

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

KAMERINIO ANSAMBLIO KATEDRA

DOMINYKAS NORKŪNAS

**GITARISTAS DEREK BAILEY: IMPROVIZACIJOS METODIKŲ
ANALIZĖ IR PRITAIKYMAS**

Magistro tiriamasis darbas

Darbo vadovas: lekt. dr. Jonas Jurkūnas

Vilnius, 2018

TURINYS

ĮVADAS.....	3
1. XX AMŽIAUS MUZIKOS TENDENCIJOS, LEIDUSIOS ATSIIRASTI LAISVAJAI IMPROVIZACIJAI.....	6
1.1. Laisvoji improvizacija, žanro apibrėžimas.....	6
1.2. XX amžiaus muzikos inovacijų istorinis kontekstas.....	7
1.3. Džiazo muzika.....	9
1.3.1. Ankstyvasis džiazas (1920–1930 metai).	10
1.3.2. Bibopo ir modernaus džiazo laikotarpis (1945–1950 metai).	11
1.3.3. Laisvasis džiazas (1960–1970 metai).	12
1.4. XX amžiaus pradžios klasikinė muzika ir jos sąsajos su improvizacija.....	14
1.4.1. Atonalumas.....	14
1.4.2. Dodekafonija.....	15
1.5. Johnas Cage'as ir jo įtaka laisvajai improvizacinei muzikai.....	15
1.5.1. Instrumentų preparavimas ir išplėstinės technikos.....	16
1.5.2. Nauji būdai muzikinės notacijos būdai.....	19
1.5.3. Nedeterminuota muzika.....	19
2. DEREKO BAILEY BIOGRAFIJA.....	22
2.1. Muzikavimo pradžia.....	22
2.2. Profesionalaus muzikanto kelias.....	23
2.3. Atsigręžimas nuo komercinės muzikos, „Josepho Holbrooke'o Trio“.....	24
2.4. Vėlyvas laikotarpis. Tarpdisciplininiai ir žanriniai eksperimentai.....	26
3. DEREKO BAILEY MUZIKOS MANIERŲ IR METODIKŲ ANALIZĖ, PRITAIKYMAS.....	27
3.1. Naudojamas instrumentas, jo specifika.....	27
3.2. Dereko Bailey grojimo tembriniai ypatumai.....	29
3.3. Dereko Bailey intervalika, akordai.....	31
3.4. Dereko Bailey ritmika.....	32
3.5. Forma.....	35
3.6. Derekas Bailey ir ansamblinis grojimas.....	36
LITERATŪROS SĄRAŠAS IR PRIEDAI.....	40

IVADAS

Laisvoji improvizacinė muzika – muzikos kryptis, atsiradusi XX amžiaus septintajame dešimtmetyje. Šios krypties šaknys – tuo metu Amerikoje populiarus laisvojo džiazo judėjimas, taip pat akademinės muzikos kompozitoriai, dėl savo kuriamos muzikos ypatybių reikalavę improvizacijos ir iš muzikantų. Improvizacinės muzikos šaknys slypi tiek akademinės muzikos srityje, tiek laisvojo džiazo judėjime, bet daugelis muzikantų siekia improvizuoti neidiomatiškai, t. y. neprisirišus nė prie vieno muzikinio stiliaus estetikos. Kadangi dažniausiai improvizacinės muzikos muzikantai groja neidiomatiškai, rašytiniuose šaltiniuose pateikiama tik jų biografija ir istoriniai faktai, matimprovizacinė muzika nėra užrašyta natomis, tik sugrota.

Viena svarbiausių asmenybių laisvosios improvizacijos kryptyje yra gitaristas Derekas Bailey (1930–2005). Jis yra laikomas vienas šios krypties pradininkų. Muzikantas yra parašęs literatūros apie improvizaciją ir grojęs su dauguma svarbiausių šios krypties atstovų tiek Europoje, tiek Amerikoje. Svarbiausi šios muzikinės krypties ansambliais, su kuriais grojo D. Bailey, – „Spontaneous Music Ensemble“, „Jazz Composers Orchestra“.

Neidiomatinės improvizacinės muzikos analizė – labai problemiškas dalykas. Neidiomatinė improvizacija – spontaniškas muzikavimo būdas, kai nėra parengtos muzikinės medžiagos, natų, kurias galima analizuoti. Muzikos analizės būdai yra skirtingi vieniems ar kitiems muzikos žanrams, o laisvoji improvizacinė muzika nebando emuliuoti jokių žanrų. Taigi, dėl šių ypatumų D. Bailey muzikavimo analizei nėra pasirinktas nė vienas žinomas muzikos analizės metodas. Analizuojant D. Bailey grojimą, pateikiami išraiškos formų, technikų, kurių galima iš jo išmokti, pritaikyti savo grojime, pavyzdžiai. Remiamasi D. Bailey išsakytomis mintimis, išreikštomis įvairiuose interviu, kritika (Marceliu Cobussenu, Dominicu Lashu), taip pat sava profesine patirtimi ir asmeniniu santykiu į laisvąją improvizaciją.

Šio darbo objektu pasirinkta D. Bailey literatūros tekstų bei muzikos analizė. Gitaristas yra išleidęs labai daug albumų, tad jo grojimo pavyzdžių yra daug. Šiame darbe bus analizuojami D. Bailey grojimo meninės raiškos priemonės, kurias jis pristato savoje literatūroje ir nepublikuotuose užrašuose, bandoma rasti improvizacijos skirtumų jam grojant vienam, ir su skirtingais ansambliais. Taip pat bus ištirti jo praktikavomosi būdai, skirti skirtingiems improvizaciją praktikuojantiems muzikantams.

Aktualumas. D. Bailey grojama muzika dėl savo ekspresijos formomų yra labai įvairiapusiška. Klausantis šio muzikanto, galima išgirsti ir roko, džiazą, ir klasikos, ir triukšminės muzikos užuominų, nors jas dažniausiai sukuria pačio klausytojo ausis, nes nuolat ieškoma panašumų. Lietuvoje daugelis muzikantų yra susiskyrę į polius: kai kurie groja roko muziką, studijuojantys muziką groja arba svingą, bosanovą, bibopą, modalų džiazą, arba įvairių laikų klasikinę muziką. Dėl skirtingų muzikos veiklų daugelis muzikantų ir klausytojų, kurie renkasi šį stilių, vieni su kitais prasilenkia. Pogrindinėse vietose ir pačiuose improvizacinės muzikos ansambliuose galima pamatyti daugelio skirtingų žanrų atlikėjų, klausytojų. Suprasti šio muzikanto mąstyseną improvizacijos tema ir analizuoti jo improvizacijos meninės raiškos priemones aktualu ne tik improvizacinės muzikos atlikėjui, bet ir bet kokio muzikos žanro atstovui, norinčiam praplėsti savo žinias ir peržengti savo stilistinių žanrų ribas.

Darbo naujumas. Lietuvoje muzikantų, grojančių improvizacinę muziką ir tradicinį džiazą, buvo jau nuo septintojo dešimtmečio. Neidiomatiško improvizacijos būdo akademiškai mokytis pradėta tik prieš keletą metų, atsiradus laisvosios improvizacijos / akademinės muzikos specialybei. Garsūs šios muzikos atstovai dar nebuvo analizuoti Lietuvos akademiniam kontekste. Norint analizuoti ir mokytis groti bet kurią muzikos žanrą būtina žinoti tos muzikos žanro istoriją, svarbiausius atlikėjus ir jų požiūrį į savo veiklą, taip pat jų naudojamas metodikas. Į lietuvių kalbą nėra išverstos D. Bailey parašytos knygos, kitų muzikantų įžvalgos apie jo grojimą, literatūra apie patį muzikantą, jo grojimo metodiką, taip pat ši muzikos kryptis nėra nagrinėta akademiniam kontekste.

Šio tiriamojo darbo **tikslai:**

- Pristatyti pagrindinius veiksnius, sąlygojusius D. Bailey, kaip laisvosios improvizacijos pradininko, kūrybą.
- Perskaičius literatūrą apie D. Bailey, perteikti jo grojimo mąstyseną.
- Atlikti D. Bailey technikos, meninės išraiškos priemonių analizę ir pateikti praktiškų improvizavimo mokymosi būdų.

Tikslams pasiekti iškeliami šie **uždaviniai:**

- Pateikiama improvizacinės muzikos ištakos ir raida.
- Supažindinama su D. Bailey gyvenimo keliu.

- Pristatoma D. Bailey improvizacijos praktikavimo metodika ir pateikiami pavyzdžiai.
- Atliekama D. Bailey solo ir ansamblinės improvizacijos analizė.

Naudojami šie **tyrimo metodai**:

- Aprašomasis metodas.
- Mokslinės, metodinės literatūros bei straipsnių, interviu, internetinės spaudos apžvalga.
- Klausomoji muzikos analizė.

Darbo struktūrą sudaro įvadas ir trys skyriai. Pirmajame skyriuje, remiantis aprašomuoju metodu, trumpai apžvelgiama XX amžiaus muzikos istorija, žanrai, estetika ir gairės, leidusios neidiomatinei improvizacinei muzikai atsirasti. Taip pat yra apžvelgiamas gitaristo D. Bailey gyvenimo kelias, aptariami garsiausi albumai, kolaboracijos, remiamasi D. Bailey mintimis apie improvizaciją, jo interviu santraukomis, siekiant supažinti su juo kaip su asmeniu. Antrajame skyriuje – analizuojamos D. Bailey įžvalgos, jo pristatytos koncepcijos, bandoma perteikti jo požiūrį į improvizaciją bei metodikas. Trečiajame skyriuje aptariamas D. Bailey grojimo stilius, analizuojami atsiliepimai, kaip jis išmoko laisvai improvizuoti, pateikiami pavyzdžiai, kaip būtų galima išplėsti jo koncepcijas.

1. XX AMŽIAUS MUZIKOS TENDENCIJOS, LEIDUSIOS ATSIKRAUTI LAISVAJAI IMPROVIZACIJAI

1.1. Laisvoji improvizacija, žanro apibrėžimas

Spontaniškas muzikinių elementų pasirinkimas muzikantams grojant yra vadinamas improvizacija, arba spontaniška kompozicija (Nettl, 1998). Muzikinė improvizacija nėra naujas reiškinys: „Pats pirmas žmonijos pasirodymas negalėjo būti nieko kito kaip laisva improvizacija.“ (Bailey, 1992). Improvizacija muzikoje egzistavo tiek senovės Bangladešo, Pakistano, Indijos klasikinėje tradicijoje, Andalūzijos čigonų flamenko muzikoje, tautinėje Afrikos muzikoje. Taip pat improvizacija būdinga ir Europos klasikinei muzikai, pavyzdžiui, kompozitoriai Johannas Sebastianas Bachas (1685–1750), Georgas Friedrichas Händelis (1685–1759), Wolfgangas Amadeus Mozartas (1759–1791), Ludwigas van Beethovenas (1770–1827) – visi improvizavo pagal parašytas kadencijas (Bailey, 1992), o daugelis jų kūrinių variacijų dabar naudojamos kaip mokomoji tonalinės improvizacijos medžiaga.

Laisvoji improvizacija – gebėjimas improvizuoti atsisakant žanrinių ir stilistinių ribų. Šis muzikos žanras skiriasi nuo kitų muzikos žanrų, kur labai svarbus gebėjimas improvizuoti, pavyzdžiui, džiazas, popmuzika, ragas, liaudies muzika. Svarbu paminėti, kad daugelio žanrų improvizacijose yra konkrečios estetiškos, melodinės, harmoninės, ritminės, forminės klišės, kurias reikia naudoti improvizacijoje, kad jo grojamą muziką būtų galimapriskirti vienam ar kitam žanrui (Cobussen, 2017). Beje, dauguma laisvosios improvizacijos muzikantų savo muzikinio kelio iškart nepradėjo nuo laisvosios improvizacijos – priėjo prie jos nuo kitų žanrų. Kalbant apie bet kurio žanro eksperimentinę sceną, dažnai muzika pradeda skambėti neidiomatiškai, ir daugelis šių muzikantų pradėdami laikyti avangardo atstovais.

Laisvoji improvizacija – muzikinis žanras, atsiradęs XX a. septintajame dešimtmetyje Didžiojoje Britanijoje. D. Bailey šį stilių vadino neidiomatine improvizacija, bet šiais laikais šis terminas jau nėra tikslus, nestapo idioma, turinčia savus išsivysčiusius stilistinius elementus, klišes. Idiomą daug kur galima priskirti, bet tik šioje muzikoje naudojamos idiomos – abstrakčios (Kaiser, 1989). Muzikantai laisvai improvizuodami stengiasi nenaudoti jokių iki tol buvusių žanrų klišių, nesvarbu, ar tai būtų ritmika, ar tai būtų harmonija, ar melodija. Pavyzdžiui, jeigu muzikantas improvizuoja laisva forma, pasitelkęs džiazas melodijas ar ritmines klišes, tai jau – laisvasis džiazas, o ne laisvoji improvizacija. Laisvosios improvizacijos pasirodymų trukmė nėra fiksuota, muzikantai nesinaudoja iš anksto susitartomis ar parašytomis muzikinėmis formomis – muzika atsiranda pasirodymo metu.

Laisvojoje improvizacinėje muzikoje nėra jokios iš anksto numatytos instrumentų hierarchijos. Improvizacinės muzikos ansambliuose grojama įvairiais instrumentais, jiems nėra suteikiamos konkrečios funkcijos – tuo ši muzika skiriasi nuo džiaz, klasikinės, popmuzikos ir liaudies muzikos. Pats muzikantas pasirodymo metu gali prisiskirti funkciją, nesvarbu, ar prie to prieinama intelektualiai, ar intuityviai (Parker, 2017).

Minėto žanro muzikantų improvizacija neturi ir išankstinės struktūros ir iš idėjos negali jos turėti. Improvizuotojai pasitelkia abstrakčius muzikinius elementus, pasitaikančius akademinėje muzikoje, laisvajame džiaz, triukšminėje, elektroninėje muzikoje. Muzikantai improvizuoja skirtingais tembrais, garsų aukščiais, muzikinėmis tekstūromis, kontrastuojamais dinaminiais elementais, spontaniškais muzikinės formos pakitimais. Dažniausiai laisvosios improvizacijos atlikimas neturi konkrečios tonacijos. Atliekant laisvą improvizaciją nėra jokios pirmenybės nė vienai garso aukščio organizacinei sistemai. Dėl to ši muzika labai abstrakti, didžiąja dalimi atonali, bet turinti ir tonacijos apraiškų.

D. Bailey garso aukščių organizaciją improvizacinėje muzikoje vadina „non-tonal“, muzikantai nebando nei groti griežtai atonaliai, nei naudoti tonalių, modalių sistemų, nes griežtas laikymasis kurios nors garsų organizavimo sistemos teiktų aliuzijų į kitus muzikinius žanrus (Bailey, 1992).

Dėl labai plačios muzikinės kalbos pasirinkimo galimybių laisvosios improvizacijos muzikantai savo menine išraiška skiriasi tarpusavy ir labai išsiskiria iš kitų muzikos žanrų atlikėjų. Individualizmo ieškojimas artimas džiaz muzikai, bet estetiniai šios muzikos elementai artimesni moderniajai akademiniai muzikai. Kad galėtume suprasti, kaip šis muzikavimo būdas atsirado, svarbu paminėti bendrą istorinį XX amžiaus improvizuotos ir kurtos muzikos kontekstą.

1.2. XX amžiaus muzikinių inovacijų istorinis kontekstas

Meno raida – tiesiogiai susijusi su politinėmis, ekonominėmis, socialinėmis permainomis. Vienas svarbiausių veiksnių, dažnu atveju inicijuojančių politines, ekonomines bei socialines permainas, – mokslinė pažanga (Morton, 2006). Muzikos srityje mokslinė pažanga inicijavo naujų instrumentų atsiradimą, garsų temperaciją, senų instrumentų veikimo principų tobulinimą, greitesnę muzikinės medžiagos plėtrą atsiradus spausdinimo mašinoms. Bene didžiausia mokslinė inovacija, pakeitusi XX amžiaus muziką, – galimybė įrašyti ir skleisti įrašytą garsą. Ši technologija leido sukurti naujus instrumentus, naujus muzikos platinimo būdus, taip pat leido klausomajai analizei vykti ne atlikimo metu.

Garso įrašymas atsirado XIX amžiaus antrojoje pusėje. Pirmasis prietaisas, skirtas garsui įrašyti, – fonautografas, jį 1857 metais išrado prancūzų išradėjas Éduardas-Léonas Scottas de Martinville'is (1817–1857). Šis prietaisas buvo skirtas garso vaizdinei reprezentacijai, tačiau garso atkurti negalėjo, dėl to buvo naudojamas tik tuo metu besivystančiame akustikos moksle. Pirmasis prietaisas, kuris galėjo įrašyti ir groti garsą, yra fonografas, jį 1877 metais išrado garsus tų laikų išradėjas Thomas Edisonas (1847–1931). Iki šio išradimo artimiausias būdas muzikai išsaugoti ir platinti buvo užrašytos natos (Morton, 2006). Nuo tada buvo įmanoma įrašyti patį muzikos atlikimą, o ne instrukciją (atlikimas nebūtinai turi išankstinę instrukciją).

Pirmosios gramofono plokštelės pasirodė XX amžiaus pirmojoje pusėje. Prie muzikos plėtros didelė dalimi prisidėjo ir 1920 metais atsiradusios komercinės radijo stotys, joms atsiradus, įvairių žanrų muzikos galėjo klausytis įvairių socialinių sluoksnių žmonės (Morton, 2006). D. Bailey pamini, kad muzika pradėjo domėtis būtent dėl radijo (Watson, 2013), o anksčiau gyvenimo laikotarpiu, taip pat klausydamasis radijo, jis susipažino su naujais žanrais, kurių anksčiau nežinojo.

Dėl didelės muzikos transliacijų įvairovės XX amžiuje keitėsi muzikos klausytojų santykis su muzika ir atlikėjais. Žmonės, kurie dėl socialinių, geografinių, ekonominių ar politinių priežasčių neturėjo prieigos prie koncertų salių, teatrų, gavo galimybę klausytis profesionaliai atliktos muzikos, kurios be šių technologijų nebūtų galėję išgirsti. Nuolat pasikartojantys įrašai taip pat buvo puikus pedagoginis įrankis muzikantams savamoksliams. Dauguma žmonių, neturinčių prieigos prie muzikos mokslų, galėjo mokytis groti imituodami savo mėgstamų atlikėjų įrašus. Svarbu paminėti, kad mokymasis groti iš klausos yra pats seniausias būdas praktikuoti muzikos atlikimą, platinama muzika nevisada buvo primityvi, archajiška. Besimokantys savamoksliai galėjo mokytis groti iš įvairių žanrų profesionalų, analizuoti jų grojimo menines išraiškas, varijuoti. Žmonės, kurie mokėsi groti iš klausos, gavo prieigą prie muzikinės medžiagos įrašų klotų, taip pat galėjo klausytis komercinių radijo stočių. Tai leido išpopuliarėti naujai improvizacinės muzikos pakraipai – džiazui, kai mokymosi tradicija dažnai tapo praktika – grojimas kartu su mėgstamais įrašais (Crouch, 2007). Šis mokymosi būdas naudojamas tiek universitetinėje, tiek individualioje praktikoje. XX amžiaus viduryje buvo sukurta sistema, kurios pagrindinis siekis – išmokyti groti iš klausos, o ne iš natų. Ši sistema vadinama Suzuki metodu.

Laisvoji improvizacinė muzika kaip atskiras žanras ir stilius susiformavo XX amžiaus šeštajame dešimtmetyje Didžiojoje Britanijoje. Šis muzikavimo būdas savo estetikos šaknis

turi ir akademinėje, klasikinėje XX amžiaus muzikos tradicijoje. Pats muzikos organizavimo principas idėjų sėmėsi iš džiazo muzikantų tradicijos. D. Bailey, iki pradėdamas groti laisvąją improvizacinę muziką, buvo profesionalus džiazo muzikos atlikėjas, tad apie muzikos istoriją toliau bus pradėdama kalbėti būtent nuo džiazo muzikos.

1.3. Džiazo muzika

Džiazo muzika – pirmoji vakarietiška muzika, kai gebėjimas improvizuoti buvo bene svarbiausias muzikanto įgūdis, o pagal jį muzika buvo vertinama kitų muzikantų bei publikos. Šis muzikavimo būdas susiformavo XX amžiuje Amerikoje dėl egzistavusių socialinių, ekonominių, istorinių priežasčių. Džiazo muzikoje galima atpažinti daug skirtingų elementų iš skirtingų muzikos kultūrų: Afrikos liaudies muzikos, regtimų, bliuzo, klasikinės muzikos, maršų, Europos liaudies muzikos (Goya, 2011).

Džiazo muzikos ritmikos elementai kilę iš Afrikos liaudies muzikoje naudojamų trijolinių ritminių piešinių, išsiskiriannčių gausia sinkopacija ir poliritmikos naudojimu. Trijolinis judėjimas su sinkopėmis leido atsirasti naujai ritminei estetikai, vadinamai svingavimu. Svinguojamos natos – didelė džiazo muzikos estetikos dalis. Svingas – nelygus ritminio pulso dalinimas, neturintis tikslaus užrašymo notacijoje. Nelygus pulso padalinimas keičiasi nuo grojamo tempo ir individualaus muzikanto svingo pojūčio. Esant lėtam tempui svinguojančios natos artimesnės trijoliniam judėjimui, greitinant tempą aštuntinės tampa lygesnės (Jonette, 1994).

Džiazo melodikoje dažnai grojama bliuzinė pentatonika. Šis garsaeilis buvo gausiai naudojamas spiričiueliuose, darbo dainose, bliuzo muzikoje. Bliuzinė pentatonika skiriasi nuo kitų pentatonikų pašaliniais chromatiniais arba mikrotoniniais garsais, paprastai grojamais tarp mažosios ir didžiosios tercijos mažoriniam kontekste ir tarp kvartos ir kvintos minoriniame kontekste. Šie garsai, nepasitaikantys pentatonikose, vadinami *Blue notes*. Šie garsaeiliai buvo naudojami kartu su europine klasikine diatonine harmonija bei diatoninėmis gamomis, kurias savo liaudies muzikoje naudodavo daugelis džiazo muzikantų (Goya, 2011). Modernaus džiazo ir laisvojo džiazo muzikantų melodikoje abstrakčiai galima išvelgti ir modernizmo kompozitorių įtaką.

Džiazo muzikantų atliekamas repertuaras būdavo sudaromas iš Brodvėjaus miuziklų ištraukų, populiarių dainų, plitusių per radijo stotis, retesniais atvejais – pačių džiazo muzikantų kompozicijų. Dauguma garsių tų laikų miuziklų ištraukų tapo populiariomis dainomis, kurias dauguma džiazo muzikantų naudojo kaip harmoninį ir melodinį

improvizacijos pagrindą (Goya, 2011). Garsiausi tų laikų kompozitoriai bei dainų autoriai, kurių kūriniai dabar laikomi džiaz standartais, buvo George'as Gershwinas (1898–1937), Hoagy Carmichaelas (1899–1981), Williamas Christopheris Handy (1873–1958), Turneris Laytonas (1884–1978), Jerome'as Kernas (1885–1945), Johnas Waldo Greenas (1908–1989).

1.3.1. Ankstyvasis džiazas, svingo era

Ankstyviausia džiaz muzika buvo grojama Naujajame Orleane, Jungtinėse Amerikos Valstijose. Ankstyvasis džiazas dar vadinamas diksilendo era. Šiame muzikos žanre vyravo



Pav. 1. Louisas Armstrongas.

maršų muzika, regtaimų, bliuzo, spiričiuelių muzikiniai elementai, didžiaja dalimi atliekami variniais instrumentais. Diksilendas išsiskyrė iš daugelio kitų muzikos žanrų tuo, kad muzikantai improvizuodavo polifoniškai. Paprastai diksilendo ansamblis susidarydavo iš dviejų dalių – pagal instrumentų atliekamas ansamblines funkcijas. Melodiniais instrumentais – kornetu, trombonu, saksofonu – būdavo improvizuojama kolektyviai, jie buvo vadinami priešakine linija (*front line*). Polifoniškos improvizacijos pagrindas – ritminis ir harmoninis, jį sudarydavo ansamblių ritmo sekcija, vadinamoji užnugarine linija (*back line*). Ritmo sekciją paprastai sudarydavo būgnai, bandža ir tūba. Laikui bėgant bandžą pakeitė elektrinė gitara, o tūbą – kontrabosas (Goya, 2011). Garsiausi šios eros muzikantai: trimitininkas Louisas Armstrongas (1901–1971), kornetistas Bixas Beidebeke'as (1903–1931), pianistas ir kompozitorius Jelly Roll Mortonas (1890–1941), klarnetininkas Sidney Bechetas (1897–1959), pianistai Earlas Hinesas (1903–1981), Fatsas Walleris (1904–1953).

Svingo era buvo komerciškai labiausiai pasisekusi džiaz era. Ansamblių sudėtys tapo daug didesnės, nors vis dar išlaikė panašų diksilendo herojes modelį – susidėjo iš dviejų dalių: melodinės ir ritmo sekcijos. Kadangi ansamblių sudėtys buvo daug didesnės, atliekant muziką sumažėjo improvizacijos. Daugelis tų laikų ansamblių grodavo iš anksto aranžuotą muziką, kai kurie muzikantai grodavo visiškai išrašytas solo partijas – neimprovizuodavo. Svingo, bigbendo aranžuotės išsiskyrė pučiamųjų *tutti* dalimis, solo dalimis, kai pavieniai muzikantai galėdavo improvizuoti kūrinio harmonijos ir formos ribose, bet retai tai darė (Dance, 2003). Tipiškai svingo eros bigbendai grodavo miuziklus ir aranžuodavo garsias tų laikų dainas.

Svarbiausi svingo eros muzikantai: pianistai Duke'as Ellingtonas (1899–1974), Countas Basie (1904–1984), saksofonininkai Colemanas Hawkinsas (1904–1969), Lesteris Youngas

(1909–1959), trimitininkas Roy Eldridge'as (1911–1989), klarnetininkas Benny Goodmanas (1909–1986). Taip pat verta paminėti kad, B. Goodmanio bigbende buvo panaudota elektrinė gitara, kuria grojo vienas pirmųjų elektrinės gitaros virtuozų Charlie's Cristianas (1916–1942), jo labai daug klausėsi D. Bailey.

1.3.2. Bibopo bei modernaus džiazio laikotarpis

Bibopo džiazas išsivystė Kanzaso mieste ir greitai išplito į kitus Amerikos miestus bei regionus. Ši džiazio muzikos kryptis buvo grojama naktiniuose klubuose, o ne šokių aikštėse, kuriose buvo grojamas swingas (iš dalies todėl, kad mažą ansamblį samdyti pigiau nei bigbendą). Neįsipareigojimas groti publikai, norinčiai šokti, leido muzikantams groti daug greitesniu tempu. Bibopo džiazio grupės pasirodymai nebuvo



Pav. 2. Charlie's Parkeris, Milesas Davisas.

aranžuoti, ansamblių sudėtys buvo mažos. Tipinis bibopo ansamblis sudarydavo būgnai, kontrabosas, pianinas bei pučiamieji – saksofonas, trimitas, trombonas. Šiuo atveju akomponimentą solistui improvizuodavo ir ritmo grupė, išankstinių aranžuotųjų būdavo labai retai, bet kūriniai turėdavo konkrečias formas ir jas interpretuodavo savaip („History of Jazz“, 2011). Svarbiausia pasirodymo dalimi buvo solisto improvizacija. Bibopo muzikantai savo improvizacijoms harmoniškai naudojo sudėtingesnes akordų progresijas, moduliacijas, išplėstinius akordus, alteruotus akordus, akordų superimpoziciją. Ritmiškai bibopo muzikoje girdėti daug daugiau sinkopacijos, ritminės sekcijos pulsą palaiko abstrakčiau – ketvirtinių pulso grojimas buvo perkeltas iš bosinio būgno į *ride* lėkštę. Dėl naudojamų sudėtingesnių muzikinių elementų bibopo muzika nebuvo komerciškai sėkminga. Daugelis senesnės kartos muzikantų nesuprato šios muzikos ir atvirai ją kritikavo. Garsus swingo epochos bigbendo lyderis Cabas Collaway (1907–1994), kritikuodamas bibopo muziką, praminė ją kiniška muzika.

Svarbiausi bibopo džiazio muzikantai: saksofonininkai Charlie's Parkeris (1920–1955), Dexteris Gordonas (1923–1990), Sonny Rollinsas (1930), trimitininkai Dizzy Gillespie (1917–1993), Cliffordas Brownas (1930–1956), Fatsas Navarro (1923–1950), pianistai Budas

Powellas (1924–1954) , Thelonious Monkas (1917–1982), Mary Lou Williamsas (1910–1981), būgnininkai Maxas Roachas (1924–2007), Kenny Clarke'as (1914–1985), Artas Blakey (1919–1990), kontrabosininkas Ray Brownas (1926–2002).

Po bibopo džiazas 1950 metais prasidėjo šaltojo džiazas era. Šis džiazas laikotarpis yra tiesioginė priešprieša bibopo džiazui. Apskritai šaltojo džiazas tempas buvo lėtesnis, palyginti su bibopo. Šio stiliaus improvizuotojai išsiskyrė dėl švelnesnio tembro, melodiškumo, pauzių gausos. Dauguma šios pakraipos ansamblių grojo savas kompozicijas bei aranžuotes. Kai kurie ansambliai savo kompozicijose naudojo klasikinės muzikos formas. „The Modern Jazz Quartet“ naudojo baroko epochos fūgos formas su improvizuotomis ekspozicijos dalimis (Donald, Richard, 2004). Šaltojo džiazas atlikėjai, aranžuotojai ir kompozitoriai itin atsižvelgė į ansamblinę garso tekstūrą, rinkosi nestandartines ansamblių sudėtis (garsus to pavyzdys – Milesas Daviso noneto albumas „Birth of The Cool“), pradėjo naudoti rečiau džiazas muzikoje naudojamus instrumentus – valtornas, skersines fleitas, tūbą (bibopo muzikoje apskritai nenaudota). Taip pat šio žanro atstovai pasitelkė modaliąsias harmonijas, o tai buvo visiškai naujovė džiazas muzikoje – iki tol buvo naudojama tik funkcinė harmonija.

Svarbiausi šios pakraipos muzikantai: trimitininkai Chetas Bakeris (1929–1988), M. Davisas (1926–1991), saksofonininkai Stanas Getzas (1927–1991), Paulas Desmondas (1924–1977), Gerry Mulliganas (1927–1996), pianistai Lennie Tristano (1919–1978), Dave'as Brubeckas (1920–2012), George'as Shearingas (1919–2011), aranžuotojas Gilas Evansas (1912–1988).

Sunkusis bopas – bibopo atšaka, natūraliai jungianti tuo metu populiarus ritmenbliuzas ir bibopo muzikos žanrų elementus. Tai buvo atsakas elitizmui, tuo metu jau įsismelkusiam į džiazas kultūrą (bibopo ir šaltojo džiazas). Šis muzikinis žanras išsiskyrė daug trankesne ritmo sekcija, harmonija dažniausiai turėjo bliuzas atspalvį (daug naudota dominant septakordinės ir alteruotos harmonijos). Improvizuotojai šį stilių gražino prie džiazas ištakų ir grodavo labai ekspresyviai, naudodami daug bliuzinės pentatonikos, bet taip pat įtraukdami jau standartinėmis tapusių bibopo klišių (Donald, Richard, 2004).

Svarbiausi šio žanro atstovai: būgnininkas Artas Blakey (1919–1990) , pianistai Horace'as Silveris (1928–2014), Taddas Dameronas (1917–1965), kontrabosininkas Charlesas Mingusas (1922–1979), saksofonininkas Benny Golsonas (1929).

1.3.3. Laisvasis džiazas (1960–1970 metai)

Laisvasis džiazas – eksperimentinė džiazos kryptis, atsiradusi kaip pasipriešinimas jau standartiška tampančiai džiazos tradicijai. Idėjiškai ši muzika taip pat siejosi su Jungtinėse Amerikos Valstijose tuo metu vykstančiais civilinių teisių ir hipių judėjimais (norėta išsilaisvinti nuo įsisenėjusių struktūrų). Laisvojo džiazos muzikantai norėjo išsilaisvinti nuo džiazos tradicijos sukurtų harmonijos, formos, ritmikos ribų. Daugelis laisvojo džiazos ansamblių vėl naudojo kolektyvinę improvizaciją, kuri iki tol buvo naudojama tik diksilendo



Pav. 3. Ornette'as Colemanas.

žanre. Harmoniškai laisvasis džiazas – atonalus, tačiau individualioje improvizuotojų naudojamoje melodikoje galima išgirsti bibopo ir bliuzo elementų. Taip pat galime matyti stiprią archajiškos liaudies muzikos įtaką laisvajam džiazui, muzikantai nevensė atsiktinai panaudoti ir diatoninės harmonijos, bliuzo elementų. Laisvajame džiaze taip pat yra išlaikomos instrumentų funkcijos, ritmo sekcija vis dar groja pulsą, melodistai groja melodijas. Muzikantai taip pat išbandė įvairias avangardo muzikoje paplitusias išraiškos priemones, vadinamąsias išplėstines technikas.

Atlikimų tempas laisvajame džiaze gali keistis kūrinio metu, o tai iki tol buvo vengiama kituose džiazos stiliuose. Laisvojo džiazos muzika muzikantų frazuotėje išlaikė svingo elementą, bet konkretus metras nebuvo grojamas, tik palaikomas pulsas. Laisvojo džiazos kūriniai kartais turėdavo atspirties tašką – temą, po kurios sekė neplanuota harmoniniais ritmais į temą išsivystanti improvizacija. Garsus tokios formos kūrinys – Ornette'o Colemano „Lonely Woman“ (Ekkedhart, 1975).

Svarbiausi ankstyvojo laisvojo džiazos muzikantai: saksofonininkai O. Colemanas (1930–2015), Alberast Ayleris (1936–1970), Archie Sheppas (1937), Ericas Dolphy (1928–1964), Pharaoh Sandersas (1940), Joe Manieri (1927–2009), Johnas Coltrane'as (1926–1967), pianistai Cecilis Tayloras (1929), Sun Ra (1914 – 1993), trimitininkas Donas Cherry (1936–1995).

Džiazos muzikos raida pakeitė muzikantų, kompozitorių ir klausytojų požiūrį į muziką, improvizaciją. Džiazos improvizuotojai vertinami pagal jų individualią išraišką, dėl kurios

kartais susiformuoja nauji šios muzikos žanrai. Muzikanto gebėjimas improvizuoti, individualios meninės raiškos priemonės – tai muzikantą apibrėžiantis dalykas, o individualumas – tai svarbi džiazo kultūros dalis. Iki tol muzikantų improvizuotos meninės išraiškos nebūdavo vertinamos kaip svarbi muzikos dalis, nes labiau būdavo vertinama kompozicija, kai kompozitorius yra diktatorius, kitiems liepiantis groti taip, kaip jis nori.

1.4. XX amžiaus pradžios klasikinė muzika ir jos sąsajos su improvizacija

XX amžiaus pradžia – klasikinės muzikos inovacijų laikotarpis. Vėlyvojo romantizmo kompozitoriai savo kūrinių harmonijose daug eksperimentavo su chromatizmais, kurie privedė modernizmo kompozitorius Igorį Stravinskį (1882–1971), Bėlą Bartóką (1881–1945), Charlesą Ivesą (1874–1954) prie politonalumo principo. Jų kūryba darė didelę įtaką bibopo ir moderniojo džiazo improvizuotojams. Ši sąsaja matyti gyvenimiškoje situacijoje, įvykusioje 1951 metais džiazo klube „Birdland“: tuo metu vyko Ch. Parkerio koncertas, kurį stebėjo Igoris Stravinskis. Ch. Parkeris, pamatęs publiką ir suvokęs, kad koncerto klausosi Igoris, savo improvizacijos džiazo kompozicijoje „KoKo“ metu pagrojo kūrinio „L’Oiseau de feu“ („Ugnies Paukštė“) pagrindinę temą. Išgirdęs savo sukurtą temą, pagrotą kitame kontekste, I. Stravinskis pradėjo garsiai rėkti iš pasitenkinimo ir daužyti savo alkoholinį kokteilį į stalą



Pav. 4. Igoris Stravinskis.

aplaistydamas aplinkinius (Appel, 2004).

I. Stravinskio kūryba dažnai grojama ir peraranžuojama džiazo muzikantų: amerikiečių grupė „The Bad Plus“ albume „The Rite of Spring“ interpretuoja I. Stravinskio šedevrą, Danijos grupė „The Firebirds – visiškai atsidavusi I. Stravinskio kūrybos

interpretacijoms džiazo stilstikoje. Pats I. Stravinskis yra parašęs kompozicijų, kuriose galima girdėti didelę džiazo muzikos įtaką jam kaip kompozitoriui. Šie pavyzdžiai yra „L’Histoires du soldat“ („Kario pasaka“), „Ebony Concerto“, parašyto specialiai bigbendo lyderio Woody Hermano (1913–1987) ansamblui.

1.4.1. Atonalumas

Eksperimentavimas su tonalios muzikos ribomis natūraliai ativedė kompozitorius prie atonalumo principo. Atonali muzika atsirado XX amžiuje kaip bandymas kurti muziką

neinaudojant tradicinės diatoninės harmonijos. Ankstyvoji atonali muzika neturėjo konkrečios sistemos, kaip organizuoti garsus. Atonalios muzikos pradininkai buvo kompozitoriai Albanas Bergas (1885–1935), Arnoldas Schoenbergas (1874–1951) ir Antonas Webernas (1883–1945). Svarbu paminėti, kad D. Bailey pripažįsta, jog jam didelę įtaką padarė A. Weberno muzika (Watson, 2013). Šios muzikos įkvėptas jis išleido albumą „Pieces for Guitar“, jis buvo įrašytas 1967 metais, ir tik 2002 metais jį išleido kompanija „Tzadik“. Šis albumas yra išskirtinis D. Bailey diskografijoje, nes yra vienintelis albumas, kuriame D. Bailey groja rašytą, o ne improvizuotą muziką. Šiame albume bandoma emuliuoti šio kompozitoriaus naudojamus intervalus, pritaikant juos solo gitarai (Watson, 2013). Minėtas albumas yra kaip D. Bailey etiudai, lavinantys atonalią intervaliką, kurios nemažai galima išgirsti improvizuotoje D. Bailey muzikoje.

1.4.2. Dodekafonija

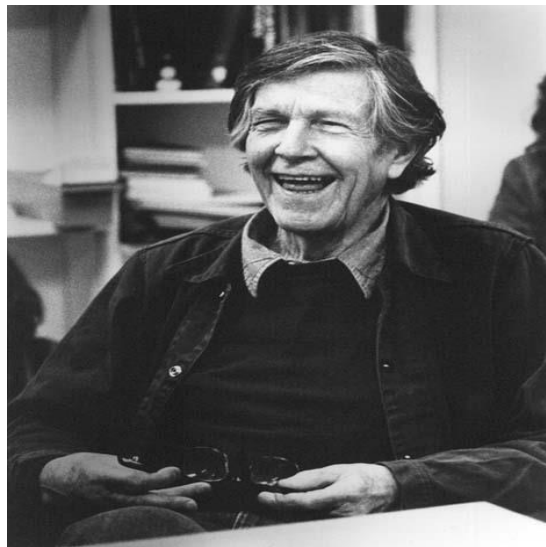
Atonali muzika iš pradžių neturėjo konkrečios sistemos, kuri būtų naudojama garso aukščiams organizuoti. Bet maždaug apie trečiąjį dešimtmetį Vienos naujosios mokyklos kompozitoriai pradėjo naudoti serijinę sistemą dvylikai tonų suorganizuoti – dodekafoniją. Ši sistema – kompozicinis įrankis, kuriuo muzikinėje sistemoje galima panaudoti visus dvylika tonų tokia seka, kad šie garsai neturėtų tarpusavyje traukos taškų, visi būtų vienaverčiai lygūs (Perle, 1991). Džiazo improvizuotojai yra panaudoję dvylikatonės serijos principus savoje kūryboje, apie tai jau yra išleista autoriaus Meyerio Kupfermano knyga „Atonal Jazz: a Systematic Approach to Atonal Jazz Improvisation“. Ši muzikinė komponavimo idėja ne tik turėjo įtakos tuometėms muzikos aranžuotėms, muzikinei estetikai, bet ir idėjinių sąsajų su socialinės lygybės tarp žmonių idėjomis, ir pamažu pradėjo keisti kompozitorių požiūrį į garso organizavimo principus.

Schoenbergo metodas kiekvienai garsinei jai lygių medžiagų grupėje priskiria funkciją, kurią ši atlieka grupėje. (Harmonija kiekvienai medžiagai jai nelygiaverčių garsinių medžiagų grupėje priskirdavo funkciją, kurią ši atlikdavo fundamentalios ar svarbiausios šios grupės medžiagos atžvilgiu.) „Schoenbergo metodas primena visuomenę, kurioje akcentuojama grupė ir individo integravimas į grupę.“ (Cage, 1973: 15).

1.5. Johnas Cage’as ir jo įtaka laisvajai improvizacinei muzikai

Johnas Cage'as (1912–1992) – viena svarbiausių asmenybių XX amžiaus muzikoje.

Kompozitorius tiesiogiai susijęs su nedeterministine muzika, ankstyvąja elektronine muzika, avangardu, „Fluxus“ judėjimu. J. Cage'o kūrybą galima matyti kaip serijinės muzikos garsų aukščių lygybės idėjos išplėtimą. Pavyzdžiui, dvylikatonėje muzikoje visi tonai vienodai lygūs, o J. Cage'o kūryboje visų pobūdžių garsai yra vienodai lygūs. J. Cage'o suvokimu muzikoje garso aukštis tebuvo tik vienas iš elementų, kuriais galima manipuluoti. Iki XX amžiaus tai ir buvo pagrindinis kompozitorių naudojamas įrankis Vakarų muzikos tradicijoje.



Pav. 5. Johnas Cage'as.

Pirmieji kompozitoriaus darbai, išsiskiriantys iš vakarietiškos muzikos tradicijos, – kompozicijos, skirtos perkusiniams instrumentams. Pavyzdžiui, „Quartet“, parašytas 1935 metais keturiems perkusiniams instrumentams, ir „Trio“ – taip pat perkusininkams, parašytas 1936 metais. Pats J. Cage'as taip kalba apie perkusinę muziką: „Perkusinė muzika yra šiuolaikinis perėjimas nuo klavietūra apribotos muzikos prie visagirdės ateities muzikos. Perkusinės muzikos kompozitoriui priimtinas bet koks garsas; jis tyrinėja akademiškai uždraustą „nemuzikinį“ garso lauką, kiek tai įmanomu rankiniu būdu.“ (Cage, 1973: 16). Tai galbūt tėra sutapimas, bet D. Bailey pats susidomėjo elektroninę perkusiją emuliuojančia dramenbeiso muzika iš dėl to, kad tai buvo įdomus didelių paralelių tuo metu neturintis perkusijos skambesys, o jam patiko, kaip skamba programuoti būgnai. Pats D. Bailey apie šią muziką atsiliepia taip: „Ten buvo struktūrų, bet tai buvo nelogiškos struktūros. Tai buvo vienas mėgstamų šio stiliaus dalykų, o ne pati muzika... Paprastai būgnininkas kartu su bosininku šitaip negroja, tai nuostabus jausmas.“ (Lee Stewart, 1997).

1.5.1. Instrumentų preparavimas ir išplėstinės technikos

Dar viena didelė ankstyva J. Cage'o inovacija – instrumentų preparavimas. Tai yra būdas instrumentams naudoti tradicinėmis grojimo technikomis išgauti ne tradicinius garsus, keičiant instrumento garso išgaunamo garso parametrus. Instrumentų preparavimo pavyzdžiai: objektų ant stygų dėjimas, instrumentų perpūtimas, vandens pylimas į pučiamuosius instrumentams, skambančių instrumentų merkimas į vandenį ir panašiai. J. Cage' kūryboje

instrumentų preparavimas atsirado labiau kaip praktinis sprendimas. Kompozitorius norėjo išgauti perkusišką skambesį iš pianino, mat jam reikėjo rašyti muziką šokių muzikai. Salėse, kuriose buvo atliekama tokia muzika, nebuvo pakankamai vietos perkusijos ansamblui (Cage, 1973). Pirmoji J. Cage'o kompozicija „Bachannale“, skirta preparuotam fortepijonui, buvo sukurta 1938 metais. Instrumentų preparavimas daugeliui muzikantų ir kompozitorių parodė, kad iš tradicinių instrumentų galima išgauti kitokio pobūdžio garsų, o nežinojimas, kaip jie išgauti, paskatino muzikantus eksperimentuoti. Beno Watsono knygoje „Derek Bailey and the Story of free improvisation“ aprašyta D. Bailey istorija, kaip būgnininkas T. Oxley, su kuriuo jis ilgą laiką grojo, nemažai eksperimentavo grodamas ir lankstydamas būgnų lėkštes vienu metu, nes norėjo išgauti panašų garsą, kuris buvo išgaunamas J. Cage'o kompozicijoje „First Construction in Metal“ (1939). Muzikantas niekaip negalėjo išgauti to garso, nes nežinojo, kad būtent tas garsas išgaunamas merkiant skambančią lėkštę į vandenį. Tačiau šie jo eksperimentai neliko bevaisiai: T. Oxley atrado naujų būdų garsui išgauti lėkštėmis. Toje pačioje knygoje D. Bailey pripažįsta, kad klausydavosi J. Cage'o kūrybos: „Man tai buvo kelias pailginti savo muzikos repertuarą, išplėsti savo muzikos pažinimą, būti labiau sąmoningam dėl muzikos galimybių.“ (Watson, 2013: 82)

Instrumentų preparavimas buvo vienas iš pirmų žingsnių populiarėjant įvairių žanrų – tiek džiaz, tiek akademinės muzikos – išplėstinėms technikoms. Toliau pateikiami styginių, pučiamųjų ir perkusinių instrumentų išplėstinių technikų pavyzdžiai.

Styginių instrumentų išplėstinės technikos:

- Grojimas su smičiumi arba brauktuku instrumentu, kuris nėra tam pritaikytas (pavyzdžiui, smičius – gitarai, brauktukas – smuikui).
- Instrumentų, turinčių grifą, garso užgavimas už kairės rankos užspaustų pirštų (atvirksčiai, jeigu instrumentalistas – kairiarankis).
- Garso išgavimas už tiltelio.
- Stipriai atitemptas *pizzicato* (dar vadinamas *Bartoko Pizzicato*).
- Natų lietimasis ant grifo ta ranka, su kuria išgauni garsą (*tapping*).
- Stygų braižymas brauktuku arba koku nors kitu objektu.
- Grojimas sukryžmintomis stygomis.
- Perkusiškas grojimas per stygas įvairiais objektais (tai gali būti maletai arba metaliniai objektai).
- Perkusiškas grojimas per instrumento deką.

Vienas geriausių šių technikų panaudojimo pavyzdžių – kompozitoriaus Krzysztofo Pendereckio kūrinys „Rauda Hirošimos aukoms“, parašytas 1960 metais ir skirtas penkiasdešimt dviem styginiams (Gardner, 1976). Taip pat šią grojimo techniką naudoja daug laisvosios improvizacijos, roko, fanko bei džiazų muzikantų.

Pučiamųjų instrumentų išplėstinės technikos:

- Multifoninis grojimas, obertonai ir undertonai.
- Mikrotoninis grojimas.
- Perkusinis grojimas klaponais.
- Oro pūtimas neišgaunant konkrečios natos.
- Dainavimas per instrumentą.
- Slap technika.
- Grandininis kvėpavimas.

Geras išplėstinių technikų naudojimo kompozicijoje pavyzdys – Luciano Berio (1925–2003) kompozicijos „Sequenza“ solo instrumentams, kai didelį kiekį muzikinės medžiagos sudaro išplėstinės technikos. Daugumą pučiamųjų instrumentų išplėstinių technikų išpopuliarino laisvojo džiazų muzikantai – jie šias technikas įkomponavo į savo grojimą kartu naudodami ir žanrines džiazų klišes. Dauguma džiazų muzikantų, grojančių pučiamaisiais, šias technikas naudoja tam, kad išgautų kalbiškumo estetiką, padedančią pasiekti individualų grojimo stilių (Hill, 1996).

Perkusinių instrumentų išplėstinės technikos:

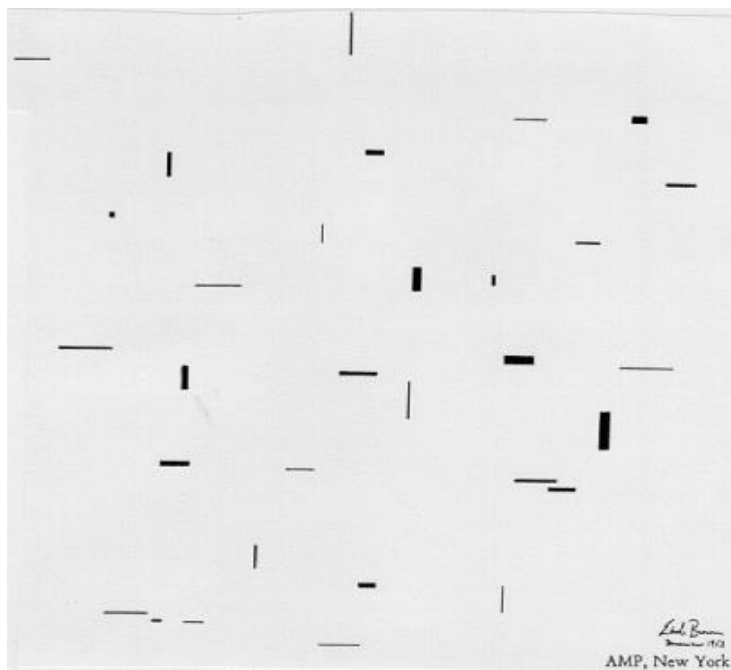
- Lėkščių dėjimas ant būgnų.
- Grojimas smičiumi arba kitomis priemonėmis, išgaunant besitęsiančią natą.
- Skambančio instrumento merkimas į vandenį.
- Būgnų braižymas lazdelėmis.
- Lėkštės braižymas lazdele.

Perkusines išplėstines technikas nelengva apibrėžti, nes sunku susitarti, kas apskritai yra grojimas perkusija: ar tai lazdelės, ar tai pats objektas, per kurį groji. Skirtingai nei Vakarų kultūrose perkusionistai groja rankomis, tad galbūt jiems grojimas lazdelėmis – išplėstinė technika. Ar grojimas per skardines lazdelėmis – instrumento preparavimas, ar ne, greičiausiai priklauso nuo tam tikro požiūrio.

Išplėstinių technikų naudojimas ir populiarėjimas atvėrė naujus horizontus negirdėtoms muzikos ekspresijos galimybėms laisvajai improvizacinei muzikai ir ne tik.

1.5.2. Nauji muzikinės notacijos būdai

Naujos muzikos koncepcijos, būdai groti instrumentais, preparavimas neatitiko



Pav. 6. Earle'as Brownas, 1952 metų gruodis, natos.

ankstesnės muzikinės notacijos galimybių. Iki tol notacija apsiribojo dinamika, natų aukščiu, ritmika, forma. J. Cage'as bei kiti kompozitoriai, tokie kaip Mortonas Feldmanas (1925–1987), Earle'as Brownas (1926–2002), Henry Cowellas (1889–1965), Cristianas Wolfas (1934), Iannis Xenakis (1922–2001) ir dauguma kitų, savo muzikai kurti patys sukdavo naujus būdus garso organizacijai užrašyti, pasitelkdami grafinę,

žodinę, vaizdinę notaciją, kuriai standartizacijos dar kol kas nėra nustatyta. Kartais kompozitoriai tokiems muzikiniams dalykams sukuria skirtingas savo notacijas (Cage, 1973).

Praktiškumas – bene svarbiausias dalykas moderniojoje notacijoje, muzikantai turi suprasti, ko iš jų tiksliai norima. Naujas būdas rašyti muziką reikalavo ne tik muzikantų, bet ir dirigentų naujų įgūdžių (Cage, 1973), o grafinė notacija sumažino determinuotumą, kurį turėjo kompozitorius kūriniui atlikti.

1.5.3. Nedeterminuota muzika

Didelė dalis kompozicijų, kurios buvo komponuotos pasitelkus grafinę notaciją, buvo unikalios, turėjo mažiau determinuotą skambesį (nes dažniausiai buvo grojamos pasitelkus išplėstines technikas, kurias techniškai sunkiau kontroliuoti), bet jų forma atlikimo požiūriu vis dar buvo determinuota. Nedeterminuotą muziką kompozitoriai jūrė kūrė trimis būdais:

1. Mobilioji forma, kai dalys parašytos, bet leista pasirinkti jų eilės seką. Pavyzdžiai: Henry Cowello „Mosaic Quartet“, komponuota 1935 metais. Karleizo Stockhauseno „Klavierstück XI“, komponuota 1936 metais.
2. Įvairių nedeterminuotų veiksmų naudojimas norint išgauti fiksuotą formą. Toks veiksmas gali būti kauliuko metimas arba, pavyzdžiui, J. Cage'o kompozicijos „Music of Changes“ atveju – knygos naudojimas skaičiams generuoti, jų realizacija. I. Xenakio kūryba dažnai buvo susijusi su matematinių formulių realizacija, pasitelkus garsą. Atlikimas – determinuotas.
3. Nedeterminuotos muzikos notacija skatina interpretaciją, ir muzikantai gali rinktis skaityti tekstą kaip muzikinę medžiagą. Pavyzdžiui, Earle'o Brown'o kompozicija „December 1952“.
4. Žodinė notacija – tai intrukcija muzikantui, ką groti ar kaip groti. Pavyzdžiui, K. Stockhauseno intuityvioji muzika „Aus dem Sieben Tagen“.

Šie muzikavimo būdai dėl savo komponavimo idėjos natūraliai skatino muzikantus improvizuoti. Improvizacija buvo muzikantų pasirinkimas, kaip traktuoti priešais save turimą medžiagą. D. Bailey pats kūrė grafines notacijas, o jas įgyvendindavo kartu su Josepho Holbrooke'o trio. Iš esmės vis tiek čia įžvelgė didelę dalį determinacijos, kaip ir tarimasi prieš grojant: „Na, šitaip mes grosime, o čia – žemėlapis. Atlikime pagal žemėlapi.“ (Watson, 2013: 79) J. Cage'as, analizuodamas D. Bailey kūrybą, kritikavo, kad jo skoniui įtaką darė klasikinė maniera, o jis, kaip improvizuotojas, nenorėjo kopijuoti kitų prieš tai naudotų muzikinių gairių (Watson, 2013).

„Spontaneous Music Ensemble“ įkūrėjas būgnininkas Johnas Stevensas žodinę notaciją taip pat naudoja kaip pradinį tašką mokyti improvizuoti. J. Stevensas yra sukūręs pjesių, jas galima rasti jo parašytoje knygoje „Search and Reflect“. Pjesės naudojamos kaip mokomoji improvizacinės muzikos medžiaga (Spruce, 1996).

Laisvosios improvizacinės muzikos prielaidos galėtų būti šios:

- Būdo klausytis improvizuotos muzikos nebūnant ten, kur ji grojama (radijas, įrašai).
- Muzikinis, kultūrinis suvokimas, kai individualus improvizacijos gebėjimas yra svarbesnis už pačią kompoziciją (džiazo judėjimas).
- Nauji būdai groti instrumentais (išplėstinės technikos).
- Modernios muzikos peržengimas tradicinės harmoninės, ritminės, struktūrinės muzikos ribas.

- Atsiradus grafinei ir žodinei notacijai, muzikantams kilo idėjų, kaip kurti mokomąją laisvosios improvizacijos medžiagą.

2. DEREKO BAILEY BIOGRAFIJA

Derekas Bailey – gitaristas, viena svarbiausių asmenybių laisvosios improvizacijos judėjime. D. Bailey neapsiribojo tik grojimu, jis taip pat parašė knygas, pavyzdžiui, „Improvisation – It’s nature and practice“, kartu su Joe Fellu knygoje „Improvisers 1988–1998“ aprašė laisvos improvizacijos istoriją, vienas iš žurnalo apie laisvą ir eksperimentinę muziką „Musics“ straipsnių autorių. Dokumentinių filmų apie improvizaciją ciklo „On the Edge“ (1992) prodiuseris. Vienas iš muzikos įrašų kompanijos „Incus records“ įkūrėjų.



Pav. 7. Derekas Bailey.

D. Bailey gyvenamuoju laikotarpiu vykusios akademinės muzikos ir džiazo tendencijos darė įtaką muzikanto grojimui. Ankstyvuojų kūrybos laikotarpiu D. Bailey buvo profesionalus laisvai samdomas muzikantas, grojęs su įvairiais tuometės populiariosios muzikos, džiazo projektais. Oficialių įrašų iš ankstyvojo grojimo laikotarpio nėra. Muzikantas mėgo improvizuoti be džiazo stilistinių ypatybių kaip muzikinio pagrindo. Grodamas neišrašytą akademinę muziką kartu su kitais savo bendraminčiais muzikantais sukūrė naują stilių – laisvąją improvizaciją. Derekas grojo su svarbiais improvizacinės muzikos ansambliais, tokiais kaip Josepho Holbrooke'o trio, „Spontaneous Music Sensemble“, „Music Improvisation Company“ (Fell, 2002).

2.1. Muzikavimo pradžia

D. Bailey gimė 1930 metais Šefilde (Šiaurės Anglija). Jo senelis buvo profesionalus bandžistas, o dėdė – gitaristas, pastarasis ir buvo D. Bailey pirmasis gitaros mokytojas. Per Beno Watsono interviu paklaustas, ar tuometė muzika jam darė įtaką, D. Bailey atsakė, kad paauglystėje jis mėgo klausytis radijo, nes tuo metu buvo populiari džiazo bigbendų muzika: „Ilgą laiką man didelę įtaką darė radijas. Bigbendai buvo populiarūs. Bet koku atveju man jie buvo populiarūs.“ (Watson, 2013) Tuo periodu Europoje populiariausias gitaristas buvo prancūzų džipsi džiazo atstovas Django Reinhardt'as (1910–1953), bet D. Bailey šiame interviu prasitarė, kad jam tiesiog nepatiko džipsi džiazas: „Hot Club of France“ garsas man tiesiog netilpo į prašmatnią džiazo idėją. Galbūt dėl to, kad tai nebuvo amerikietiška muzika?

Tai neskambėjo Amerikietiška. (Watson, 2013). Paklaustas, kodėl jis susidomėjo elektrine gitara, D. Bailey atsakė: „Na, manau kad tai buvo Charlie’s Cristianas. Tuo metu tai buvo nauja – elektrinis instrumentas, man atrodo, – pirmasis elektrinis instrumentas.“ (Watson, 2013).

Gitara groti D. Bailey pradėjo būdamas venuolikos metų. Pas savo dėdę George’ą Wingą mokėsi groti neformaliai. Apie dėdę D. Bailey atsiliepia gerai kaip apie muzikantą, bet sako, kad jis nebuvo geras pedagogas: „Jis gerai grojo gitara, bet kaip mokytojas nebuvo geras. Per daug nehiperbolizuočiau, sakydamas, kad naudodamas jo išmokytą skaitymo iš natų metodą, prarasdavau galimybes groti kai kuriuose ansambliuose. <...> Supraskit, gitara yra gana juokingas dalykas, niekas nesitiki, kad tu mokėsi skaityti iš natų, iki tol, kol staiga nepaprašo tavęs paskaityti iš natų, tu nemoki to daryti ir esi šūde. Aš buvau tokioje situacijoje.“ (Watson, 2013: 29)

Nedaug informacijos pateikta apie jo mokymąsi, bet iš to, kas yra pateikta, galime susidaryti įspūdį, kad D. Bailey tikrai nebuvo mokytas labai profesionaliai, dėl to daugelį dalykų turėjo išmokti pats per praktiką.

2.2. Profesionalaus muzikanto kelias

Nuo 1955 iki 1968 metų D. Bailey pragyveno iš populiariosios muzikos. Kaip laisvai samdomas muzikantas jis dirbo su tuo metu populiariais Anglijos šou verslo atstovais „Morecumby and Wise“, akomponavo dainininkėms Gracie Fields (1898–1979), Kathy Kirby (1938–2011), su įvairios sudėties ansambliais daug grojo įvairiuose šokių klubuose. Taip pat grojo televizijos šou „Opportunity Knocks“. Tuo metu muzikantai galėdavo gauti nuolatinį darbą su konkrečiu ansambliu, o jų jis turėjo daug (Watson B. 2013). D. Bailey dažnai keisdavo ansamblius, kuriuose grodavo kaip laisvai samdomas muzikantas.

Šeštajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje, D. Bailey nuomone, muzikanto santykis su grojimu gyvai pradėjo kisti – „Mes judame į erą, kurioje gyvos muzikos funkcija tėja atkartoti įrašus. Anksčiau būdavo daug laisvės, galbūt svarbu ne tai, ką tu grojai, bet kaip grojai. Dabar populiarioji muzika, atrodo, negrojama, jeigu prieš tai kas nors nepardavė penkiasdešimties milijonų to įrašo kopijų.“ (Watson, 2013: 46). Taip pat D. Bailey dirbo kaip studijinis muzikantas, bet savo prisiminimuose konkrečių ansamblių ar konkrečių įrašų apie savo profesionalią karjerą neatskleidžia. „Tada, kai pradėjau dirbti kaip studijos muzikantu – ten mano karjeros kelias nuvedė, aš supratau, kad aš to nenoriu.“ (Kaiser, 1989).

Iš D. Bailey profesionalios karjeros galima daryti išvadą, kad jis buvo sėkmės lydimas muzikantas, sugebėjęs pragyventi iš muzikos, tačiau tik pragyvenimas iš muzikos netenkino jo meninių ambicijų. Populiariosios muzikos atlikėjo karjera užkerta kelią muzikantams eksperimentuoti ir tarsi įsparudžia į tam tikrus rėmus groti konkrečios stiliškos muziką, kur daug mažiau vietos improvizacijai.

2.3. Atsigręžimas nuo komercinės muzikos, „Josepho Holbrooke’ Trio“



Pav. 8. Gavinus Bryarsas, Derekas Bailey, Tony Oxley.

1963 metais D. Bailey susipažino su kontrabosininku Gavinu Bryarsu (1943) ir būgnininku T. Oxley (1938). Su šiais muzikantais jie sukūrė ansamblį „Joseph Holbrooke Trio“. Grupės pavadinime panaudotas vėlyvojo romantizmo kompozitoriaus J. Holbrooke'o vardas. Muzikantai kartu grojo nuo 1963 iki 1966 metų.

Šio ansamblio nariai buvo profesionalūs džiazų muzikantai, „modernią muziką grojo pasitelkę grafinę notaciją“ (Watson, 2013: 66). Taip pat ansamblis grojo ir tuomet populiarias džiazų kompozicijas. „Su šiuo ansambliu grojau tokią muziką, su kuria aš apskritai nebuvau susipažinęs, pavyzdžiui, Johno Cage'o pjeses, Olivier Messiaeno kūrybą... Taip pat grojome Johno Coltrane'o, Billo Evanso kūriniais“ (Kaiser, 1989). Šiame ansamblyje D. Bailey buvo įstumtas groti kitomis aplinkybėmis, dėl to turėjo pradėti groti kitaip: „Kad galėčiau dirbti tokiam kontekste, kuris buvo įvairios muzikos žanrų maišatis, buvo privalu rasti kitokį būdą, kaip groti.“ (Kaiser, 1989).

„Josepho Holbrooke'o Trio“ neišleido nė vieno albumo, išliko vienas įrašas, kuriame ansamblis groja J. Coltrane'o kompoziciją „Miles Mode“. Šiame įrašė girdėti, kad muzikantai groja šią kompoziciją aktyviai reaguodami vienas į kitą, palyginti su originalia J. Coltrane'o versija, naudoja atonalius pasažus, tempas svyruoja. Toks grojimas apskritai nėra būdingas tradiciniam džiazu žanru.

Ansamblis kartu grojo trejus metus, dabar jis yra laikomas svarbiu improvizacinės muzikos ansambliu dėl idėjų, kuriomis eksperimentavo šie muzikantai. Josepho Holbrooke'o trio nustojo kartu groti dėl tarpusavio nesutarimų: būgnininkas T. Oxley 1966 metais persikraustė gyventi į Londoną ir įsidarbino groti garsiajame klube „Ronnie Scott's“ , o G. Bryarsas labiau gilinosi į elektroninę muziką bei kompoziją ir mažiau improvizavo (Watson, 2013.). Muzikantai turėjo skirtingų idėjų dėl to, kaip ir ką jie turėtų groti.

Galima daryti išvadą, kad šis ansamblis atlikėjo gyvenime yra svarbus atspirties taškas. Grodamas kartu su šiais muzikantais D. Bailey pradėjo groti visai kitame muzikiniame kontekste ir taip pasiaukštino muzikinį išsilavinimą, pagerino improvizacinius gebėjimus. Naujas muzikinis kontekstas privertė ieškoti naujų būdų, kaip atlikti muziką. Šiame ansamblyje jis negalėjo tiesiog groti standartinių stilių klišių, nes tai nebūtų skambėję organiškai. Taigi jo gebėjimas improvizuoti neidiomatiškai pradėjo vystytis patekus į visai kitą muzikinį kontekstą, nei jis grojo iki tol.

2.3. Laisvosios improvizacinės muzikos veikla

Išsiskyrus Josepho Holbrooke'o trio, D. Bailey daug grojo solo koncertus ir per bendrus pažįstamus susipažino su kitais muzikantais kurie tuo metu grojo laisvąją improvizaciją. Svarbiausios pažintys buvo saksofonistas Evanas Parkeris (1944), T. Oxley, J. Stevensas (1940–1994), Kenny Wheeleris (1930–2014), Barry Guy (1947), Dave'as Hollandas (1946), Kentas Karteris (1939), Trevoras Wattsas (1939) ir kiti. Muzikantas duotuose interviu pabrėžė, kad laisvosios improvizacijos muzikantų nebuvo daug: „Buvo apie dešimt žmonių, kurie grojo tokią muziką, ir skirtingos tų žmonių sudėtys sudarė beveik visas tuometines laisvosios improvizacinės muzikos grupes.“ (Kaiser, 13:40).

Daugelį savo kolegų D. Bailey susitiko grodamas „Spontaneous Music Ensemble“. Šio ansamblio lyderis ir nuolatinis narys buvo būgnininkas J. Stevensas. Kiti grupės nariai daug kartų keitėsi, tad ansamblio „Spontaneous Music Ensemble“ sudėtis buvo nuolat kintanti. Būdamas šio ansamblio narys D. Bailey gavo daug idėjų, kaip praktikuotis vienam ir su ansambliu. „Spontaneous Music Ensemble“ iš viso įrašė 14 albumų, iš jų keturiuose grojo D. Bailey: „Karyobin“ (1968 metai, „Island Records“), „John Stevens / Spontaneous Music

Ensemble“ (1969 metai, „Marmalade Records“), „So What Do You Think?“ (1971 metai, „Tangent Records“), „Quintessence“ (1973 metai, „Emanem Records“). Šios grupės muzikavimas išsiskyrė greita muzikantų reakcija, muzikantų improvizacijose buvo girdėti didelė koncentracija, susiklausymas ir bendras formos pajautimas. Pati muzika buvo aritmiška, atonali, turėjo didelę dinaminę amplitudę. 1994 metais „Spontaneous Music Ensemble“ veiklą baigė, mirus ansamblio lyderiui J. Stevensui.

D. Bailey tuo metu be „Spontaneous Music Ensemble“ su kitais muzikantais išleido ir kitų albumų. Kartu su E. Parkeriu ir Hanu Benningu – „The Topography of Lungs“ (1970 metai, „Incus Records“), su D. Hollandu – „Improvisations for Cello and Guitar“ (1971 metai, „ECM Records“), kartu su Paulo Rutherfordu ir Barry Guy – „Iskra 1903“ (1972 metai, „Incus Records“), su Kenny Wheeleriu – „Song for Someone“ (1973 metai, „Incus Records“). Visi šių albumų bendra laisvosios improvizacinės muzikos charakteristika. Be šių albumų, D. Bailey taip pat įrašė nemažai solinių albumų: „Solo Guitar“ (1971 metai, „Incus Records“), „Lot 74 – Solo Improvisations“ (1974 metai, „Incus Records“), „Improvisation“ (1975 metai, „Cramp Records“), „New Sights, Old Sounds / Solo Live“ (1979 metai, „Morgue“). Solinė veikla atlikėjui patiko, nes jis nebuvo suvaržytas su kitais muzikantais familiarumo, kuris sukuria tam tikrus kriterijus, pagal kuriuos ansamblis pradeda muzikuoti. „Dėl solo grojimo. Atrodo, kad didelė ansamblių dalis rado konkretų muzikavimo būdą ir juo rėmėsi. Jie skambėjo būtent kaip tas darinys, ta grupė. Tai primena džiazų muzikantų veiklą.“ (Kaiser, 1975).

2.4. Vėlyvasis laikotarpis. Tarpdisciplininiai ir žanriniai eksperimentai

Vėlyvuojų savo gyvenimo periodu (1990–2004) iki pat savo mirties D. Bailey vis dar grojo daug laisvosios improvizacijos. Vėlyvuojų periodu jis taip pat muzikavo su muzikantais, kurie grojo žanrinę muziką – džiazų muzikantais Patu Metheny, Johnu Zornu, Lee Konitzu, Davidu Sylvianu, Keiji Haino, Cecilu Tailoru. Taip pat grojo frifanką su Billu Laswellu, Jacku Dejonette'u, Jamaladeenu Tacuma. Grojo kartu ir su roko muzikos atlikėjais – Thurstonu Moore'u, japonų grupe „Ruins“. Su didžėjumi Ninj išleido du albumus. Paskutinis D. Bailey išleistas albumas – „Carpal Tunnel Syndrome“. Šio albumo įrašymo metu muzikantas turėjo riešo kanalo sindromą ir nebegalėjo laikyti brauktuko.

3. DEREKO BAILEY MUZIKINIŲ IŠRAIŠKŲ IR METODŲ ANALIZĖ, PRITAIKYMAS

D. Bailey grojimo stilius ir meninės išraiškos radikalai skyrėsi nuo kitų to laikmečio gitaristų dėl šių kriterijų:

- D. Bailey grodamas naudojo daug flažoletų, o tai tuo metu nebuvo itin išieškota technika grojant gitara.
- D. Bailey grojo intervališkai, jis nebandė medžiagos imti iš tonalios, modalios, dodekafoninės sistemos.
- Pasitelkęs flažoletus, kombinuotus su laisvomis stygomis ir užspaustomis stygomis, naudojo klasterius, kurie gitaros instrumento idiomose nebuvo naudojami.
- Ritminis D. Bailey grojimas labai eklektiškas. Dažniausiai grojama *rubato*.

D. Bailey albumai skamba labai unikaliai, lyginant su daugeliu kitų tų laikų muzikantų. Dabar jau šie grojimo ypatumai nėra nauji, jau yra sukurtos idiomos. Dėl to galima pamatyti jo, kaip improvizatoriaus, originalumą, palyginus su kitais tų laikų garsiais gitaristais, pavyzdžiui, su Wesu Montgomery (1923–1968), Joe Passu (1929–1994), Jimu Hallu (1930–2013), Johnu McLaughlinu (1942), Larry Coryellu (1943–2017), Jimi Hendrixu (1942–1970). D. Bailey akivaizdžiai skamba kitaip. D. Bailey unikalumo pėdsaką galima matyti tokių tokių gitaristų kaip Thurstonas Moore'as (1958), Marcas Ducretas (1957), Marcas Ribotas (1954), Mary Harvolsonas (1980), Billas Frisellas (1951), Otomo Yoshihide'as (1959), Nelsas Cline'as (1956) improvizacijose. Jie įvairiuose interviu mini, kad vienas iš jų inspiracijos šaltinių – Derekas.

Toliau bus analizuojamos D. Bailey mintys apie tam tikrus muzikinius dalykus, konkrečiai – instrumentines gitaros savybes, ritmą, melodiją, harmoniją, formą, ansamblinį grojimą. Prie gitaristo išsakytų minčių bus pateikta analizė, kokių idėjų kyla darbo autoriui kaip improvizuojančiam muzikantui.

3.1. Naudojamas instrumentas, jo specifika

Muzikanto galimas tembrines galimybes diktuoja grojamas instrumentas. D. Bailey grojo gitara, o tai yra labai jaunas instrumentas. Šis instrumentas išrastas kaip praktinis sprendimas. Akustinės ir klasikinės gitaros buvo naudojamos nedidelėse ansamblių sudėtyse,

nes šis instrumentas yra gana tylus dėl savo mechaninių savybių. Didelė dalis gitaros repertuaro – klasikinė kamerinė muzika arba solo kūriniai, flamenko muzika, airių liaudies muzika, čigoniškas džiazas. Atsiradus elektrinei gitarai, svingo eroje šis instrumentas greitai pakeitė iki tol bigbendo ritmo sekcijoje naudotą bandžą. Galimybė pagarsinti tylaus instrumento garsą taip pat lėmė ir improvizuotojų atsiradimą. Daugelis muzikos žanrų, kai yra naudojama elektrinė gitara, turi savo tembrų klišes, o jos atsirado dėl naudojamų technologijų. Dauguma elektrinės gitaros muzikantų naudoja tuos pačius instrumentus ir įrangą, norėdami natūraliai imituoti savo mėgstamų gitaristų garsą.

D. Bailey per visą savo karjerą dažniausiai naudojo „Gibson Es-175“ modelio elektrinę gitarą, pagamintą 1963 metais (serijinis numeris 1920592). Šis gitaros modelis gana populiarus tarp džiazų gitaristų dėl galimybės išgauti švelnų žemą tembrą. Instrumento deka – tuščiaavidurė, dėl to ši gitara išsiskiria ilga natos tąsa (*sustain*). Šiuo gitaros modeliu grojo vienas labiausiai vertinamų tradicinio džiazų gitaros virtuozų Joe Passas ir garsus progresyviojo roko gitaristas Steve'as Howe. Be šios gitaros, D. Bailey taip pat naudojo ir nespacificuotų modelių akustines gitaras.

„Gibson Es-175“ modelio gitara – pusiau akustinis instrumentas, nes jos deka yra tuščiaavidurė. Dėl šios instrumento savybės tylų akustinį garsą galima girdėti ir be įgarsinimo gyvuose įrašuose⁰. Šio modelio gitara turi du dvigubos ritės technologijos garso ėmiklius, vadinamus „Humbuckers“. Tokios technologijos garso ėmikliai slopina aukštus dažnius, kad panaikintų pašalinius statinius garsus. Dėl dviejų ričių signalų nuoseklaus jungimo šios technologijos gitaros signalas stipresnis ir dėl to lengviau sukurti gitarų stiprintuvų apkrovą, šitaip natūraliai išgaunant *overdrive* efektą. Toks efektas girdėti, kai D. Bailey groja garsiau, bet nenaudoja efektinių pedalų. D. Bailey ant savo gitaros tiltelio kabindavo kontaktinius mikrafonus, kad galėtų įgarsinti už tiltelio grojamus garsus.



Pav. 9. Dereko Bailey gitara, modelis „Gibson Es-175“.

D. Bailey naudojo vidutinio storio metalines stygas, derino gitarą standartiniu derinimu E, A, D, G, H, E. Iš dantų plomboms skirto akrilinio stiklo jis pats gaminosi brauktukus. D. Bailey brauktukai buvo daug storesni nei standartiniai, tai girdėti iš jo garso išgavimimo atakos žemo tembro (*Incus*).

Gitaristas per savo pasirodymus paprastai naudodavo du gitaros stiprintuvus, kad turėtų stereogarsą. Didelė dalis D. Bailey tembrikos – garso reguliavimo pedalo naudojimas. Be garso reguliavimo pedalo, D. Bailey naudodavo tik *distortion* efektą agresyvesniam gitaros tembrui formuoti ir padidinti gitaros fonavimą (*feedback*). *Distortion* naudojimas D. Bailey muzikoje labiausiai girdėti albumuose „String Theory“ ir „Guitar Drum and Bass“.

3.2. Dereko Bailey grojimo tembriniai ypatumai

Gitaros turi daug tembrinių galimybių. D. Bailey grojimo tembrinė amplitudė labai plati, tad jis pasinaudoja instrumento skirtingų stygų storio teikiamomis galimybėmis. Gitara tą pačią natą galima išgauti įvairiais būdais, tai yra groti ją skirtingomis stygomis, pavyzdžiui, antros oktavos C natą galima išgauti penkiomis skirtingomis stygomis, dėl kurių skirtingo storio šios natos tarpusavy skamba skirtingai. Daugiausiai tembrinių galimybių turinti nata, išgaunama gitara – antros oktavos E šešios skirtingos pozicijos visose šešiose stygose. Daugelį natų taip pat galima išgauti naudojant natūralius arba dirbtinius flažoletus (Bailey, 1992). D. Bailey taip pat grodavo stygomis už tiltelio, kur jos dėl daug didesnio tempimo įgauna daug aukštesnį tembrą, palyginus su postygije užspaustomis stygomis.

Natos tembras taip pat skiriasi nuo to, kaip ji išgaunama. Instrumento vietoje yra užkabinama nata, tembras aukštėja, jeigu groji aukščiau tiltelio – žemėja, jeigu groji arčiau arba postygio pozicijoje – natos tembras bus žemesnis, jeigu pagrosi ją tik dešinės rankos pirštu užspausdamas natą. D. Bailey grojo naudodamas brauktuką ir pirštais – hibridine technika. Hibridinė technika – tokia technika, kai naudojamas ir mediatorius, ir pirštai vienu metu. D. Bailey pasirinkimas groti būtent šia technika buvo dėl jos tembrinių galimybių. Pasirinkus hibridinę techniką, garsą galima išgauti ir švelnų paviršių turinčiu objektu, ir kietu. Ginarsito grojimas brauktuku neapsiribodavo viena technika. Keisdamas kampa, kuriuo kabina stygą, keitė instrumento atakos skambesį, natos trukmę. D. Bailey taip pat grodavo ir perkusiškai, arba mediatorių braukydamas į skirsnius postygio pozicijoje, šitaip išgaudamas pašalinių perkusnių garsų.

Viena svarbių D. Bailey grojimo charakteristikų – skirtingų tembrų maišymas vienu metu, taip sudarant dviejų ar trijų tembrų garsines kombinacijas. Jis turi daugelį būdų, kaip tai padaryti grodamas solo (Bailey, 1992). Konkretūs pavyzdžiai:

- Unisoninis primų grojimas (per dvi stygas paėmus tą pačią natą, jų tembrai skirsis dėl stygų storio, arba vienos natos flažoletas, kitos spausta nata, arba du flažoletai).
- Laisvų stygų grojimas dešine ranka, tuo metu braukant žemesnes metalines stygas kaire ranka.
- Akordai sudaromi kartu iš flažoletinių natų, užspaustų natų ir laisvų stygų.
- Garso aukščio maišymas su perkusinėmis instrumento savybėmis (pavyzdžiui, groti brauktuką giliai įkišus tarp stygų postygio pozicijoje).
- Fonuojančio gitaros stiprintuvo garsas, kombinuojamas daužant tiltelį arba grojant per stygas už tiltelio (jų garso nuėmiklis negaudo ir nebaigia fonuoti).
- Naudodamas du gitarinius stiprintuvus su dviem garso reguliavimo pedalais – gyvuose pasirodymuose sugeba turėti du kontroliuojamus skirtingus gitaros įgarsinimus.
- Grojimas už tiltelio dešine ranka tuo pat metu paliekant skambėti laisvas stygas arba flažoletus.

Šios grojimo technikos buvo didelė D. Bailey inovacija, išskyrusi ją iš kitų tų laikų gitaristų, ir buvo pradžia tų gairių, kurias dabar naudoja daugelis gitaristų. Šios technikos kuria abstraktų skambesį, dėl to šias pačias technikas naudojantys kiti gitaristai dėl skirtingų instrumentų, gitaros efektų pedalų, techninių gebėjimų ir pasirinkimo, ką groti, muzika skamba skirtingai, nes nėra nustatytų objektyvių estetinių improvizacinės muzikos kriterijų. Ieškant naujų būdų skirtingiems tembrams išgauti, imdami pavyzdį iš D. Bailey, kiti improvizacinės muzikos gitaristai irgi yra sugalvoję kitų būdų, kaip groti keletą tembrų vienu metu. Pavyzdžiui, preparuodami dalį gitaros arba grodami gitara nestandartiniu pastatymu. Tokią techniką renkasi ir kitas garsus gitaristas Keithas Rowe, naudodamas skirtingus efektus su ekspresijos elementais. Tai daro didelė dalis gitaristų, grojančių laisvą improvizaciją: Nelsas Cline'as, Mary Harlvolson, Markas Ribotas, Billas Frisellas, Fredas Frithas, Brandonas Seabrookas, Marcas Ducretas, Thurstonas Moore'as, Otomo Yoshihide'as.

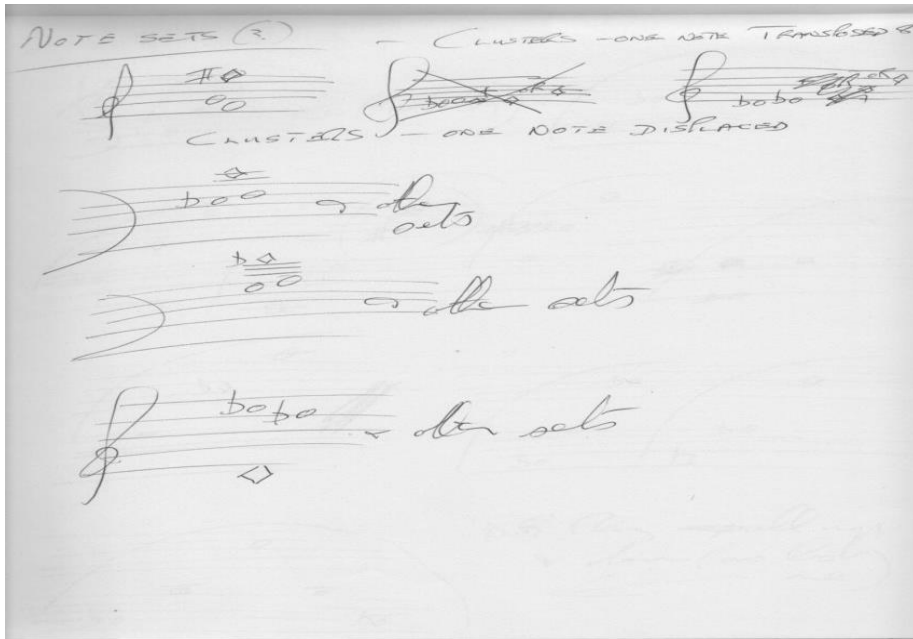
Taigi kokia išvada darytina, norint mokytis iš D. Bailey naudojamos tembrikos? Tikriausiai atsakymas būtų tai, kad kiekvienas muzikantas visais įmanomais būdais turėtų plėsti savo išgaunamų tembrų amplitudę, nesvarbu, ar jie mechaniniai, ar instrumentiniai. Nebijoti naudoti ir D. Bailey naudojamų technikų, skirtingų kombinacijų laiko ir formos požiūriu.

3.3. Dereko Bailey intervalika, akordai

Garso organizavimo sistemos – vienas labiausiai naudojamų įrankių improvizacijoje. Tonalumas, modalumas, atonalumas, dodekafonija – visos šios sistemos tėra improvizacijos įrankis, naudojamas įvairiuose žanruose, kuriuose tos sistemos yra žanro dalis. D. Bailey garsų aukščiui reguliuoti nenaudoja jokios sistemos: „Man, kaip ir daugeliui kitų laisvosios improvizacijos muzikantų, tonalus garsų organizavimas nėra naudingas laisvosios improvizacijos kontekste. Man pamažu pasidarė aišku, kad bet koks sistemiškas garsų organizavimas iš šios veiklos per daug atima išieškojimo.“ (Bailey, 1992: 127) Grojimas, pasirinkus tam tikrą garso organizavimą, imponuoja žinojimą to, ką darai, dėl to dingsta eksperimentiškumas: „Galima eiti į nežinomybę naudojant metodus ar kompasą, bet pasiėmus žemėlapią ten eiti nėra prasmės.“ (Watson, 2013: 80). Iš šios citatos galima suprasti, kad D. Bailey ne visada žino, kaip tai, ką jis gros, skambės, jis nesiremė vidine klausa, daugiau pirmenybės teikė eksperimentams.

Taigi analizuoti D. Bailey melodijų ir akordų nėra prasmės, nes jis nenaudoja sistemos, o bet kuri sistema, kurią mes sugalvotume, būtų pritempta prie mūsų kaip klausytojo. Galima pasakyti, ką jis grojo pasirinktame įrašė tam tikru metu, tačiau reikia suprasti, kad prie to nebuvo prieita sistetiškai. Atlikimų metu nenaudojamas sistemiškumas, bet tai nereiškia, kad jis pats nespranta, ką jis groja, tiesiog jo skonis kitoks: „Aš naudoju tokius intervalus, kurie įprastai nėra naudojami tokiomis kombinacijomis.“ (Kaiser, 1989). Matyti, kad D. Bailey mąsto labiau intervališkai, bet apie jokią sistemiškumą jungti šiems intervalams jis nekalba.

Net jeigu nenaudojama sistema, nėra taip, kad jokie veiksniai nediktuos būdų, kurias tu groji. Skirtingi instrumentai dėl savo specifikos turi skirtingų būdų, kaip galima groti. D. Bailey naudojo standartinį derinimą, nes, jo nuomone, šis derinimas turi daugiausia galimybių: „Tai geriausiai pritaikomas derinimas, kurį galėtum sugalvoti. Jeigu norėtum groti vien mažąsias sekundas, kvintas, ar kvartas, būtų galima sugalvoti ir geresnių derinimų, bet jeigu nori, kad viskas būtų po ranka, standartinis gitaros derinimas turi daugiausia galimybių.“ (Lash interviu, 2010: 70).



Pav. 9. Dereko Bailey užrašai.

Pats D. Bailey išsiskyrė iš kitų gitaristų tuo, kad naudojo klasterius. Klasteriai gitaros instrumente retai naudojamas dalykas, nes derinant standartiškai reikia labai sudėtingų pirštuočių, bet D. Bailey groja

klasterius pasitelkdamas flažoletus, taip pat kai kurias natas perkeldamas okava aukščiau. (Pav. 9 trikampiukais pažymėtos natos reiškia flažoletus). Šie pavyzdžiai yra praktiškas sprendimas, kaip groti klasterius gitara, jie nereikalauja iš kairės rankos didelių pastangų, kurių reikėtų, jeigu nebūtų bandoma bent keletą natų perkelti į kitas oktavas.

Iš D. Bailey intervalų naudojimo galima daug pasimokyti, bet apibendrinant pateikiamos kelios gairės, padėsiančios praktikuotis:

- Praktikuotis melodiškai ir harmoniškai groti intervalus, kiekvieną intervalą atskirai, skirtingomis pirštuotėmis (gitaroje jų ne viena kiekvienam intervalui).
- Praktikuotis viską pagroti įvairiuose registruose, nes gitaroje pirštuotės keičiasi priklausomai nuo to, kuriame registre groji.
- Norint išgauti iš dalies tonalų garsą, galima naudoti žinomas pirštuotes, bet kai kurias natas pakeisti arba į laisvas stygas, arba į flažoletus.
- Akordiškai ir melodiškai groti intervalų sekas.
- Džiazo muzikantams svarbu nemąstyti akordiniais garsais, laipsniais, o mąstyti natų pavadinimais.

3.4. Dereko Bailey ritmika

D. Bailey improvizacinės muzikos žurnalo „Musics“ paklaustas, kas laisvojoje improvizacijoje atsitinka su laiko suvokimu ir ritmika, atsakė, kad metronomo garsas „tik“ tampa „tok“, ir atvirksčiai (*Music*, 1976). Šis humoristinis pareiškimas atskleidžia, kad

laisvoji jo improvizacija nėra paremta vien ritmine subdivizija, kuri vyrauja džiazu ar roko, ar elektroninėje šokių muzikoje (EDM).

Kalbant apie ritmiškumą, D. Bailey labai įvairialypis muzikantas. Skirtinguose albumuose ir performansuose jis groja skirtingai, dėl to vienos sistemos D. Bailey ritminėms manieroms apibūdinti nėra. D. Bailey – labai reaguojantis į aplink grojančią muziką. Jo reakcija būna įvairi: kai jis groja solo, dažniausiai groja trumpais motyvais, tai yra atkartoja natų skaičių, bet nebūtinai tokiu pat tempa ar pulsacija. Dėl šių ypatybių D. Bailey grojimas kai kuriems žmonėms galėtų priminti serijinius ritmus. Labai sunku pasakyti, ar D. Bailey praktikavosi groti serijinius ritmus, nes jis pats yra sakęs, kad uoliai mokytis konkrečius dalykus nėra jo siekis: „Kai moki kažką daryti, tada tai jau tampa nenaudinga. Taip yra dėl to, kad tu tikrai žinosi, kas atsitiks, kai tai pradėsi. Tu tiesiog tai padarysi. Kai aš groju, yra dalykų, kurių aš niekada iki galo neišmokau, bet juos naudoju. Groju juos metų metus, bet niekada jų visiškai nekontroliavau. Aišku, aš visiškai suprantu, kas vyksta, bet negalėčiau išgauti lygiai to pačio rezultato, bandydamas sugroti tą patį. Jeigu jau sugebu pakartoti rezultatą, baigiu praktikuoti tokį grojimo būdą.“ (Kaiser, 1975).

D. Bailey groja įvairiais štrichais, jo grojimo ritmikais daug įtakos daro garso reguliavimo pedalas, kurį jis naudodavo įvairiais būdais. Dėl šių charakteristikų jo grojimo maniera labai skiriasi nuo daugelio kitų gitaristų, grojančių elektrine gitara. Garso reguliavimo pedalu jis dažnai užtildo natos ataką ir išgarsina tik jau pačią skambančią natą, šis triukas labai svarbus gitaros instrumentui, nes suteikia daug daugiau laisvės frazuotei, kurios dėl instrumento specifikos, garso lygio beveik neįmanoma kontroliuoti išgavus natą (tik užgesinti jau skambančią natą arba groti vibrato). Kai D. Bailey naudoja garso pedalą, galima išgirsti ritmiškai naudojamą garso lygį, kartu ir vibrato (pavyzdžiui, „Guitar, Drum and Bass“ albumo 3 kūrinys *Djnibb*).

Kalbiškumas – vienas svarbesnių D. Bailey ritminių aspektų. Grodamas melodijas po vieną natą, D. Bailey nenaudoja struktūruotų ritmikų. 2005 metų koncerte „Concert for Friends“ D. Bailey nuo 17'20" trumpam pagroja klišinį standartinį džiazą ir tada pradeda groti ir kalbėti vienu metu, gitara akomponuodamas savo kalbai, o ne savo kalba bandydamas mimikuoti ritmiškas stilistines klišes. Kalbiškas grojimas sukuria visiškai kitokią ritminę estetiką, nei bandymas groti konkrečių frazių *rubato*, arba pulsiškai.

Sakyti, kad D. Bailey nemoka groti ritmiškai šešioliktinių ar trijolių pulsacijomis, ritmiškai taip pat būtų netikslinga. Jo diskografijoje yra pavyzdžių, kur jis groja ritmiškai. Vienas įdomesnių D. Bailey ritmiškų grojimų – albumas „Guitar, Drum and Bass“, išleistas

1996 metais kartu su didžėjumi Nin („Avant Records“). Šiame albume D. Bailey groja kartu su elektroniniu būgnų takeliu, grojant girdėti ir ritmiškų frazių, kurias imponuoja perkusijos takelis, susijęs su šešioliktinių judėjimu, o jį imponuoja džiunglių (*jungle*) muzikos žanras. D. Bailey konkrečiai groja arba tuo pačiu ritminiu pulsu, arba *rubato* tempu, neturinčiu ritminių sąsajų su elektroniniu takeliu, ir taip kuria muzikinį kontrastą. D. Bailey taip pat tradiciniškai ritmiškiau groja albume „Ballads“, išleistame 2002 metais. („Tzaadik Records“). Šiame albume jis groja standartines džiaz balades, kartais laisvai, be pulsacijos pradėdamas groti *tremollo* ritmus.

Vienas iš D. Bailey aprašytų praktikavimosi metodų yra groti kažką chaotiškai, o vėliau tai įrašyti, sulėtinti įrašą ir išmokti groti tai, kas skamba sulėtintai, gyvai ir estetiškai (Kaiser, 1975).

Šitoks savęs mimikavimo būdas leidžia nuolat pasisemti naujų ritminių idėjų, nes chaotiškas grojimas pats iš savęs neturi ritminės logikos. Toks mokymosi būdas gali būti pritaikytas įvairiais būdais, o įvairius mokymosi parametrus galima pakeisti taip, kad būtų galima gauti nuolat naujų rezultatų. Keletas idėjų, kaip praktikuoti ritmiką, mimikavimą ir manipuliaciją ritmu:

- Daryti lėtus chaotiško grojimo įrašus ir juos atkartoti daug greitesniu tempu išlaikant natų skaičių ir panašią natų trukmę.
- Įrašyti trumpą, ritmišką improvizaciją, o po to išmokti ją groti *rubato* – bandant nesudaryti jokio ritminio pulso, ir atvirkščiai.
- Užrašytą muziką mokytis groti kuo įvairesnėmis subdivizijomis ir daryti metrinės moduliācijas, išmokti jausti įvairius tos pačios muzikinės medžiagos pulsus.
- Mokytis kalbėti ir groti vienu metu tuo pačiu ritmu, štrichu. Galimas užduoties pasunkinimas – tai daryti nebūtinai savo gimtąja kalba, tai gali būti kitos kalbos mimikavimas, nes kitų kalbų kirčiai, raidės ir t. t. kitokie.
- Mokytis kalbėti ir groti tik į kalbos kirčius arba pauzes, taip akomponuojant kalbos sudaromai melodikai.
- Mokytis dekonstruoti, subdyvuoti, daryti ritminių motyvų retrogradus. Bet mokytis tai daryti kuo greičiau, o ne išmokti keletą ritminių motyvų ir jais varijuoti, nes tai jau būti licksinis grojimas.
- Grojant ritminiam padui, greitinti, lėtinti grojimo tempą – būti nepriklausomam nuo kito imponuojamos ritminės pulsacijos.

- Gitaristams praktikuotis groti skirtingomis natų trukmėmis ir vibrato dažnumais, jeigu naudojamas garso reguliavimo pedalas – mokėti visiškai sujungti dinamiką su ritmika, taip pat mokėti groti visiškai kita ritmika ar pulsacija, tuo pat metu reguliuojant garsą dar kita pulsacija.

3.5. Forma

Improvizacinės muzikos forma nėra nustatyta prieš pasirodymą, vadinasi jos ir nėra. Improvizatoriai sukuria muzikinę formą savo veiksmis. Skirtingi muzikantai naudoja skirtingus muzikinius elementus muzikinei formai kurti, kai kurie semiasi jau esamomis formos koncepcijomis (Cobussen, 2017). Pats D. Bailey teigia, jam didelę įtaką padarė nedeterministinė muzika, K. Stockhauseno momentinės formos idėja (Bailey, 1992). Momento formos apibrėžimas – tai muzikos dalis, kuri yra nepriklausoma nuo kitų dalių ir yra prasidedanti iš kitų momentų per netęstinumą. D. Bailey savaip vadovavosi šia idėja grodamas, jis nenorėjo turėti išrašytų konkrečių momentų, padiktuotų kito žmogaus (kompozitoriaus). D. Bailey grojimo muzikiniai elementai – grojamos natos, nemuzikiniai garsai (triukšmai), tembrika – keičiasi labai greitai, nesudarydami jokios hierarchinės struktūros, iš kurios galima būtų nuspėti formą. D. Bailey grodamas mažai kartojasi: „Man nesvarbu pakartoti tai, ką pagroju.“ (Kaiser, 1989). Muzikos veiksmų sekos, kurių fokusas yra ne tęstinumas, o detalizuota nesusijusių elementų kaita, sukuria kitokią estetiką, turinčią savitą skambesį. Dominicas Lashas, disertacijoje cituojamas Lewis G., tokio pobūdžio kuriamą formą taikliai apibūdina kaip aiškiai suprantamą atsitiktinį grojimą (*apparent randomness*) (Lash, 2010).

Iš šios informacijos galima daryti išvadą, kad forma turėtų būti ne diktuojama konkrečių vyksmų muzikoje, o sukurta tik improvizuotojo pasirinkimų dėka, tai yra jis neturėtų būti priklausomas nuo formos, o forma turėtų priklausyti nuo paties muzikanto.

Norint išgauti kontroliuoto atsitiktinumo estetiką, praktikuotis galima įvairiai, toliau pateikima keletas pratikos būdų:

- Groti frazes, kurių kiekvienos natos tembras ir dinamika skirtingi.
- Keisti grojimo tempą kuo dažniau arba varijuoti tarp *rubato* ir pulsinio grojimo.
- Groti taip, kad visada būtų skirtinga natų ir pauzių trukmė.
- Niekada nekartoti to, ką pagrojai.

Tikras atsitiktinumas neturėtų apsiriboti tik muzikiniais elementais, jeigu norėtume groti visiškai atsitiktinai – turėtume ir atsiriboti nuo laisvosios improvizacijos stilistikos, ir nebijoti

naudoti kitų žanrų klišių – ritminių ar harmonijų. Jeigu kontroliuotas atsitiktinumas apsiriboja tik abstrakčiais muzikiniais elementais, jis jau turi savo estetiką ir ji neskamba atsitiktinai. (Norint groti visiškai atsitiktinę muziką, matematiškai turėtų kur nors ir „Du gaideliai“ išlysti – negalima absoliučiai atsiriboti ir nuo repertuarų, kitų muzikos žanrų, ir taip toliau).

3.6. Dereko Bailey ansamblinis grojimas

Laisvojoje improvizacijoje instrumentalistai neturi iš anksto priskirtų funkcijų, taigi akomponuotojo, solisto funkcijos nėra. D. Bailey, grodamas skirtingų sudėčių ansambliuose, groja skirtingai, tačiau jo skirtumai priklauso nuo to, su kokiais instrumentais groja. Norint girdėti, kaip skirtingai D. Bailey reaguoja grodamas skirtingais instrumentalistais, reikėtų pažvelgti į tris ištraukas (apytiksliai po 5min.), kur jis groja duetu su violančele (albumas „David Holland and Derek Bailey“, 1971 metai, *Piece II*). Pirmos 5 min. su soprano saksofonininku E. Parkeriu 1985 metais vykusiame festivalyje „Incus“ (nuo 55:05 iki 62:00), trečia analizė – duetas su Sasha Frere’u-Jonesu kurta elektronika albume „Playbacks“, 1999 metai, kūrinys *Resigned*. Šios analizės nėra skirtos tam, kad išsiaiškintume kūrinio formas, tai yra labiau eigos aprašymas, iš kurio galima numanyti, apie ką mąstė grodami muzikantai.

1. Duetas su violančelininku D. Hollandu („Improvised“, *Piece II*). Pirmą minutę girdėti, kaip D. Hollandas groja aukštame registre, o D. Bailey tuo metu groja už tiltelio, šitaip išgaudamas panašų į violančelės natos atakos tembrą, 1'14" – muzikantai nusileidžia į žemesnį registrą, girdėti, kaip violančelė pradeda naudoti flažoletus, o gitara groja garso pedalu išgaunamus sąskambius be atakos. Ties 2'12" girdėti, kaip D. Holland pradeda groti melodingiau, žemame registre naudodamas ilgesnes natas, čia gitara flažoletais groja taip pat ilgas natas, tuo pat metu darant melodijos kontrastus aukštomis natomis, grojamomis už tiltelio. Nuo 2'46" girdėti, kaip muzikantai groja muzikines frazes tarpusavy, grodami į vienas kito pauzes. Ties 3'21" girdėti, kaip kaip muzikantai abu nustoja groti. Toliau violančelė groja *tremollo* – to dar iki tol nedarė, D. Bailey iki 3'48" groja taip pat, bet akcentuoja tas vietas, kur violančelė atlieka pauzes. 4'02" abu muzikantai groja perkusiškai, stipriais akcentais, naudodami panašius tembrus, dėl to sunku atskirti, kuris ką groja (violančelė groja *pizzicato*, flažoletais, gitara taip pat groja flažoletais bei stygom už tiltelio).
2. Duetas su E. Parkeriu prasideda nuo trumpos D. Bailey įžangos, jos metu jis panaudoja flažoletų ir trumpų tremmolo frazių. E. Parkeris prisijungia grodamas lėtai multifonikomis, o jos tembriškai panašios į D. Bailey žemiausios stygos naudojamus flažoletus. Be lėtų natų, abu nukirtinėja vienas kito frazes naudodami skirtingus būdus.

Saksofonui grojant ilgas natas, gitara taip pat groja įvairias atonalias frazes su nekonkrečiais *arpeggio*, ir taip kuriamas kitas muzikos sluoksnis. 57'32" abu muzikantai pradeda groti *tremollo*, groja tame pačiame registre. Iki tol improvizacijoje ši technika buvo labiau naudojama grojant gitara. Abu muzikantai nuo 58'10" iki 58'30" groja *tremollo* kartu tam pačiame registre, kartais tomis pačiomis natomis, kartu daro pauzes, vadinasi, jie abu klausosi kuriamos formos. Nuo 59'05" girdėti, kaip gitara perkusiškai grojami klasteriniais akordai, į kuriuos atsakoma saksofonu aukštame registre, naudojant *slap* techniką o nuo 59'40" abu muzikantai pradeda groti labiau *staccato*, mažiau ilgų natų ir grįžta prie *tremollo* ties 60'15", gitara nulėtėja ir pakyla į aukštą registrą. Nuo 61'02" saksofonas groja aukštame registre, o gitara groja klasterius *staccato* tiesiai į tas vietas, kur saksofonas daro pauzes, arba prie saksofono frazių pradžios.

3. Šiame albume D. Bailey groja kartu su jau įrašytu elektronikos takeliu. Kadangi analizuojama ansamblinė improvizacija, daugiau bus kalbama apie patį gitaros grojimą, reaktyvumą. Kad būtų aišku, į ką jis reaguoja, reikia paanalizuoti, kokie garsai naudojami elektronikoje. Elektronikos takelio stilius – dramenbeisas, jame dominuoja perkusija, sudaryta iš skirtingų aukščių, bet panašių tembrų elektroninių būgnų, dar yra sintezatorinių partijų, jų registras aukštas, be atakos. Tempas greitas, šešioliktinių pulsacij, bet nėra jokio konkretaus metro. D. Bailey naudoja *distortion* pedalą, dėl to jo tembras labiau prisitaiko prie *kompresuoto* elektronikos skambesio. Pirmą minutę groja daugiausia *tremollo*, flažoletais ir užpildo elektronikos daromas pauzes iki 1'06". Nuo 1'06" iki 1'40" gitara pradedamos groti ir ilgesnės natos, šitaip darant kontrastą labai ritmiškai aktyviai elektronikos partijai. Nuo 1'42" gitara grojama perkusiškai mimikuojant elektroninę partiją akordais, pulsacija ta pati, ritmiškai grojama kai kuriose vietose, pabrėžiant elektroninių būgnų ritmiką, pulsaciją (1'43"), (1'52"), (2'08"), (2'12"), (2'22"), nuo 2'30" gitara vėl pradedami groti flažoletai, panaši mimikuojanti maniera. 3:12 bendra pauzė, po jos gitara grojama su didesnėmis pauzėmis, per kurias geriau girdėti būgnai, arba ilgesnėmis flažoletinėmis natomis, kurios susilieja su sintezatorinėmis partijomis. 3:54 vėl grįžtama prie *tremollo*, pabrėžiant būgnų partijas, pabaigiant kūrinį beveik unisonu 4:02.

Iš šios trumpos analizės apie D. Bailey improvizaciją, reagavimą ansamblyje darytinios tokios išvados:

- D. Bailey pritaiko savo grojimo tembrą prie kito muzikanto arba efektais, arba garso išgavimu.
- D. Bailey vienu metu ir akomponuoja, ir kartu groja solo kartu su kitu, klausydamas tiksliai negali pasakyti, ar jis mimikuoja, ar jį mimikuoja.
- D. Bailey pritaiko savo štrichą prie kito muzikanto grojimo.
- D. Bailey reaguoja į kito ne tik tembrines galimybes, bet ir į registrą, kuriame grojama.
- Be mimikavimo, D. Bailey kartais daro aiškius kontrastus, pavyzdžiui, jeigu kitas groja ritmiškai, jis – aritmiškai, jeigu kitas groja greitą faktūrą, jis – lėtą.
- D. Bailey dažnai akcentuoja kito pauzes, šitaip pratęsdamas bendrą muzikinę frazę.
- Tam tikru aspektu D. Bailey groja su ansambliu taip, kaip panašiai jis groja solo, tik jo spontaniška reakcija ateina tiek iš jo paties grojimo, tiek iš kito instrumentalisto.

Gebėjimas mimikuoti kitą, groti į pauzes, garso aukščio, tembro pritaikymas arba kontrastų darymas – visi šie gebėjimai priklauso nuo muzikanto susikoncentravimo ir aktyvaus klausymosi. Visus šiuos dalykus galima mokytis atliekant konkrečias užduotis. Gary Spruce'o knygos „Teaching Music“ XX skyriuje D. Bailey daug kalba apie J. Stevensą – „Spontaneous Music Ensemble“ lyderį ir jo ansamblinio improvizavimo mokymo praktiką. O praktika išskirtinė tuo, kad vykdoma įvairiomis žodinėmis pjesėmis, sugebama išmokyti žmones groti improvizacinės muzikos kontekste (Spruce, 1976).

Atsižvelgus į D. Bailey grojimą skirtinguose ansambliuose, galima praktikuotis tokio pobūdžio dalykus:

- Groti su kuo daugiau skirtingų, nestandartinių sudėčių ansamblių.
- Grojant su konkrečiais ansambliais kurti sau užduotis arba naudotis kitų improvizatorių praktika, pavyzdžiui, daug improvizacinių pratimų yra aprašyta džiaz mokomojoje literatūroje bei J. Stevenso knygoje „Search and Reflect“.
- Grojant kartu su kitais muzikantais stengtis labai koncentruotai klausytis, kreipti dėmesį labiau į tai, ką groja kiti, o ne pats.
- Laisvojoje improvizacinėje muzikoje svarbiausia lavinti greitą reakciją ir klausą – iš to susidaro muzikanto gebėjimas susikoncentruoti.

IŠVADOS

D. Bailey domėjosi muzika. Iš jo biografijos matyti, kad jis klausėsi daug ir labai skirtingos muzikos, grojo su įvairių žanrų muzikantais. Skirtingų estetikų, stilių išmanymas leido jam varijuoti įvairiais muzikos vektoriais. Taigi šiuolaikinis muzikantas turėtų nepamiršti, kad už laisvosios improvizacinės muzikos pasaulio yra naujai besikuriančios muzikos, kurios vektorius galima panaudoti ir laisvojoje improvizacijoje. Kiekvienas muzikantas turėtų domėtis kuo platesnio spektro muzika.

Laisvosios improvizacijos metodai tėra tik mokymosi įrankis, padedantis pasiekti muzikantui kuo labiau susikoncentruoti. Kiekvienas muzikantas susikoncentruoja kitaip, tad darytina išvada, kad šie apibūdinti būdai gali ir netikti konkrečiam žmogui. Improvizaciją praktikuojantis muzikantas turi būti išbandęs kuo daugiau muzikavimo būdų, ir nesvarbu, ar jie veikia, ar ne, visos šios patirtys muzikantui padeda rasti individualų muzikavimo kelią.

Šiame darbe apžvelgta vieno muzikanto, kuris rado savo individualų muzikavimo būdą, naudodamas bene visus muzikinius elementus, kuriuos girdėjo aplinkui besimokydamas iš kitų ir savęs, kūrybos istorija. Jis yra savo aplinkos padarinys. Ar muzikantui reikėtų D. Bailey grojimo išraiškos priemones pritaikyti ir praktikuoti, asmeninio pasirinkimo reikalas, o D. Bailey grojo taip, kaip norėjo, ir jam nerūpėjo kitų nuomonė.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Bailey D. Improvisation: It's Nature and Practice in Music – Da capo Press (1992), 160psl.
ISBN: 03006805286

Clarke, E. Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical
Meaning Oxford University press (2012), 256psl , ISBN: 9780199773909

Cobussen, M. The Field of Musical Improvisation – Leiden University Press (2017), 227psl.
ISBN: 9789400603011

Dean R. New Structures in Jazz and Improvised Music Since 1960 – Open University Press
(1992), 256 psl. ISBN: 0335098975

Fell, J. Improvisers 1988–1988, Bruce's fingers (2002) 40psl, ISBN: 0954265904

Patrik J, Sloboda J. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications -
Oxford University press (2010), 992 psl, ISBN: 0192631888

Peters G. A Philosophy of Improvisation – Chicago: Chicago University Press (2009), 200
psl. ISBN: 0226662780

Smith, H. Dean R. Improvisation, Hipermedia, and The Arts since 1945 Routledge (1997),
336 psl. ISBN: 3718658887

Stevenson A. Oxford Dictionary of English – Oxford University press (2010), 2069 psl.
ISBN: 0199571120

Watson, B. Derek Bailey and the Story of Free improvisation – Verso 2 edition (2013), 459
psl. ISBN: 1781681058

Nettl B. Russel M. In The Course of the Performance – University of Chicago Press (1998),
424 psl, ISBN: 9780226574103

Morton B. Sound Recording: The life Story of a technology – JHU press (2006) 215psl.
ISBN: 10 0801883989

Goya T. History of Jazz – Oxford University Press (2011), 444 psl. ISBN: 0195399706

Crouch S. Kansas City Lightning – HarperCollins (2013), 384 psl. ISBN: 0062005596

Dance S. World of Swing – Dianne Publishing Company (2003), 436 psl. ISBN: 0756766729

Riley J. The Art of Bop Drumming – Alfred Music Publishing (1994) 80psl. ISBN: 089898890X

Cage J. Silence – Wesleyan University press (1973) 323psl. ISBN: 9955435399

Ekkedhart J. Free Jazz – Da Capo Press, (1975) 214psl. ISBN: 0306805561

Kupferman M. Atonal Jazz: a Systematic approach to Atonal Jazz Improvisation – Dorn Publications (1992), 155 psl.

Perle G. Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern – University of California Press (1991) 178 psl. ISBN: 0520074300

Hill D. Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers, and Composers – Alfred Music Publishing (1996) 96psl. ISBN: 9780769223551

Gardner R. Contemporary Instrumental Techniques – Macmillan Pub Co (1976) 259psl. ISBN: 0028721002

Lash D. Disertacija: Metonimy as a Creative Structural Principle in the Work of J.H. Prynne, Derek Bailey, and Helmut Lachemann, with a creative component – Brunel School of Arts (2010)

PRIEDAI

Kaiser H. Interviu, 1975 <https://metropolis.free-jazz.net/derek-bailey-the-interview-london-1975/artist-portraits/4648/> (skaityta 2018-04-15)

Kaiser H. Interviu, 1989 <https://www.youtube.com/watch?v=qAYJwjAEc0o&t=826s> (žiūrėta 2018-05-01)

Derek Bailey and Dave Holland. *Improvisations for Cello and Guitar* https://www.youtube.com/watch?v=YI_ObKL3Y9s&t=621s

Derek Bailey and Evan Parker. Duo koncertas festivalyje „Incus“ (1985-04-22. <https://www.youtube.com/watch?v=2lQnwqnEHDE&t=3361s>

Derek Bailey – Resigned (1999) <https://www.youtube.com/watch?v=Tgx2oDQN000>

Evan Parker. Free improvisation the last underground music interviu <https://www.youtube.com/watch?v=kejGAbNS4Ckv>