daug laisvesnio požiūrio į balsovadą bei akordų, turinčių skirtingą struktūrą, gretinimą, formuojasi daug radikalesni akordų tarpusavio ryšiai. Praplėstų struktūrų akordai yra dar vienas svarbus harmonijos savitumą lemiantis komponentas. Undecimakordus,

² Tigranas Hamasyans (1987) - armėnų kompozitorius, pianistas, kuris savo kūryboje gretina džiazo, folkloro, klasikos, elektronikos, progresyvaus roko ir metalo idėjas. Dar vaikystėje išvyko gyventi į Ameriką, 2016 m. grįžo gyventi į Armeniją ir pradėjo aktyviai domėtis armėniško folko muzikine kalba, kuri yra svarbus pagrindas jo muzikos harmoninei kalbai. Didelę įtaką jo muzikinio stiliaus formavimuisi padarė džiazo ir roko kūrėjai: „Deep Purple“, „Led Zeppeline“, „the Beatles“, Thelonious Monk, Charlie Parker, Miles Davis

kvartdecimakordus ir kvintdecimakordus naudojo impresionistinės muzikos atstovai (Debussy, Ravelis), o jų kūrinuose panaudota praplėsto akordo struktūra lėmė naujo skambesio, aliuzijų į džiazą turinčios atmosferos, atsiradimą (Norman, 2002). Dar viena svarbi, džiaz harmoninę kalbą praturtinanti priemonė – muzikinėje medžiagoje įtvirtinto akordo pakaitalo naudojimas (*chord substitutions*). Tokia gimininga akordo variacija suskambanti vietoje įprastai laukiamo akordo sukuria netikėtumo, klausytojo dėmesį išlaikantį, momentą (Mineikis, 2016). Džiaze toks reharmonizacijos būdas yra paremtas funkcinė ir intervaline logika (Lavengood, 2023).

S. Reicho nemažoje dalyje kūrinių galime pamatyti integruotą džiaz harmoniją. Šiuo stiliumi kompozitorius domėjosi nuo keturiolikos metų, o pirmieji džiaz muzikos elementai su kuriais susidūrė ir vėliau integravo į kūrybinį procesą – poliritmai ir modalinė harmonija. Lankydamasis John'o Coltrane'o kūrybinėse dirbtuvėse jis atkreipė dėmesį į idėją, kad kartu su pasirinktu harmoniniu pagrindu gali būti grojamos bet kokios kitos natos. Savo kūrinyje, kurio pavadinimas atliktame interviu – „Music for Three or More Pianos or Piano and Tape“ vėliau sutinkamas kaip „Music for Two or More Pianos“, kompozitorius panaudoja akordus, kurių seką apibūdina kaip turinčią džiazinio kūrinio atmosferą. Reichas, kūrinio muzikinę medžiagą formuodamas iš sudarytos sekos, pritaikė arpedžio, redukcijos ir submelodijos operacijas.

T. Hamasyano kūrinyje „Out of the Grid“ kodos dalies įžangoje (10 min. 41 sec.) girdime viršutinio tono reharmonizavimą vis kitu akordu, o bosinėje linijoje suformuotą melodiją (žr. 3 pav.). Šiame, lėtos tėkmės kūrinyje, didėlis dėmesys skiriamas akordo spalvos skleidimuisi. Galime pamatyti, kad kai kuriose akordų grandinėse akordai kinta labai nuosekliai (žr. 4 pav.), keičiant po vieną ar kelias natas. Toks akordų kaitos principas, antrame darbo skyriuje įvardinamas kaip nuoseklus akordo perspalvinimas.

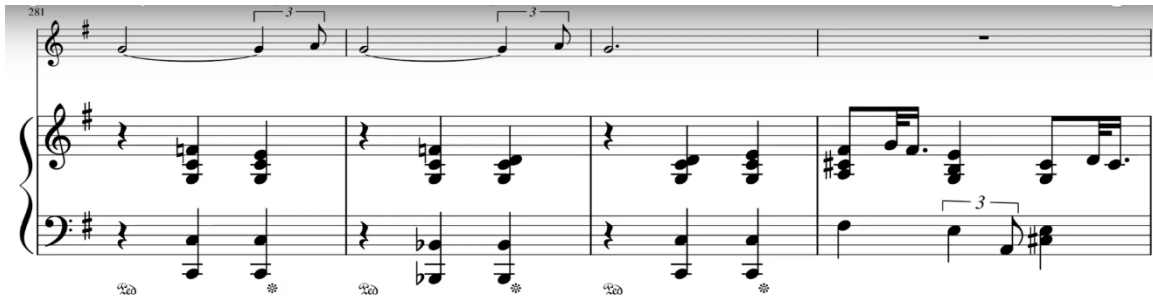
257 **Waltz** ♩ = 84

mp

261

mf

3 pav. Melodinės natos perspalvinimas kūrinyje „Out of the Grid“.



4 pav. Nuoseklus akordų perspalvinimas kūrinyje „Out of the Grid“.

Pagrindinis džiazio melodijos kompozicinis metodas – trumpo melodijos motyvo suformavimas, kuris, su variacijomis arba be jų, pakartojamas daug kartų (*riff*) (Smith, 2004). Šio žanro muzikoje melodijos formavimo principai yra neatsiejami nuo įvairių improvizacijos metodų, kurių pagrindas – akordai, dermės ir melodiniai motyvai. Vedančio tono improvizacija (*guide-tone improvisation*) yra viena iš melodijos formavimo technikų. Ši technika turi kelis skirtingus panaudojimo būdus: vieno tono naudojimas aplink kurį formuojamas melodinis motyvas ir dviejų tonų, III ir VII laipsnio naudojimas taip suformuojant sudėtinę melodiją. Ritmas yra vienas labiausiai džiazėje ir būtent improvizacijoje dominuojančių elementų, taigi, ir melodijos konstravimo procese, šiai išraiškai skiriama labai daug dėmesio. Būtent ritmas neretai tampa pirmine melodijos savitumą formuojančia priežastimi. Džiazinės melodijos ritmui formuoti galima pasitelkti Čarlstono ritmus (*The Charleston rhythms*), ritminių motyvų pavyzdžius, kuriems būdinga sinkopės ritminės formulės bruožai. Dar vienas metodas, kuris naudojamas ir klasikėnės/kademinės muzikos kontekste - motyvo plėtojimas pasitelkiant šias operacijas: pakartojimas, transponavimas, augmentacija, diminucija, interpoliacija, segmentavimas, inversija (Terefenko, 2014). Linas Rimša apibūdina kelis pagrindinius melodinės improvizacijos metodus, kuriuos galime pritaikyti melodijos plėtojimui viso kūrinio kontekste: parafravimas, ornamentiškaai varijuojant temą ir linearus naujos melodijos formavimas (2002). Galima teigti, kad pagrindiniai džiazinės melodijos charakterį formuojantys elementai – bliuzinės natos, sinkopuotas ritmas ir melodinio motyvo kartojimas bei plėtojimas.

Kompozitorius, džiazio atlikėjas Frankas Tirro straipsnyje „The Silent Theme Tradition in Jazz“ pasakoja apie ankstyvuosius 1940 m. , kuomet susiformavo nauja džiazio kryptis vadinama *bebop*. Šios stiliaus formavimasis džiazio pasaulyje kėlė daug diskusijų ir standartinio džiazio atstovų pasipiktinimo. Autorius teigia, kad tokiam, naujų išraiškų kupinam judėjimui įtaką padarė muzikantų noras džiazui suteikti aukštesnę meninę vertę ir savo statusą iš linksmintojo pakeisti į menininko. Šiuo laikotarpiu, iki 1950 m. didžioji dalis kūrinijų buvo paremta „temos ir variacijos“ technika, kuri plačiąja prasme atitinka paprastą trijų dalių reprizinę formą, bet, kitaip nei senuosiuose standartuose, yra su praplėstomis improvizacijų padalomis (1967). Taigi, melodijos

ir jos plėtojimo ryšiai su muzikinio kūrinio forma džiazio kontekste yra labai glaudūs. Bendrai džiazio formos yra daug laisvesnės ir paprastesnės nei klasikinėje/akademinėje muzikoje. Jos pasižymi kvadratiškumu, o standartuose muzikinė medžiaga dažniausiai dalinama į 4 blokus po 8 taktus, taip suformuojama 32 taktų forma. Tematinių ryšių svarba džiazio muzikoje siejasi su klasikine sonatos ir variacijų formomis, bet jos yra daug sudėtingesnės. Dar vienas džiazio formai būdingas principas kurį įvardina G. Schulleris – klausimo ir atsakymo modelis („*call and response*“ *pattern*), kuris gali skleistis tiek muzikinių frazių, tiek kūrinio epizodų lygmenyje.

Įdomius ir ryškius avangardinio džiazio melodijos pavyzdžius galima pamatyti amerikiečių saksofonininko Tim Berno kūryboje. Jis dažnai naudoja neilgos trukmės *riff'o* pobūdžio temas, kurių plėtojimas paremtas ritminių darinių pagrindu. Kūrinyje „Scanners“ nuo pradžios iki 1 min. 24 sec. kartojama tema. Tuomet girdime improvizacijas, kurios nuo kelių linijų susitraukia iki solo klarneto (3 min. 38 sec.). Tuomet vėl pradeda formotis besikartojantis motyvas, kuris tampa pradžioje pateiktos temos variacija.

Apibendrinant galima teigti, kad džiazio ir klasikos kūrėjai nuolat skolinosi ir integravo charakteringiausias stilių bruožus savo kūryboje, taip formuodami kiekvieno iš stiliaus atsinaujinantį, naujas stiliaus kryptis formuojantį skambesį. Pirmieji ryškesni bandymai apjungti šiuos stilius buvo įvardinti kaip trečiosios srovės (*Third Stream*) kūriniai. Didžiaja dalimi, šio judėjimo atstovai yra džiazą atliekantys muzikantai, taigi dėmesys sutelktas į klasikos išraiškos priemonių taikymą džiazinės kompozicijos kontekste. Garsiausi klasikinės/akademinės muzikos autoriai, kurie buvo įkvėpti džiazio muzikos skiriamųjų bruožų ir savo kūrybiniame procese skolinosi šios muzikos elementus – C. Debussy, E. Satie, B. Milhaud, I. Stravinskis, John'as Cage'as, K. Stokhauzenas. Nepaisant abiejų stilių prieštaringos estetinės prigimties, abu žanrus vienija periodai, kurių kūryboje daugiau laisvės, eksperimento, improvizacijos, kraštutinumų, nusistovėjusių normų laužymo. Tembras, ritmas ir harmonija – pagrindinės muzikos išraiškos priemonės, kurių specifinius bruožus pritaikant kitame stiliuje, formuojasi ryškios kito žanro aliuzijos. Apžvelgus kūrėjų ir muzikantų pasisakymus apie džiazio muzikos išraiškų reitingavimą pagal stiliaus charakteriui daromą įtaką, ritmas (*svingas*, sinkopės, silpnųjų takto dalių akcentavimas, poliritmai) įvardijamas, kaip svarbiausia kūrybinė priemonė. Tačiau, nei viena išraiška individualiai nėra pajėgi suformuoti stiliaus charakterį, tam reikalinga kelių elementų visuma. Džiazio harmonija yra labai ryškus elementas, kurį integruojant akademinės muzikos kontekste sukuriama išskirtinis, džiazio aliuzijų turintis skambesys. Tokį harmonijos išskirtinumą ir spalvingumą lemia: septakordų ir praplėstos struktūros akordų naudojimas, dažnas tonacinės atramos keitimas, akordų, kurie pasižymi skirtinga sudėtimi, gretinimas. Dar viena ryški džiazio

savybė – melodijos ir kūrinio formos santykis, kuris yra „temos ir variacijos“ technikos naudojimo pasekmė.

2. KŪRINIO „TROUGH CHAPTERS KOMPONAVIMO PROCESAS, INTEGRUOJANT DŽIAZO MUZIKOS IŠRAIŠKOS PRIEMONES

2.1. Harmoninės džiazio muzikos apraiškos

Kurdama šį kūrinį siekiau atsirinkti ir pristatyti man aktualiausiais džiazio muzikos išraiškos priemones, jas integruoti į kūrybinį procesą ir išanalizuoti procese panaudotus muzikinės medžiagos formavimo metodus. Svarbiausios džiazio muzikos išraiškos priemonės, kurias pasirinkau – harmonija, melodija ir ritmas. Būtent toks eiliškumas parodo mano asmeninius šių išraiškų prioritetus. Svarbu paminėti, kad kūrinyje nenaudoju džiazio muzikoje esančių muzikinės medžiagos formavimo technikų ir nesiekiu kurti džiazio muzikos. Pasiskolindama muzikines išraiškas, kurios ryškiai formuoja šio stiliaus muzikinį charakterį, jas integruoju į akademinės muzikos kūrybinių metodų lauką.

Kūrinį sudaro trys dalys. Kiekvienoje iš dalių panaudota skirtinga džiazio muzikos išraiškos priemonė, kaip pagrindinis muzikinę kūrinio medžiagą formuojantis elementas. Šių išraiškų integravimas yra pirminė kūrinio idėja ir tikslas. Toks kontrastinis, medžiagos formavimo atžvilgiu ir dalyse vyraujančių nuotaikų, kūrinio vystymas siejasi su etapo, kaip įvairiai mūsų gyvenimuose pasireiškiančio fenomeno, refleksija. Etapai būna įvairūs: panašūs, skirtingi, lėčiau ar greičiau besikeičiantys, lėtai besitęsiantys, greitai prabėgantys, džiuginantys arba liūdinantys, įdomūs arba nuobodūs. Šias viršmuzikines kūrinio idėjas galima susieti su tam tikromis kūrinio vietomis. Ciklo dalių pavadinimai kilo iš kūrybinio proceso metu kilusių apmąstymų ar muzikos sukeltų asociacijų.

Akordų seka nr. 1

F/C F/B \flat F(add4)/G F(add4)/D Amaj7(b5) F(add4)/G \flat Fmaj7(b5) A(sus4)/C A(sus4)/C \sharp

1 2 3 4 5 3.1 3.1.1 3.1.1.1 3.1.1.1.1

C 6 /D Dmaj9 Eb9(b5) D(add9)/F \sharp Bm9 Gm9 C 13 (b9) Fmaj7

3.1.1.1.1.1

Rombo ženkliuku pažymėta nata nurodo perspalvinimą transpozicijos būdu.
Punktyrinė rodyklė nurodo perspalvinimo perspalvinimą.

5 pav. „Concentrate“ dalies pirmoji akordų seka.

Pirmos dalies *Concentrate* priemonė – harmonija. Manau, kad harmonija turi didžiausią įtaką formuojant džiazio muzikos charakterį, todėl pasirinkau šį elementą pristatyti pirmoje kūrinio

dalyje. Rašydama šią dalį siekiau sukurti lėtesnės tėkmės muziką ir tai tapo nemažu iššūkiu, nes tokią muziką savo kūrybinėje praktikoje rašau gana retai. Plėtojant lėtos tėkmės muziką, norint išlaikyti klausytojo dėmesį, tenka susitelkti ties kitais muzikiniais parametrais nei greitesnėje muzikoje – detalesniais faktūros niuansais, tembro pasirinkimo ir formavimo subtilumais. Dažniausiai šiems elementams savo kūryboje dėmesio skiriu nedaug ir pirmenybės neteikiu.

Šios dalies prekompozicinę medžiagą sudaro 14 skirtingų akordų seka (žr. 5 pav.), kurios elementai vis perspalvinami ir taip sudaromos naujos akordų sekos (iš viso 10 akordų sekų).

Analizuojant džiaz priemonių pritaikymą akademinėje muzikoje, šiame darbe perspalvinimu vadinama akordo transformacija, kuriai būdingas:

1. Akordo garsų pakeitimas – nuo vienos natos transpozicijos iki visų garsų transpozicijos, išskyrus vieną nepakeistą natą.
2. Netikra transpozicija, kai transformuojant akordą pakeičiamos visos jo natos pagal skirtingus intervalus, bet akorde išlaikomos panašios intervalinės proporcijos.
3. Perspalvinimu nelaikoma pilna transpozicija, kurios metu pasikeičia visos natos ir naujo akordo intervalinės sudėties proporcijos nėra panašios į prieš tai buvusio akordo.

Pirmosios sekos akordai, orkestruoti mediniams ir variniams pučiamiesiems, atitinkantys sekos eiliškumą nuskamba kūrinio pradžioje. Naudojama lėta, tęsiama faktūra, kuri neužgožia harmonijos skambesio ir leidžia įsiklausyti į akordų spalvinius pasikeitimus (1-24 t).

Akordų sekos sudarymui buvo pasitelkti keletas džiaz harmonijai būdingų principų: septakordų, kaip pamatinio harmonijos vieneto, naudojimas, o taip pat melodijos reharmonizavimas. Labai žaviuosi tos pačios natos perharmonizavimu džiaz muzikos kontekste, toks harmoniškai perspalvintos melodinės natos skambesio patikimas yra intuityvus, dėl to šį principą tiek sąmoningai (būtent šiame kūrinyje), tiek pasąmoningai integruoju į muzikos kūrybinį procesą.

Visa kūrinio harmonija išsiskleidžia iš natos la. Pirmąją sekos la suharmonizavau atsitiktiniu trigarsiu (F/C). Kitos trys harmonizacijos – nuoseklus perspalvinimo, prie akordo pridėdant po vis skirtingą bosinę natą, pasekmė (F/Bb, Fadd4/G, Fadd4/D). Penktoji harmonizacija atlikta pasitelkus kontrastingą perspalvinimą, kai viršutinė nata lieka vietoje, o visos likusios natos juda vienoda kryptimi, šiuo atveju aukštyn (Amaj7b5).

Toliau einančios akordų sekos ir viso kūrinio akordai yra šių penkių akordų perspalvinimai. Pirmuosius penkis akordus žymiu atskirais skaičiais, o ne pirmojo akordo perspalvinimu, nes tai yra pagrindiniai kūrinio akordai iš kurių kyla visi tolimesni akordai ir šioje akordų temoje susiformuoja tam tikras charakteringumas, kuris vis pakartojamas tolimesnėse akordų sekose. Temos bruožai susiformavo iš idėjos pradėti nuo trigarsio akordo, kuris nuosekliai

perspalvinamas į septakordą/septakordus, o temos pabaigoje panaudojamas kontrastingas perspalvinimas (žr. 6 pav.).

Akordų tema

1 2 3 4 5

6 pav. „Concentrate“ dalies pagrindinė akordų tema.

Tokiam akordų kaitos principui įtaką padarė džiazio ir klasikinės muzikos harmoninės kalbos esminio skirtumo indentifikavimas (trigarsio vs. septakordo naudojimas, kaip pagrindinio harmonijos vieneto) ir siekis tai užkoduoti muzikinėje medžiagoje. Klausantis kūrinio muzikinės medžiagos šis principas beveik neatpažįstamas, bet tai lėmė akordų temos struktūrą, kuri jai suteikė specifinį charakterį.

Antroji akordų seka (14 akordų iš kurių 13 skirtingi) prasideda nuo perspalvintos temos, kurioje atsiskleidžia dar vienas ryškus džiazio muzikos elementas – akordų transpozicijos. Šis akordų transformavimo principas kūrinyje naudojamas mažiau nei kiti akordų perspalvinimo būdai, tačiau jo pasitelkimas skamba labai charakteringai ir atpažįstamai, todėl retesnis šio principo išryškinimas veikia kaip stipresnis spalvinis paįvairinimas. Šios sekos temoje nepanaudotas 5-as akordas, kuris sukuria kontrastą ir atėjimas iki paskutinio temos akordo yra mažiau nuoseklus nei pirmosios. Taip nutinka dėl viduryje temos (po antro akordo) panaudotos 4 pustonių transpozicijos žemyn (žr. 7 pav.).

Temos variacija nr. 1

1.1 2.1 2.2 2.2.1 4.1

0.5 t. transpozicija aukštyn

7 pav. Akordų temos variantas nr. 2

Akordų seka nr. 1

F/C F/B \flat F(add4)/G F(add4)/D A(maj7(b5) F(add4)/G \flat F(maj7(b5) A(sus4)/C A(sus4)/C \sharp C \flat /D D(maj9) E \flat 9(b5) D(add9)/F \sharp Bm \flat Gm \flat C \flat (b9) F(maj7)

Akordų seka nr. 2

Dm B(maj7)D \flat /G \flat E \flat /A \flat F \sharp 7(\sharp 11) F(add4)/G \flat F(maj7(b5) F(maj7) C \flat (b9) A(sus4)/C \sharp Gm \flat Bm \flat C \flat /D D(maj9)D(add9)/F \sharp E \flat 9(b5) D(maj9)

1.1 2.1 2.2 2.2.1 4.1 3.1 3.1.1 3(1x12) 3(1x11) 3.1.1.1.1 3(1x10)3(1x9) 3.1.1.1.1.1 3(1x6) 3(1x8) 3(1x7) 3(1x6)

3(1x12) daugybės ženklas nurodo kiek yra vienetų po taško.

8 pav. Retrogrado technikos panaudojimas sudarant naują seką.

Po temos esantiems sekos akordams sudaryti panaudota retrogrado technika (žr. 8 pav.). Iš pirmos sekos paimti šeši akordai, kurie sugrupuojant po du, įterpiami tarp dviejų arba vieno, originalia tvarka einančių akordų. Ši seka suharmonizuota styginiais ir tokiu instrumentinių grupių atskyrimu norėjau perteikti akordo temoje esantį kontrastą.

Sudarant trečią akordų seką atsitiktine tvarka pasirinkti akordai iš dviejų pirmųjų temų. Pirmojoje jos dalyje, kai kurie akordai perspalvinami, o antroji pusė sudaryta iš gautų pirmosios pusės akordų, viršutinę natą perkeliant į bosą. Ši seka yra pirmoji, kurioje nebelieka aiškia struktūra pasižyminčios akordų temos, kurios akordų perspalvinimai pereina nuosekliai su pabaigoje įvedamu kontrastu (žr. 9 pav.).

Akordų seka nr.3

pirmosios frazės viršutinė nata perkelta į bosą

1.2 2.1.1 5.1 3 5.1.1 2 1.2.1 2.1.1.1 5.1.2 3.2 5.1.1 2

Perkeliamoji nata atskirta ir pažymėta be kotelio.

9 pav. Akordo perspalvinimas melodinę natą perkeliant į bosą (prekomozicinė seka).

Spalvų kontrastai šioje sekoje atsikartoja daugybę kartų. Kūrinyje ši prekomozicinė seka panaudota su vieno akordo pakeitimu – perspalvinimu ir akordų gretinimu (35-40 t) (žr. 10 pav.).

Šiame epizode nauji akordai susiformuoja ne perspalvinimo būdu, kai pakeitimas daromas iš pasirinkto akordo, bet kaip faktūros formavimo pasekmė (žr. 11 pav.) .

Naujas akordas suformuotas iš kitų dviejų akordų skirtingų dalių, taip gaunant tirštesnį, daugiau disonansų turintį harmoninį lauką. Šis faktūros principas kūrinyje pakartojamas dar kelis kartus, bet disonuojantys garsai pakeisti labiau atitinkančiais pagrindinę tame epizode esančią harmoniją. Ši akordų seka harmonizuota apjungiant anksčiau labiau atskirai panaudotas pučiamųjų ir styginių grupes. Skirtingų elementų atskyrimas ir apjungimas pasireiškia ir per orkestrines grupes ir per akordų gretinimą tiek vertikaliai, tiek horizontaliai.

10 pav. Akordų sekos nr.3 pakeitimai, ją pritaikius kūrinyje.

- * 1. Analizuojant akordų perspalvinimus, akordai buvo žymėti spalvomis, kurios padėjo greičiau pamatyti perspalvinimų ryšius.
- 2. Skaičiai šiame pavyzdyje nurodo originalaus akordo žymėjimą, jie nėra naujos akordo versijos pavadinimas.

11 pav. Redukuotų akordų gretinimas ir naujų akordų formavimas.

Ketvirtoje akordų sekoje dominuoja 1-3 akordų sekų 1-as, 2-as akordai ir jų perspalvinimai. Sekos pradžia atitinka akordų temos struktūrą. Pradžioje iš eilės panaudoti visų trijų sekų pirmi akordai, paskui antri. 3 akordo pateikiami du nauji perspalvinimai, o 5-o akordo

vienas naujas perspalvinimas. Šios sekos antroji pusė yra tarsi pirmosios pusės variacija. Dar vienas naujas elementas, kuris atsiranda šioje praplėstoje akordų temoje – platus akordų išdėstymas (žr. 12 pav.).

Temos variacija nr. 2

1 1.1 1.2 2 2.1 2.1.1.2 3.3 2.2.3 5.1.1 2.1.2

2.2.3.1 2.2.3.1.1 2.3 1 1.3 1.2 2 2.1 2.1.3 2.1.4

2.2.2

Perbraukta nata nurodo, kad akordas perspalvintas panaudojant netikros transpozicijos būdą. 2.3 ir 2.2.2 akordai yra gretinami horizontalėje.

12 pav. Akordų seka nr. 4.

52-58 t (styginiai) Temos variacija nr. 3

Pasikartojantis akordų motyvas

2.1 2.1.5 2.1.5.1 2.1.5.1.1 2.1 5.3 2.1.2.1

(pučiamieji)

4.2 4.2 2.2.3/3.3.1 (skirtingų akordų perspalvinimo sutapimas)

(vibrafonas)

3.3

59-64 t

2.1 2.1.5 2.1.5.2 2.1.5.1.1 2.3 2.4

(pučiamieji)

2.1.6 4.2.1 4.2.2 3.3.2 2.4.1

13 pav. Skirtingas akordų gretinimas 5-os akordų sekos epizode.

Ketvirtosios sekos akordus atlieka vibrafonas, temos pradžioje akomponuojamas solo kontraboso *pizzicato*. Tokią instrumentuotę šiame kūrinio epizode pasirinkau norėdama atkreipti dėmesį į man svarbius, su džiazu muzika besisiejančius tembrus, kurie atlieka svarbų vaidmenį viso ciklo metu (41-52 t).

Kitame epizode, kuriame naudojama penktoji akordų seka, sustiprėja akordų gretinimo principas. Skirtingi akordai, harmonizuoti atskiroms instrumentų grupėms (pučiamieji, styginiai, vibrafonas), skamba vienu metu, taip sudarydami naujas harmonijas, o kai kuriose vietose klasterius. Šios sekos struktūra panaši į prieš tai buvusios, tik visi akordai aplink kontrastingą 5-ą sudaryti iš 2-o akordo perspalvinimų. Pagrindinė akordų seka, kuri harmonizuota styginiams, gretinama su 4-o ir 3-o akordų perspalvinimais, kurie harmonizuoti pučiamiesiems ir vibrafonui (52-64 t) (žr. 13 pav.).

Akordų temos struktūra atsikartoja ir šeštoje sekoje, kuri beveik visa sudaryta iš 3-o akordo perspalvinimų. Ši seka harmonizuota styginių instrumentų grupei, o tuo metu pučiamųjų partijoje atkartota ta pati, trečioje sekoje panaudota (iš skirtingų akordo dalių ir atskirų natų suformuota) aštuntinių faktūra (66-73 t).

74 - 78 t (vibrafonas)
perėjimas

3.1.1.4 5.1.1 2.1.2 2.2.3.1 5.1.1 2.1.2

Pasikartojantis akordų motyvas

(pučiamieji)

3.1.1.2.1 1.4 2.3.1 2.3.1.1 2.3.1.1.1

2.2.3.1 (2.2.2+2.3)1 (2.2.2+2.3)1.1 1

(pučiamieji)

5.3.1.1

14 pav. Pasikartojantis akordų motyvas.

Septintoji seka prasideda dviem pereinamaisiais akordais, kurie atveda į stabilią sekos pradžią - trečiąjį akordą. Šie trys akordai (3.1.1.4, 5.1.1, 2.1.2) kartu sudaro, visose (išskyrus seka

Nr. 8) kūrinio sekose, pasikartojantį akordų motyvą, kurio ašis yra kontrastingas 5-*as* akordas ir jo perspalvinimai. Šio motyvo struktūra atitinka antrąją akordų temos pusę, kurios akordai vis perspalvinami ir pasak to gaunamos vis naujos šio motyvo variacijos. Vienintelės sekos, kurios šio motyvo neturi – 2 ir 8. Kūrinio epizode, kurio sukūrimo ašis yra septintoji seka (vibrafonas), vėl panaudojamas skirtingų akordų gretinimo principas (variniai pučiamieji) ir šalia to prijungiamas sluoksnius su aštuntinių faktūra (mediniai pučiamieji ir styginiai) (žr. 14 pav.). Galime matyti, kaip vis nauji susiformuojantys elementai ar principai vėlesnėse sekose susisumuojami. Panaudodama tokį koliažo principą, sutirštiniu ir suintensyvinu muzikos harmoninį lauką, o gretindama mažiau harmoniškai intensyvesnius epizodus su tirštesniais, perteikiu kontrasto principą į kūrinio formos lygmenį.

Aštuntoji seka neturi akordų temos ir yra sudaryta beveik vien iš 2-*o* akordo perspalvinimų, kurie gretinami su 3-*o* ir 4-*o* akordo perspalvinimais. Tai pirmoji kūrinio seka, kuri pabaigoje neturi išrišančio akordo, o šiuo akordu tampa kitos sekos pirmasis akordas. Toks neišrišimas taip pat paliktas sekoje nr. 9, bet kadangi toliau einanti seka prasideda pereinamaisiais akordais, išrišimu tampa tik trečiasis dešimtos sekos akordas.

Paskutinė, dešimtoji, kūrinio seka sudaryta iš 14 akordų, to paties skaičiaus kaip pirmoji. Šią seką sudariau jau iš anksčiau sukurtų sekų. Pradžioje panaudojau sekos nr. 4 5-12-ą akordus ir šią akordų grandinę sugretinau su pirmosios sekos akordų tema, kurią panaudojau be kontrastinio 5-*o* akordo. Sekos ir pirmos dalies pabaigoje panaudoju 4-*o* akordo perspalvinimo transpoziciją (0.5 t. aukštyne). Šį akordą, nuimdama po vieną viršutinę natą, vis kaitalioju su 4-*o* perspalvinimu, taip sukurdamu akordo susitraukimo skambesį ir arką su kūrinio pradžia, kur akordas išsiskleidžia (žr. 15 pav.).

Kiekviena kūrinio seka simbolizuoja tarsi atskirą skyrių mikro lygmenyje.

Pagrindiniai perspalvinimo būdai:

1. Papildomos vienos natos pridėjimas bose (nuoseklus pakeitimas).
2. Akorde esančių natų skaičiaus padidinimas (nuoseklus pakeitimas).
3. Akordo redukcija.
4. Visų akorde esančių natų, išskyrus viršutinės, nesinchroniškas transponavimas aukštyne arba žemyn (nuoseklus arba kontrastingas pakeitimas).
5. Vienos natos pakeitimas, nekeičiant akorde esančių natų skaičiaus (nuoseklus pakeitimas).
6. Akordo transpozicija (nuoseklus arba kontrastingas pakeitimas).
7. Nepilna akordo transpozicija, kai tik viena akordo nata neatitinka transpozicijos (nuoseklus arba kontrastingas pakeitimas).

8. Netikra transpozicija, kai visos akordo natos pakeičiamos nesinchroniškai, bet yra išlaikomos panašios intervalinės proporcijos.
9. Akorde esančių natų sukeitimas vietomis.

96 - 99 t (pučiamieji) Sekos nr. 4 5-12-as akordai

Temos variacija nr. 6

Perėjimas

2.1 2.1.1.2 3.4 2.2.3 5 2.1.2 2.2.3.1 2.2.3.1.1

(styginiai) Akordų tema be paskutinio 5-o akordo

1 2 3 4 4.4

100-106 taktai

2.2.3.1.1 3.7 2.2.3.1.1

iš šių akordų suformuoti melodiniai motyvai

Akordo susitraukimas

4.4.1 4.4 4.4.1.1 4.4.2 4.4.1.1.1 4.4.2.1

15 pav. Dviejų skirtingų sekų sampyna.

2.2. Melodijos ir formos aspektai.

Antrosios ciklo dalies „Key Point“ kūrybinė priemonė - melodija, kuri džiazo muzikoje labai dažnu atveju yra pasitelkiama kaip kūrinio pradžioje ir pabaigoje skambanti tema. Taip suformuojama trijų dalių reprizinė kūrinio forma, kurią galime sutikti kiekviename tradicinio džiazo kūrinyje. Vidurinėje kūrinio dalyje, tarp temų, skamba improvizacija/improvizacijos, kurių atspirties taškas yra pradžioje pateikta tema. Būtent šis melodijos/temos ir improvizacijos santykis kaip kūrinio formos priežastis mane labiausiai ir domina. Manau, kad tokia džiazo standarto forma, kuri turi sąsają ir su populiariąja muzika yra patraukli ir paveiki savo paprastumu ir prieinamumu platesnei muzikos klausytojų auditorijai. Atrodo įdomu kokiomis priemonėmis sudėtingesnę,

akademinės muzikos medžiagą galima pateikti šiek tiek paprastesniu būdu, kurio dėka muzikos norėtusi klausyti ne tik intelektualiai, koncertų salėje, bet ir neformalesnėje aplinkoje, laisvalaikiu. Muzika, kurios norisi klausytis įvairiose kasdieniškose situacijose ir kuri apima ne tik protą, bet ir kūnišką įsitraukimą (norą judėti pagal muziką) ar stiprių emocijų iššaukimą, yra mano prioritetas, dėl to, pati patirdama ir vertindama būtent tokį muzikos poveikį, siekiu kūrinuose integruoti elementus, kurie prisideda prie tokio muzikinio poveikio projektavimo. Koncentruotos formos idėja yra vienas iš būdų pasiekti tokį rezultatą.

Ši dalis yra tarsi naujas skyrius, kurio pagrindinė intencionali jungtis su pirmąją dalimi - džiazio muzikos išraiškų integravimas. „Key Point“ yra labiausiai koncentruota ir dėlto man patinkanti viso kūrinio medžiaga, tai ir padiktavo tokį dalies pavadinimą.

Muzikinės medžiagos formavimo išėjimo tašku tapo melodijos sukūrimas ir jos suharmonizavimas. Kūrinio tema buvo sukurta improvizacijos būdu, siekiant išgauti tonaliai nepastovų, avangardinio džiazio aliuzijų turintį skambesį. Tema sudaryta iš dviejų frazių, kurių pradžioje kylantis, vėliau besileidžiantis reljefas temoje atsikartoja du kartus. Abiejų frazių pradžios turi vienodą melodinį vingį, o antrasis periodas yra pirmojo variacija. Temoje vyrauja intervalai nuo m2 iki d6. Pirmoje temos pusėje melodiniai šuoliai siauresni (m2-g4), o antroje platesni (m2-d6). Tokią, vis tonaliai kintančią ir platesnius šuolius turinčią melodiją galime vadinti instrumentinio tipo, nors džiazio muzikoje dažnai tokio pobūdžio temas dainuoja ir vokalistai. Temos skambesiu paaštrinti buvo panaudota padidinta kvarta, kuri susidaro tarp pirmos ir trečios, 32-os, 34-os ir 37-os, 38-os natos bei padidintas kvartsekstakordas, kuris susidaro tarp 12-14-os natų. Temos pirmoje ir antroje pusėje padidintų sąskambių yra po lygiai (1-6 t) (žr. 16 pav.).



16. Pav. „Key Point“ tema (a).

Pirmoje frazėje ritmas sinkopuotas, didžioji dalis natų nesutampa su stipriosiomis ir silpnosiomis takto dalimis, o antrosios frazės dauguma natų yra lygios šešioliktinės. Būtent šių parametrų dažnesnis panaudojimas, pirmoje temos pusėje formuoja didesnės įtampos ir energijos pojūtį. Panaikinus ar sumažinus šių elementų antroje pusėje kiekį, temos judėjimas tampa tolygesnis, melodija mažiau aštri, bet energiją išlaiko tankesnis greitesnių ritminių verčių (šešioliktinių) ir didesnių bei didesnio kiekio melodinių šuolių panaudojimas.

Taigi, matome, kad šios kūrinio dalies temoje suformuojamas kontrastas tarp pirmosios ir antrosios frazės. Šią opoziciją galime įvardinti kaip tolimesnį pirmosios dalies akordų temoje

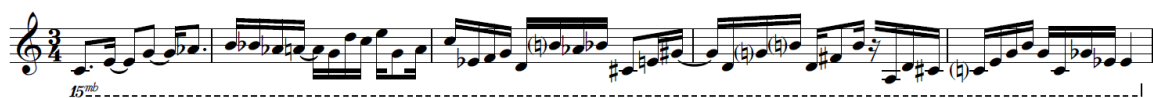
esančio kontrasto perprasminimą, o išanalizavus, kokie muzikiniai elementai buvo pasirinkti šiam kontrastui suformuoti, galima pamatyti panašią idėją, kai sinkopinis ritmas, kaip džiazio muzikos ritminis vienetas ir lygus ritmas, kaip klasikinės muzikos ritminis vienetas yra supriešinti, taip pat kaip pirmoje dalyje trigarsis ir septakordas.

Kūrinio pradžioje, A dalyje, tema pakartojama du kartus (a + a1 ir a2)³. Temos variacija a1 iš tikrųjų yra originalioji, pirminė melodijos versija, kurios pirmajai frazei buvo atlikta tonų kiekio redukcija (žr. 17 pav.). Tokia, labiau koncentruota temos versija buvo pakeista vietomis su pirmine melodija. Dėl atliktos redukcijos kūrinys pradedamas aiškesne, labiau įsimintina fraze, kuri vėliau tarsi pripildoma pereinamųjų natų (8-13 t).



17 pav. Tema a1.

Antroji temos versija a1 kūrinys skamba kartu su trečiąja temos versija a2, kuri iš variacijos a1 buvo paversta į bosinę liniją (žr 18 pav.).



18. Pav. Tema a2

Trečiame temos variante panaudotas identiškas a1 variacijos ritmas, bet, pagal skambėjimo santykį su a1 tema ir jai akompanuojančiais akordais, pakeisti visi jos tonai. Epizode, kuriame skamba tema a1 panaudoti identiški a temos akordai, bet dėl panaudotos bosinės linijos ir jos kai kurių natų sutapimo su akomponuojančiais akordais įvyksta akordų perspalvinimai.

Ši tema buvo sukurta be jokio išankstinio harmoninio konteksto ir išankstinių tonacinių gairių, todėl melodijos viduje esančių motyvų tonacinės sąsajos susiformavo kaip melodijos pasekmė (E-dur su IV+ (dorinė dermė) – F-dur – c-moll – as-moll – H-dur – A-dur – Es-dur IV+ – E-dur – B-dur). Šios tonacijos kūrybinio proceso metu nebuvo analizuojamos. Akomponuojantiems akordams sukurti buvo pasitelkti du principai:

1. Pasirinktų melodijos natų susumavimas, perkeliant tonus iš horizontalios padėties į vertikalią.
2. Gautų akordų perspalvinimai.

³ tema a1 ir a2 skamba paraleliai, vienu metu.

Kai kurie temos akompanimento akordai turi panašumų su pirmoje dalyje esančiais akordais. Panašumas komponuojant nebuvo intencionalus, sąsajos susiformavo atsitiktiniu būdu. Akompanimento sekoje esantys akordai, kurie turi giminingumo su pirmosios dalies akordais, išsidėsto pagal akordų temoje esantį eiliškumo principą (*1-as, 2-as, 3-as, 4-as* akordai ir jų perspalvinimai, o pabaigoje *5-as* akordas ir jo perspalvinimai) (žr. 19 pav.) .

Temos viduje esančios tonacijos
E-dur IV+ (dorinė dėmė) F-dur c-moll as -moll H-dur A-dur Es-dur IV+ E - dur B-dur

Akompanuojantys akordai
E7(b5) C/F Ebmaj7(b5) D7(b5) C#m6 Gmaj7/D Amaj7 Cmaj7 Ab(add9)/C
(1) 2 3 3.1 4 5 6 7 8

Akordai iš pirmos dalies
Ebmaj7(#11) D7(sus4) Amaj7(b5) G#/C
2.4.2.1 2.4.2.1.1 5 5.1.1

Permatomu rutuliuku pažymėtos natos nurodo, kad jos nesutampa su akomponuojančių akordų natomis. Akomponuojančių akordų sekos žymėjimas nėra susijęs su pirmos dalies akordų žymėjimu.

19 pav. Temos ir akompanimento ryšiai.

B dalį, kuri sudaryta iš dviejų improvizacijų, sudaro trys epizodai po 8 taktus. Pirmojo epizodo improvizacija skirta trimitui, o antro ir trečio - fleitai. Kiekviename epizode po du kartus pakartojama ta pati akordų seka (*1, 1, 1, 3.2, 3.3*), kuri sudaryta iš A dalies *1-o* ir *3-o* akordų. Tarp šios sekos akordų įterpiami pereinamieji akordai, kurie taip pat yra *1-o*, *3-o* akordų perspalvinimai (23-46 t) (žr. 20 pav.).

Įdomu pastebėti toliau besiskleidžiančią kontrasto idėją, pasitelkiant naujus parametrus. Pirmoje dalyje pats pirmasis kontrastas suformuotas akordų temoje, kuris vėliau atsispindėjo orkestruotėje ir dalies formoje. Antroji dalis nuo pirmos kontrastuoja tuo, kad harmoninį kūrinio lauką padiktuoja pradžioje sukurta tema, o ne atvirksčiai, kai melodiniai motyvai yra suformuoti iš turimo akordo natų. Taip pat lygindami pirmą ir antrą dalis, matome, kad pirmosios dalies kontrastai mikro lygmenyje yra perkeltami į makro lygmenį, kuris pasireiškia kontrastuojančia nuotaika tarp ciklo dalių.

1 blokas

E7(b5) B♭maj7/F E♯maj9(b5)/F♯ E♭maj7 E7(b5) Gm/Ab E7(b5) B♭maj7/F E♯maj9(b5)/F♯ Ab5(b13)/B♭ E♭maj7 B♭/A

1 1.1 3.2 3.3 1 1.2 1 1.1 3.2 3.2.1 3.3 1.2.1

2 blokas

E7(b5) B♭maj7/F B♭/A E♯maj9(b5)/F♯ E♭maj7 C7(omit5) Gm⁹ E♯maj9(b5)/F♯ Fmaj7 E♭maj7

1 1.1 1.1 3.2 3.3 1.3 1.1.1 3.2 3.2.2 3.3

3 blokas

F13(omit5) B♭maj7/F A♯maj9(b5)/B E♯maj9(b5)/F♯ C7(omit5) E♭maj7 D(sus4) G(sus4)/D

3.2.3 1.1 3.2.4 3.2 1.3 3.3 3.1 3.1.1 3.1.1

E7(b5) E7(b5) E7(b5) B♭maj7/F E♯maj9(b5)/F♯ E♭maj7 C9(omit5)

1 1.4 1 1.1 3.2 3.3 3.4

20 pav. B dalies improvizacijų pamatinė harmoninė struktūra.

2.3 Ritminių elementų ypatybės

Trečiosios kūrinio dalies *Winding Road* kūrybinė priemonė – ritmas. Pagrindinė šios dalies ritminė idėja, kuri buvo pasitelkta kaip džiazas (dažniausiai avangardinio džiazas, džiazroko, džiazmetalo stilių) muzikos elementas – metrinė moduliacija. Visoje likusioje kūrinio ritminėje medžiagoje vyrauja ostinatiniai ritmo dariniai, kurių sudarymui įtakos turėjo minimalistinės muzikos žanras. Pirmasis šioje dalyje sutinkamas kontrasto idėjos perprasminimas – aštuntinių ir triolių kontrapozicijos. Šios dalies muzikinės medžiagos plėtojimas paremtas koliažo principu: įvairių pirmoje ir trečioje dalyje esančių motyvų ir jų variacijų gretinimu. Taigi, šioje dalyje skirtingos muzikinės medžiagos priešpriešinimas panaudotas intensyviausiai.

Kūrinio pradžioje esanti ostinatinė tema sudaryta iš antroje dalyje, B epizode esančios fleitos „improvizacijos“ atkarpos (45, 46 t.). Šio melodinio motyvo antroji pusė sudaryta iš A-dur tonacijos garsų, kurie panaudoti motyvo trečiai ir ketvirtai natai suharmonizuoti. Gautas dviejų akordų motyvas (nr. 1), pradžioje skambantis kartu su ostinatinė tema, vis panaudojamas tolimesnėse kūrinio vietose (žr. 21 pav).

The image displays three musical staves. The top staff is in 5/4 time, showing a melodic line with a key signature of one flat (B-flat major/C-flat minor). It is divided into three sections: the first section is labeled 'E_bmaj7(omit3)/C_b', the second 'A', and the third 'metrinė moduliacija*'. The modulation section changes to 6/4 time and features triplet markings. The middle staff is labeled '(fleita, II dalis)' and shows a melodic line with a key signature of one flat. A dashed line connects the first staff to this one, with the annotation 're bemol pakeistas į mi bemol'. The bottom staff is labeled 'Melodinės natos suharmonizuotos A-dur garsais (styginiai)' and shows a chordal accompaniment for the A major motif. Below this staff is the text 'Pasikartojantis motyvas nr. 1'.

*iš $\text{♩} = 123$ į $\text{♩} = 96$ ($\text{♩}^3 = \text{♩}$)

21 pav. Ostinatinė tema ir metrinė moduliacija.

Kitas pasikartojantis motyvas – A-dur kvintakordo trijų perspalvinimų grandinė (nr. 2) su žemyn besileidžiančia melodine kryptimi (11, 12 t.). Jau tarp pirmųjų dviejų charakteringų ir kūrinyje pasikartojančių motyvų matosi, kad gretinant skirtingus motyvus, juos „įklijuojant“ vis į

skirtingas vietas, kontrastas kuriamas ne tik tarp motyvų, bet ir tarp motyvo judėjimo krypties (aukštyn vs. žemyn) (žr. 22 pav).

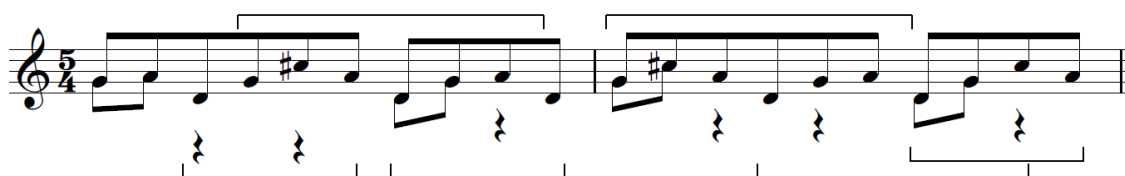


22. Pav. Pasikartojantis motyvas nr. 2.

Trečiasis motyvas – antros dalies temos pirmų dviejų motyvų retrogradas, kuris pilname pavidale pasirodo 24 takte (do ir sol natos sukeistos vietomis) (žr. 23 pav.). 15-ame, 16-ame taktuose ostinatinis motyvas su slenkančiu akcentu suformuotas iš pirmosios dalies vieno iš pagrindinių melodinių motyvų ir jo variacijų (žr. 24 pav.). Iš šio ostinatinio darinio vėliau vis pakartojamas motyvas nr. 4. Iš 24-26-ame takte esančios fortepijono partijos medžiagos suformuotas motyvas nr. 5, kuris, varijuojant redukuotomis ir perspalvintomis jo versijomis, pasikartoja medinių pučiamųjų partijoje (žr 25 pav.). 44 takte dar vienas ryškus pasikartojantis motyvas nr. 6. 59-ame, 60-ame, 62-ame taktuose matome kūrinio pradžioje esančio motyvo variacijas (žr 26 pav.).

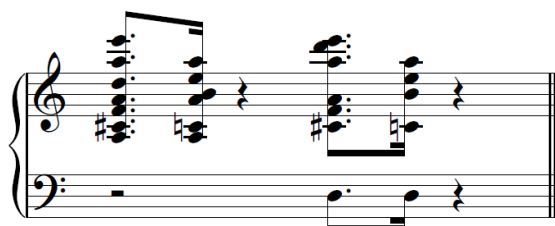


23 pav. Pasikartojantis motyvas nr. 3.



Pasikartojantis motyvas nr. 4

24. Pav. Slenkantis motyvas ir ritminis akcentas.



25 pav. Pasikartojantis motyvas nr. 5.



26 Pav. Ostinatinio motyvo variacijos

Prieškulminaciniame kūrinio epizode (101-113 t.) siekiau sukurti aliuziją į laisvąjį džiazą (*free jazz*) primenantį skambesį. Norimą efektą pavyko išgauti visiems instrumentams suteikiant individualią melodinę liniją. Šioms besipinančioms pučiamųjų „improvizacijoms“ ritminį pagrindą formuoja styginiuose skambantis statiškas stipriąsias takto dalis ir antrąją aštuntinę akcentuojantis ritmas.

Šios dalies ir viso ciklo kulminacijoje panaudota 3.1-o akordo (iš pirmos dalies) ir visų jo perspalvinimų, išskyrus paskutinįjį, akordų seką iš kurios pasirinktų pobalsio natų buvo suformuota nauja akordų grandinės melodija. Ši melodija pakartojama tris kartus vis perinstrumentuojant kitiems instrumentams (styginiai – trimitas su surdina (solo) – mediniai pučiamieji). Ketvirtą kartą medžiaga pakartojama viso orkestro, tačiau jau tris kartus nuskambėjusią tą pačią struktūrą sugriauna įterpiami ketvirtinių triolių motyvai, kurie skamba kartu su lygių ketvirtinių pulsacija. Šioje kūrinio vietoje apsjungia visos kūrinyje taikytos džiazos išraiškos priemonės: harmonija, melodija ir ritmas. Toks medžiagos supriešinimas reziumuoja viso kūrinio, mikro ir makro lygmenyje koduotą kontrasto ir skirtingų etapų idėją (žr 27 pav.).

This musical score page depicts the third part and finale of a cycle. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl./B.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbsn.).
- Brass:** Horns (Hrn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Percussion:** Percussion (Perc.), Vibraphone (Vib.), and Bass Drum (B. D.).
- Other:** Piano (Pno.).
- Strings:** Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2).

 The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings such as *mf*, *tutti*, *div.*, and *8va* are present throughout the piece.

27 pav. Trečios dalies ir viso ciklo kulminacija

IŠVADOS

Remiantis mokslinės literatūros analizės ir atlikto tyrimo duomenimis galima daryti šias išvadas:

1. Džiazas ir akademinė muzika turi glaudžių ir neatsiejamų sąsajų. Vienos ir kitos muzikos atstovai mokėsi ir perėmė, integravo įvairius elementus į savo kūrybą, taip darydami įtaką ir formuodami naują skambesį tiek viename, tiek kitame stiliuje. Ryškiausios ir labiausiai aliuzijas į džiazo muziką formuojančios išraiškos priemonės yra tembras, ritmas ir harmonija.

2. Formuojant muzikinę medžiagą ar teikiant prioritetą priemonei, kuri labiausiai nusako džiazo muzikos charakterį, pasirenkamas ritmas (*svingas*, sinkopės, poliritmai, silpnųjų takto dalių akcentai). Kitos charakteringos priemonės: džiazinė harmonija, kurios savitumą ir spalvingumą lemia: bliuzinės dermės, dažnas tonacinės atramos pakeitimas, septakordai ir praplėstos struktūros akordrai, griežtų balsovados taisyklių netaikymas, skirtingos sudėties akordų gretinimas; „temos ir variacijos“ technika, kuri jungia melodijos, improvizacijos ir kūrinio formos elementus.

3. Džiazo melodijos charakteringi bruožai: bliuzinių natų ir dermių naudojimas, melodinio motyvo suformavimas, jo dažnas, vienodas pakartojimas taip kūrinyje suformuojant *riff'o* pobūdžio temą; ornamentiškas, perfrazuojantis melodijos vystymas, taip išgaunant improvizacines linijas ir naujus *riff'us*; struktūravimas ir plėtojimas remiantis ritminiu pagrindu.

4. Integruodama džiazo muzikos elementus į savo kūrybą, pirmenybę teikiu harmonijai, melodijos ir formos ryšiui, ritmikai. Pasitelkdama džiazo muzikos principų integravimą, siekiu: nesuvaržytos, natūralios, klausytoją įtraukiančios, emociškai paveikios kūrinio tėkmės; muzikos įtraukumo ne tik intelektualiai, bet ir kūniškai (noras judėti pagal muziką).

5. Pirmos dalies „Concentrate“ akordų temoje suformuotas kontrastas tampa viso kūrinio plėtojimo vienu iš pagrindinių principų, kuris perprasminamas įvairiuose lygmenyse: tarp frazės sudarančių motyvų, tarp kūrinyje esančių epizodų, tarp epizodų instrumentuotės, tarp kūrinio dalių kūrybinių priemonių ir nuotaikos.

6. Pirmoje kūrinio dalyje, integruojant džiazo muzikos harmonijos elementus, pasitelkti šie principai: melodinės natos reharmonizacijos būdu, sudaryta 14 akordų seka, kurioje vyrauja septakordai, nonakordai ir prapleštos sudėties akordai; akordo reharmonizacijos (vėliau įvardinto perspalvinimu) būdu, plėtojama kūrinio muzikinė medžiaga.

7. Analizuojant darbą, identifikuoti tokie perspalvinimo būdai: papildomos vienos natos pridėjimas bose; akorde esančių natų skaičiaus padidinimas; akordo redukcija; visų akorde esančių natų, išskyrus viršutinės, nesinchroniškas transponavimas aukštyn arba žemyn; vienos natos

pakeitimas, nekeičiant akorde esančių natų skaičiaus; akordo transpozicija; nepilna akordo transpozicija, kai tik viena akordo nata neatitinka transpozicijos; netikra transpozicija, kai visos akordo natos pakeičiamos nesinchroniškai, bet yra išlaikomos panašios intervalinės proporcijos; akorde esančių natų sukeitimas vietomis (išsamus perspalvinimo metodų apibūdinimas nurodomas darbo skyriuje 2.1).

8. Antroje dalyje „Key Point“, integruojant džiazo muzikos melodijos ir kūrinio formos elementus, pasitelkti šie principai: sukurta sinkopuotos ritmikos elementų turinti melodija, kurioje taip pat akcentuojamos silpnosios takto dalių vietos; siekiant suformuoti ryškaus charakterio, avangardinio džiazo aliuzijų turinčią melodiją, panaudoti padidinti intervalai ir akordai, dažnai keičiamos, melodijoje esančios tonacinės atramos; pasitelkus „temos ir variacijos“ techniką, suformuojama paprastoji trijų dalių reprizinė forma, kurios dėka kūrinys turi sąsajų su džiazo standarto, lengvai klausytojui suvokiama, forma.

9. Trečioje dalyje „Winding Road“, integruojant džiazo ritmikos elementus, pasitektos šios priemonės: ritminė moduliacija, sinkopuoti ritminiai dariniai, polimetrija, *riff'o* pobūdžio motyvai. Šios dalies muzikinis plėtojimas

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Biriukovas, R. *Akademinės ir Džiazo muzikos sintezė. „Third stream“ muzikos raida ir estetika. Džiazo muzikos įtaka „third stream“ muzikai*. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020. Prieiga per internetą: <<http://gs.elaba.lt/object/elaba:58369686/58369686.pdf>> [žiūrėta 2023 05 16]
2. Duckworth, W. *Talking music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York, Da capo press, 1999. Prieiga per internetą: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5187687/mod_resource/content/1/Steve%20Reich%20%28DUCKWORTH%201999%29.pdf> [žiūrėta 2023 05 16]
3. Early, G., Monsos, I. Why Jazz Still Matters. *Dædalus, the Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, 2019. Prieiga per internetą: <<https://www.amacad.org/publication/why-jazz-still-matters>> [žiūrėta 2023 05 16]
4. Filippo, F. Stravinsky & Jazz: Yes, Even Classical Music Is Influenced By Black American Forms. *Flypaper*, 2020. Prieiga per internetą: <<https://flypaper.soundfly.com/write/stravinsky-jazz-yes-even-classical-music-is-influenced-by-black-american-forms/>> [žiūrėta 2023 05 16]
5. Gikas, K. Džiazo ir akademinės eksperimentinės muzikos sąveikos. *Jazz academy*, 2021. Prieiga per internetą: <<https://jazz-academy.org/2021/11/11/dziazo-ir-akademinis-eksperimentinis-eksperimentine-eksperimentine-muzikos-sa-veikos/>> [žiūrėta 2023 05 16]
6. Gridley, M., Maxham, R., Hoff, R. Three Approaches to Defining Jazz. *The Musical Quarterly*, 1989, T. 73, Nr. 4, p. 513 – 531. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/741817?seq=19>> [žiūrėta 2023 05 16]
7. Gaidamavičiūtė, R. Minimalizmo įtaka pominimalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. *Menotyra*, 2010, T. 17, Nr. 3, p. 241 – 262. Prieiga per internetą: <http://www.justejanulyte.com/uploads/pdf/media/Gaidamaviciute_minimalizmas.pdf> [žiūrėta 2023 05 16]
8. Kajanova, R. The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2013, vol. 44, 343 – 359. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/23594803?seq=1>> [žiūrėta 2023 05 16]
9. Kučinskaitė, J. Džiazas, *Visuotinė lietuvių enciklopedija*.

10. Leder, F. *Some Methods of Discovering the Principles of Jazz Composition and Their Creative Application*. Vilnius, 2020. Prieiga per internetą: <<https://gs.elaba.lt/object/elaba:58391433/58391433.pdf>> [žiūrėta 2023 05 16]
11. Norkūnas, D. *Gitaristas Derek Bailey: Improvizacijos Metodikų Analizė Ir Pritaikymas*. Vilnius, 2018. Prieiga per internetą: <<https://gs.elaba.lt/object/elaba:28552063/28552063.pdf>> [žiūrėta 2023 05 16]
12. Norman, L. K. *The Respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, the Evolution of Third Stream and Fusion and the Effects Thereof Into the 21st Century*. Toronto: The University of British Columbia, 2002. Prieiga per internetą: <<https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0099668/1>> [žiūrėta 2023 05 16]
13. Rawlins, R, Bahha, N, E. *Jazzology: The Encyclopedio of Jazz Theory for all musicians*. 2005. Prieiga per internetą: <https://books.google.lt/books?id=WWhjprIWnwoC&pg=PA11&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> [žiūrėta 2023 05 16]
14. Rogers, R, M. Jazz Influence on French Music. *The Musical Quarterly*, 1935, vol. 21, No 1, 53 – 68. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/738965?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=jazz%20influence%20on%20french%20music&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djazz%2Binfluence%2Bon%2Bfrench%2Bmusic&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A31a0d12fd1a626d9dc358c9cedd38033&seq=1> [žiūrėta 2023 05 16]
15. Smith. S. *Jazz Theory*. 2004. Prieiga per internetą: <<https://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>> [žiūrėta 2023 05 16]
16. Šileika, R. *Ivadas į šiuolaikinę harmoniją*. Klaipėda, 1994. Prieiga per internetą: <<http://blog.hardcore.lt/hafssol/Remigijus%20Sileika%20-%20Ivadas%20i%20siuolaikine%20harmonija.pdf>> [žiūrėta 2023 05 16]
17. Terefenko, D. *Jazz Theory: from basics to advanced study*. New York, 2014. Prieiga per internetą: <<https://www.docdroid.net/v3OJjCr/terefenko-jazztheory-1ed-pdf#page=387>> [žiūrėta 2023 05 16]
18. Tirro, F. The Silent Theme Tradition in Jazz. *The Musical Quarterly*, 1967, T. 53, Nr. 3, p. 313 – 334. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/740973?casa_token=sF_jfH553TwAAAAA%3AVSma974qtplz7IP6qkMZeqnW3-Db9WvgO->

[FWwErzk4XVM4YeahdNe0G9dU8c46kGVCCEPbMGgrHMdTTHa-WCs40kD3yxnFeK4-dxk-PzLZe7p9J7BQ&seq=4](https://www.erk4xvm4yeahdne0g9du8c46kGVCCEPbMGgrHMdTTHa-WCs40kD3yxnFeK4-dxk-PzLZe7p9J7BQ&seq=4) [žiūrēta 2023 05 16]

PRIEDAI

Pirmos kūrinio dalies „akordų temos“ akordų perspalvinimai

The image displays five musical staves, each representing a different piece of music. Each staff shows a sequence of chords with their corresponding measure numbers. The chords are color-coded to distinguish between the five pieces:

- Staff 1 (Red):** F/C, Dm, Am/C, Am, Dm, D^b/G^b, D^b+, Dm⁷, Am/C. Measures: 1.1, 1.2, 1.2.1, 1.2.2, 1.3, 1.3.1, 1.4, 1.5, 1.2.3.
- Staff 2 (Orange):** F^b/B^b, B^{major}/A^b(^b)/B, B^{major}/D, A, G^{sus2}, Dm⁷/F⁺, B^{major}/add4, A/C, D/F⁺, Gm(add^b), B^{major}, C³, F^{major}(^b)/A, A^b(^b)/B, A^b(^b)/B, D^b/G^b, E^b/A^b, G^b, D^b(G^b), A^b(sus²)/G, G^b(⁷), D^{major}(⁷)(⁹)(¹¹)(¹³)(¹⁵)(¹⁷)(¹⁹)(²¹)(²³)(²⁵)(²⁷)(²⁹)(³¹)(³³)(³⁵)(³⁷)(³⁹)(⁴¹)(⁴³)(⁴⁵)(⁴⁷)(⁴⁹)(⁵¹)(⁵³)(⁵⁵)(⁵⁷)(⁵⁹)(⁶¹)(⁶³)(⁶⁵)(⁶⁷)(⁶⁹)(⁷¹)(⁷³)(⁷⁵)(⁷⁷)(⁷⁹)(⁸¹)(⁸³)(⁸⁵)(⁸⁷)(⁸⁹)(⁹¹)(⁹³)(⁹⁵)(⁹⁷)(⁹⁹)(¹⁰¹)(¹⁰³)(¹⁰⁵)(¹⁰⁷)(¹⁰⁹)(¹¹¹)(¹¹³)(¹¹⁵)(¹¹⁷)(¹¹⁹)(¹²¹)(¹²³)(¹²⁵)(¹²⁷)(¹²⁹)(¹³¹)(¹³³)(¹³⁵)(¹³⁷)(¹³⁹)(¹⁴¹)(¹⁴³)(¹⁴⁵)(¹⁴⁷)(¹⁴⁹)(¹⁵¹)(¹⁵³)(¹⁵⁵)(¹⁵⁷)(¹⁵⁹)(¹⁶¹)(¹⁶³)(¹⁶⁵)(¹⁶⁷)(¹⁶⁹)(¹⁷¹)(¹⁷³)(¹⁷⁵)(¹⁷⁷)(¹⁷⁹)(¹⁸¹)(¹⁸³)(¹⁸⁵)(¹⁸⁷)(¹⁸⁹)(¹⁹¹)(¹⁹³)(¹⁹⁵)(¹⁹⁷)(¹⁹⁹)(²⁰¹)(²⁰³)(²⁰⁵)(²⁰⁷)(²⁰⁹)(²¹¹)(²¹³)(²¹⁵)(²¹⁷)(²¹⁹)(²²¹)(²²³)(²²⁵)(²²⁷)(²²⁹)(²³¹)(²³³)(²³⁵)(²³⁷)(²³⁹)(²⁴¹)(²⁴³)(²⁴⁵)(²⁴⁷)(²⁴⁹)(²⁵¹)(²⁵³)(²⁵⁵)(²⁵⁷)(²⁵⁹)(²⁶¹)(²⁶³)(²⁶⁵)(²⁶⁷)(²⁶⁹)(²⁷¹)(²⁷³)(²⁷⁵)(²⁷⁷)(²⁷⁹)(²⁸¹)(²⁸³)(²⁸⁵)(²⁸⁷)(²⁸⁹)(²⁹¹)(²⁹³)(²⁹⁵)(²⁹⁷)(²⁹⁹)(³⁰¹)(³⁰³)(³⁰⁵)(³⁰⁷)(³⁰⁹)(³¹¹)(³¹³)(³¹⁵)(³¹⁷)(³¹⁹)(³²¹)(³²³)(³²⁵)(³²⁷)(³²⁹)(³³¹)(³³³)(³³⁵)(³³⁷)(³³⁹)(³⁴¹)(³⁴³)(³⁴⁵)(³⁴⁷)(³⁴⁹)(³⁵¹)(³⁵³)(³⁵⁵)(³⁵⁷)(³⁵⁹)(³⁶¹)(³⁶³)(³⁶⁵)(³⁶⁷)(³⁶⁹)(³⁷¹)(³⁷³)(³⁷⁵)(³⁷⁷)(³⁷⁹)(³⁸¹)(³⁸³)(³⁸⁵)(³⁸⁷)(³⁸⁹)(³⁹¹)(³⁹³)(³⁹⁵)(³⁹⁷)(³⁹⁹)(⁴⁰¹)(⁴⁰³)(⁴⁰⁵)(⁴⁰⁷)(⁴⁰⁹)(⁴¹¹)(⁴¹³)(⁴¹⁵)(⁴¹⁷)(⁴¹⁹)(⁴²¹)(⁴²³)(⁴²⁵)(⁴²⁷)(⁴²⁹)(⁴³¹)(⁴³³)(⁴³⁵)(⁴³⁷)(⁴³⁹)(⁴⁴¹)(⁴⁴³)(⁴⁴⁵)(⁴⁴⁷)(⁴⁴⁹)(⁴⁵¹)(⁴⁵³)(⁴⁵⁵)(⁴⁵⁷)(⁴⁵⁹)(⁴⁶¹)(⁴⁶³)(⁴⁶⁵)(⁴⁶⁷)(⁴⁶⁹)(⁴⁷¹)(⁴⁷³)(⁴⁷⁵)(⁴⁷⁷)(⁴⁷⁹)(⁴⁸¹)(⁴⁸³)(⁴⁸⁵)(⁴⁸⁷)(⁴⁸⁹)(⁴⁹¹)(⁴⁹³)(⁴⁹⁵)(⁴⁹⁷)(⁴⁹⁹)(⁵⁰¹)(⁵⁰³)(⁵⁰⁵)(⁵⁰⁷)(⁵⁰⁹)(⁵¹¹)(⁵¹³)(⁵¹⁵)(⁵¹⁷)(⁵¹⁹)(⁵²¹)(⁵²³)(⁵²⁵)(⁵²⁷)(⁵²⁹)(⁵³¹)(⁵³³)(⁵³⁵)(⁵³⁷)(⁵³⁹)(⁵⁴¹)(⁵⁴³)(⁵⁴⁵)(⁵⁴⁷)(⁵⁴⁹)(⁵⁵¹)(⁵⁵³)(⁵⁵⁵)(⁵⁵⁷)(⁵⁵⁹)(⁵⁶¹)(⁵⁶³)(⁵⁶⁵)(⁵⁶⁷)(⁵⁶⁹)(⁵⁷¹)(⁵⁷³)(⁵⁷⁵)(⁵⁷⁷)(⁵⁷⁹)(⁵⁸¹)(⁵⁸³)(⁵⁸⁵)(⁵⁸⁷)(⁵⁸⁹)(⁵⁹¹)(⁵⁹³)(⁵⁹⁵)(⁵⁹⁷)(⁵⁹⁹)(⁶⁰¹)(⁶⁰³)(⁶⁰⁵)(⁶⁰⁷)(⁶⁰⁹)(⁶¹¹)(⁶¹³)(⁶¹⁵)(⁶¹⁷)(⁶¹⁹)(⁶²¹)(⁶²³)(⁶²⁵)(⁶²⁷)(⁶²⁹)(⁶³¹)(⁶³³)(⁶³⁵)(⁶³⁷)(⁶³⁹)(⁶⁴¹)(⁶⁴³)(⁶⁴⁵)(⁶⁴⁷)(⁶⁴⁹)(⁶⁵¹)(⁶⁵³)(⁶⁵⁵)(⁶⁵⁷)(⁶⁵⁹)(⁶⁶¹)(⁶⁶³)(⁶⁶⁵)(⁶⁶⁷)(⁶⁶⁹)(⁶⁷¹)(⁶⁷³)(⁶⁷⁵)(⁶⁷⁷)(⁶⁷⁹)(⁶⁸¹)(⁶⁸³)(⁶⁸⁵)(⁶⁸⁷)(⁶⁸⁹)(⁶⁹¹)(⁶⁹³)(⁶⁹⁵)(⁶⁹⁷)(⁶⁹⁹)(⁷⁰¹)(⁷⁰³)(⁷⁰⁵)(⁷⁰⁷)(⁷⁰⁹)(⁷¹¹)(⁷¹³)(⁷¹⁵)(⁷¹⁷)(⁷¹⁹)(⁷²¹)(⁷²³)(⁷²⁵)(⁷²⁷)(⁷²⁹)(⁷³¹)(⁷³³)(⁷³⁵)(⁷³⁷)(⁷³⁹)(⁷⁴¹)(⁷⁴³)(⁷⁴⁵)(⁷⁴⁷)(⁷⁴⁹)(⁷⁵¹)(⁷⁵³)(⁷⁵⁵)(⁷⁵⁷)(⁷⁵⁹)(⁷⁶¹)(⁷⁶³)(⁷⁶⁵)(⁷⁶⁷)(⁷⁶⁹)(⁷⁷¹)(⁷⁷³)(⁷⁷⁵)(⁷⁷⁷)(⁷⁷⁹)(⁷⁸¹)(⁷⁸³)(⁷⁸⁵)(⁷⁸⁷)(⁷⁸⁹)(⁷⁹¹)(⁷⁹³)(⁷⁹⁵)(⁷⁹⁷)(⁷⁹⁹)(⁸⁰¹)(⁸⁰³)(⁸⁰⁵)(⁸⁰⁷)(⁸⁰⁹)(⁸¹¹)(⁸¹³)(⁸¹⁵)(⁸¹⁷)(⁸¹⁹)(⁸²¹)(⁸²³)(⁸²⁵)(⁸²⁷)(⁸²⁹)(⁸³¹)(⁸³³)(⁸³⁵)(⁸³⁷)(⁸³⁹)(⁸⁴¹)(⁸⁴³)(⁸⁴⁵)(⁸⁴⁷)(⁸⁴⁹)(⁸⁵¹)(⁸⁵³)(⁸⁵⁵)(⁸⁵⁷)(⁸⁵⁹)(⁸⁶¹)(⁸⁶³)(⁸⁶⁵)(⁸⁶⁷)(⁸⁶⁹)(⁸⁷¹)(⁸⁷³)(⁸⁷⁵)(⁸⁷⁷)(⁸⁷⁹)(⁸⁸¹)(⁸⁸³)(⁸⁸⁵)(⁸⁸⁷)(⁸⁸⁹)(⁸⁹¹)(⁸⁹³)(⁸⁹⁵)(⁸⁹⁷)(⁸⁹⁹)(⁹⁰¹)(⁹⁰³)(⁹⁰⁵)(⁹⁰⁷)(⁹⁰⁹)(⁹¹¹)(⁹¹³)(⁹¹⁵)(⁹¹⁷)(⁹¹⁹)(⁹²¹)(⁹²³)(⁹²⁵)(⁹²⁷)(⁹²⁹)(⁹³¹)(⁹³³)(⁹³⁵)(⁹³⁷)(⁹³⁹)(⁹⁴¹)(⁹⁴³)(⁹⁴⁵)(⁹⁴⁷)(⁹⁴⁹)(⁹⁵¹)(⁹⁵³)(⁹⁵⁵)(⁹⁵⁷)(⁹⁵⁹)(⁹⁶¹)(⁹⁶³)(⁹⁶⁵)(⁹⁶⁷)(⁹⁶⁹)(⁹⁷¹)(⁹⁷³)(⁹⁷⁵)(⁹⁷⁷)(⁹⁷⁹)(⁹⁸¹)(⁹⁸³)(⁹⁸⁵)(⁹⁸⁷)(⁹⁸⁹)(⁹⁹¹)(⁹⁹³)(⁹⁹⁵)(⁹⁹⁷)(⁹⁹⁹).
- Staff 3 (Yellow):** F^{add4}/G, F^{add4}/G, F^{major}(^b), A, A^{sus4}/C, Dm⁷(^b)/F, F^{major}(^b), D^{sus4}/E, A^{sus4}/C⁺, C⁷/D, D^{major}, E^b(^b), D^{sus4}/F, F^{add4}/D, C¹³(¹³)(¹³), Bm⁹, Gm⁹, C¹³(¹³), F^{major}, F^{add4}/G, F/G, B^{major}(³)(³)(³), Gm⁹, F^{add4}/A, F^{add4}/G, E^b(⁶)(⁶), F/E^b.
- Staff 4 (Purple):** D^b/G^b, F^{add4}/G, F^{major}(^b), F^{add4}/C, A^{add4}/C⁺, C⁷/D, D^{major}, E^b(^b), D^{sus4}/F, F^{add4}/D, C¹³(¹³)(¹³), B^{major}/A, B^{major}/C, 3.3.1, 3.3.2, 3.3.3, 3.3.4, 3.3.3.1, 3.3.3.1.1, 3.3.3.(1x3), 3.3.3.(1x4), 3.1.1.2.1, 3.4.1, 3.5.1, 3.6.1, 3.6.1.1.
- Staff 5 (Blue):** F^{add4}/D, F⁷(⁷), C⁷/D, C¹³/G, B^{major}(³), C⁷/D, B^{major}(³), B⁶(⁶), A^{major}(^{add4})/C⁺, Gm⁹(^{add4})/B^b, 4, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.2.1, 4.2.2, 4.4.1, 4.4.2, 4.4.1.1, 4.4.1.1.1, 4.4.2.1, A^{major}(^b), F⁷(⁷)/D^b, A^b(^b)/C⁺, F^{major}(⁶), G⁷/C, A^{major}(^b), C^{sus2}, A^b/E^b, Bm⁹, E^b(^b), 5, 5.1, 5.2, 5.3, 5.1.1, 5.1.2, 5.1.1.1, 5.1.2.1, 5.3.1, 5.3.1.1.

