



KAUNO TECHNOLOGIJŲ UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

Arnas Mikalkėnas

**CIKLINIO ELEKTROAKUSTINIO KŪRINIO “DU DŽENTELMENAI IR
VIENA GĖLĖ” KŪRYBINIO PROCESO APRAŠYMAS IR ANALIZĖ**

Baigiamasis magistro projektas

Vadovas

Lekt. Vytautas Kederys

KAUNAS, 2017

KAUNO TECHNOLOGIJŲ UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS
AUDIOVIZUALINIŲ MENŲ KATEDRA

TVIRTINU
Katedros vedėjas
Lekt. Vytautas Kederys

**CIKLINIO ELEKTROAKUSTINIO KŪRINIO “DU DŽENTELMENAI IR
VIENA GĖLĖ” KŪRYBINIO PROCESO APRAŠYMAS IR ANALIZĖ**

Baigiamasis magistro projektas

Elektroninės muzikos kompozicija ir atlikimas (kodas 621W30003)

Vadovas

Lekt. Vytautas Kederys

Recenzentas

Prof. dr. Antanas Kučinskas

Projektą atliko

..... Arnas Mikalkėnas

arnas.mikalkenas@ktu.edu

KAUNAS, 2017

Turinys

| | |
|---|-----------|
| SANTRAUKA..... | 5 |
| SUMMARY..... | 6 |
| ĮVADAS..... | 7 |
| 1. VEIKLOS TOBULINIMO TYRIMO TEORINIAI PAGRINDAI | |
| 1.1. Laisvosios improvizacijos muzikoje esmė | 8 |
| 1.2. Metodų, taikytinų atlikėjui įgyti laisvosios improvizacijos įgūdžių, apžvalga..... | 10 |
| 1.3. Elektroakustinės muzikos istorijos apžvalga | 14 |
| 1.4. Veiklos tobulinimo tyrimo metodo esmė | 16 |
| 2. VEIKLOS TOBULINIMO TYRIMO DIZAINAS | |
| 2.1. Kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” aprašymas..... | 18 |
| 2.2. Elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” ideologinis pagrindas | 21 |
| 2.3. Elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” kūrybinis procesas ir rezultatai..... | 23 |
| 3. IŠVADOS | 31 |
| LITERATŪROS SĄRAŠAS..... | 32 |
| PRIEDAI | 34 |

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

(Fakultetas)

Arnas Mikalkėnas

(Studento vardas, pavardė)

Elektroninės muzikos kompozicija ir atlikimas (kodas 621W30003)

(Studijų programos pavadinimas, kodas)

**“CIKLINIO ELEKTROAKUSTINIO KŪRINIO “DU DŽENTELMENAI IR
VIENA GĖLĖ” KŪRYBINIO PROCESO APRAŠYMAS IR ANALIZĖ”**

AKADEMINIO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

20 17 m. sausio 09 d.
Kaunas

Patvirtinu, kad mano, Arno Mikalkėno, baigiamasis projektas tema „Ciklinio elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” kūrybinio proceso aprašymas ir analizė” yra parašytas visiškai savarankiškai ir visi pateikti duomenys ar tyrimų rezultatai yra teisingi ir gauti sąžiningai. Šiame darbe nei viena dalis nėra plagijuota nuo jokių spausdintinių ar internetinių šaltinių, visos kitų šaltinių tiesioginės ir netiesioginės citatos nurodytos literatūros nuorodose. Įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs.

Aš suprantu, kad išaiškėjus nesąžiningumo faktui, man bus taikomos nuobaudos, remiantis Kauno technologijos universitete galiojančia tvarka.

(vardą ir pavardę įrašyti ranka)

(parašas)

Mikalkėnas, Arnas. Ciklinio elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” kūrybinio proceso aprašymas ir analizė. *Muzikos magistro* baigiamasis projektas / vadovas lekt. Vytautas Kederys; Kauno technologijos universitetas, Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas.

Mokslo kryptis ir sritis: Menų srities muzikos krypties darbas

Reikšminiai žodžiai: elektroakustinė kompozicija ir atlikimas, laisvosios improvizacijos įgūdžių formavimas

Kaunas, 2017 m. 54 pslp.

SANTRAUKA

Formuojantis naujoms vakarietiškos tradicijos muzikos sritims, atsiranda poreikis naujoms sistemizuotoms garsų organizavimo metodikoms ir būdams. Tam reikalingi ne tik teoriniai apibrėžimai, bet ir metodiškos praktikos.

Elektroakustinė muzika susiformavo XX a. viduryje. Gana sudėtinga nustatyti šios muzikos vertinimo kriterijus, suformuoti estetiką. Nors šis muzikinis stilius kildinamas iš vakarietiškos muzikos tradicijų ir pristatomas, kaip elektroninio garso ir įvairių akademinės muzikos komponavimo stilių kolaboracija, dažniausiai yra vertinamas “muzikinio skonio” požiūriu. Analizuojant istoriškai ir vertinant muzikos transformacijas, galime išvelgti akademinės muzikos ištakas, tačiau elektroakustinė muzika nuolat papildoma įvairiomis subkultūrinėmis ir “mainstream” muzikos techninėmis priemonėmis ir netgi pačia estetika.

Šio darbo tikslas: išanalizuoti mano ciklinio elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” kūrybinio proceso etapus. Siekiant šio tikslo buvo spręsti du uždaviniai:

- aptarti veiklos tobulinimo tyrimo teorinius aspektus;*
- ištirti, remiantis veiklos tobulinimo tyrimo metodu, kaip vyko kūrybinis procesas ir kaip galėčiau padėti atlikėjams įgyti laisvosios improvizacijos įgūdžių, reikalingų mano kūrinio atlikimui*

Teorinėje dalyje apžvelgiama mokslinė literatūra, aptariami metodai, kurie skirti laisvosios improvizacijos įgūdžiams įgyti. Aptariamas veiklos tobulinimo tyrimas – elektroakustinės muzikos istorija, veiklos etapai ir techninės priemonės.

Mikalkėnas, Arnas. *Creative Process Description and Analysis of a Cyclic Music Piece Two Gents and One Flower*. Master's Final Project in Music/ supervisor lect. Vytautas Kederys. The Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology.

Research area and field: Musical Work of Arts Direction

Key words: electroacoustic composition and performing, free improvisation skills

Kaunas, 2017. 54 pages.

SUMMARY

Forming a new tradition of Western music, there is a need for a new sound implementation methodology and methods. This requires not only theoretical definitions, but also a systematic practice.

Electroacoustic Music formed in the middle of twentieth century. Quite difficult to determine criteria for the evaluation of music, put aesthetics. Although this musical style is derived from the traditions of Western music and is presented as an electronical sound and an academical music composing style collaborations. It is usually considered "musical taste" point of view. Analyzing and evaluating historical musical transformations, we can see the beginnings of contemporary music, but electroacoustic music keeps miscellaneous subcultures and "mainstream" music techniques and even the same aesthetics.

The aim of this project is an analysis of my cyclical electro-acoustic piece "Two gentlemen and one flower" creative process. To achieve this goal was limited two challenges:

- discuss theoretical aspects of an action research;*
- examine, on the action research method, how the creative process was going and how can I help performers gain free improvisation skills needed for my work performance*

The theoretical part provides an overview of the scientific literature, discusses the methods that are designed to free improvisation skills acquisition. Also an action research method, electroacoustic music history, performance stages and technical measures are discussed.

IVADAS

Formuojantis naujoms vakarietiškos tradicijos muzikos sritims, atsiranda poreikis naujoms sistemizuotoms garsų organizavimo metodikoms ir būdams. Tam reikalingi ne tik teoriniai apibrėžimai, bet ir metodiškos praktikos.

Elektroakustinė muzika susiformavo XX a. viduryje. Gana sudėtinga nustatyti šios muzikos vertinimo kriterijus, suformuoti estetiką. Nors šis muzikinis stilius kildinamas iš vakarietiškos muzikos tradicijų ir pristatomas, kaip elektroninio garso ir įvairių akademinės muzikos komponavimo stilių kolaboracija, dažniausiai yra vertinamas „muzikinio skonio“ požiūriu. Analizuojant istoriškai ir vertinant muzikos transformacijas, galime išvelgti akademinės muzikos ištakas, tačiau elektroakustinė muzika nuolat papildoma įvairiomis subkultūrinėmis ir „*mainstream*“ muzikos techninėmis priemonėmis ir netgi pačia estetika.

Tiek muzikos mokyklose, konservatorijose, tiek ir muzikos akademijose trūksta su šia muzika susijusių įgūdžių formavimo mokomųjų dalykų. Dažnai elektroakustinės muzikos kūrybos ir atlikimo disciplina išvis neįtraukiama į studijų programas (gal tik vertėtų išskirti kompozicijos studijų programas studentus).

Kadangi šiais laikais komponavimo principai yra labai individualūs, kompozicinės technikos ir būdai pasirenkami pačių kompozitorių. Pagrindinė kūrybinė kryptis – asmeniškai išgyventi kūrybinį procesą, neretai pasirenkant tarpdiscipliniškumą ar instaliacijos modelį. Dažnai kompozitorius nori būti ne tik atlikėjiškoje, bet ir publikos pusėje – reflektuoti, būti aktyvus, keliantis aukštus reikalavimus, iš naujo pajusti kūrinio atmosferas.

Įdomu stebėti kaip, kažkada suformuotos vakarietiškos muzikos tradicijos, taikomos skirtingose specializacijose. Nepaisant pakitusių visuomeninių vertybinių normų, protinio lavinimo, savęs ir aplinkos pažinimo, uždaviniai nesumažėjo, yra aktualūs.

Savo trijų dalių kūrinyje „Du džentelmenai ir viena gėlė“ taikiau ir laisvosios improvizacijos metodikas, todėl pasirinkau analizuoti, kaip galėčiau padėti atlikėjams įgyti laisvosios improvizacijos įgūdžius. Apie laisvosios improvizacijos fenomeną rašė ir ją tyrinėjo E. Nyman (2014), H. Stenstrom (2008). Pianistas A. Pett savo metodinėje knygoje „*Le Systeme Pedagogique*“ (2007) derina skirtingas mokymo ir mokymosi patirtis, D. Bailey (1993) – nagrinėja psichologinius improvizacinius aspektus; H. Crook (1991) – derinius, akordinius garsų panaudojimus, R. Scott (2014) – šiuolaikinės improvizacinės muzikos raidą ir apžvelgia mokymo metodus.

Šiame darbe vadovautasi veiklos tobulinimo tyrimo, suklestėjusio XX a. viduryje, metodika. Veiklos tyrimo metodikos yra taikomos ir bendruomenės vystymo, kituose socialiniuose kontekstuose,

sudarant alternatyvą sudėtingiems kitiems tyrimų būdams. Veiklos tyrimo metodai aktyviai taikomi švietimo sistemoje – L. Stenhouse (1988) Didžiojoje Britanijoje, S. Kemmis ir R. McTaggart (1988) Australijoje, H. Altrichter (1989) Vokietijoje. Autoriaus, kaip mokslininko sąvoka, tyrimo, orientuoto į kasdieninę praktiką, problemų paieškos, vienijo šių tyrinėtojų darbus.

Šio darbo tikslas: išanalizuoti, kaip vyko mano magistrinio baigiamojo darbo kūrybinis procesas ir kaip pavyko padėti atlikėjams įgauti muzikinius įgūdžius, reikalingus mano kompozicijos interpretacijai. Siekiant šio tikslo buvo spręsti du uždaviniai:

- aptarti veiklos tobulinimo tyrimo teorinius aspektus;
- iširti, remiantis veiklos tobulinimo tyrimo metodu, kaip vyko kūrybinis procesas ir aptarti galutinį jo rezultatą.

Darbo metu taikyti šie tyrimo metodai:

- mokslinės literatūros analizė;
- stebėjimas;
- notuotas muzikos rašymas/braižymas
- techninis apipavidalinimas ir analizė.

1. VEIKLOS TOBULINIMO TYRIMO TEORINIAI PAGRINDAI

1.1. Laisvosios improvizacijos muzikoje esmė

Vienas svarbiausių kompozitoriaus uždavinių komponuojant, yra greitas ir kokybiškas muzikos atlikimui ir interpretavimui reikalingų įgūdžių suvokimas. Skirtingi atlikėjų gebėjimai, poreikiai, muzikinės patirties veiksniai sąlygoja atlikėjiškų įgūdžių suvokimo būtinybę. Atlikėjai, kuriems rašomas kūrinys, turi būti nuolat stebimi, kaip atlieka koncertinę veiklą, prisitaiko prie nuolat keičiamų atlikimo sąlygų. Kompozitorius turi pajusti kokioje formavimosi stadijoje yra jo kūrinio atlikimui reikalingi įgūdžiai.

Aplinka yra vienas pagrindinių kompozitoriaus ir atlikėjo ugdymo veiksnių. Jų stebėsenos laukas apima ne tik kūrinį ir jo asmenines savybes, bet ir aplinką – šeimos, socialinę, kultūrinę ir kt.

A. Maslow formuojami ugdymo uždaviniai kelia savirealizacijos būtinybę. Ugdytinis tampa aplinkos centru, kreipiamas dėmesys į asmeninius, charakterio bruožus.

Savirealizacijos išcentrinimas veda prie kūrybinių įgūdžių reikšmės. Neretai iš atlikėjų girdžiu replikas: “norėčiau improvizuoti, bet nežinau kaip...”. Suformuoti akademinės muzikos įgūdžiai neįgalina improvizuoti. Neretai sulaukiama ir atvirkštinės reakcijos – atlikėjas gali groti tik notuotą, aiškiai muzikine forma išreikštą informaciją. Taip kyla su savirealizacija susijusios problemos. Neretai

improvizacija stereotipiškai kildinama iš džiazo muzikos. Dažnai nustatomos ribos, kad improvizuoti geba tik džiažą bestudijuojantys ar studijas baigę profesionalūs atlikėjai. Pamištama, jog improvizacija yra pirminė bet kokio muzikinio kūrinio stadija. Daugelis praktikų siūlo įvairias mokymo metodikas, kaip turimus muzikinius įgūdžius paversti įgūdžiais, kurie leis atlikėjui laisvai ir improvizatyviai atlikti muzikinį kūrinį. Siūlymas taikyti akademinės muzikos įgūdžius improvizatyviai yra gana plačiai analizuojamas įvairioje su laisvąja improvizacija susijusioje mokslinėje literatūroje.

Vertėtų išskirti du laisvosios improvizacinės muzikos tipus – solo ir grupinę improvizacijos. D. Bailey solo improvizaciją apibūdina, kaip daug koherentiškesnę (Bailey, 1992). Solo improvizacija yra labiau asmeniška, gali trukti tiek kiek norisi pačiam atlikėjui, išvengiama pašalinės invazijos, muzikinių komentarų ir labai daug priklauso nuo asmeninės kompetencijos ir įgūdžių. Iš esmės koherentiškumas yra būtina sąlyga, jog solo improvizacija būtų sėkminga. Solo improvizaciją yra lengviau kontroliuoti. Nenuspėjamumo elementas improvizacinėje muzikoje dažniausiai atsiranda grupinės improvizacijos dėka. Bailey pripažįsta: „Vis dėl to didžiausias laisvos improvizacijos džiaugsmas yra pasiekiamas grojant su grupe“. (Bailey, 1992). Galima teigti, jog visos įmanomos muzikinės patirtys, kai kartu improvizuojama grupėje, papildo tai, ką gali pasiekti vienas solistas. Tai yra galimybė atlikėjams patirti vienas kito ribotumą, stebėti klaidas ir improvizatyviai kurti problemų sprendimo būdus. Kai atlikėjai improvizuoja privalumu tampa tolerancija skirtingoms asmenybėms, jų atlikimo stiliams, skirtingoms muzikinėms patirtims ir įgūdžiams. Dažniausiai asmeninės charakterio savybės lemia, ar muzikantas labiau mėgsta improvizuoti grupėje, ar soluoti.

Dėl abstraktumo ir nenuspėjamos muzikinės improvizacinės krypties, atsitiktinumo, notuoti tampa beprasmiška (Nyman, 2014).

Tradicinę notaciją galima pakeisti norimo aukščio, ilgio, greičio grafiniu vaizdavimu. Grafiniai partitūrų vaizdavimai - šiuolaikinės akademinės muzikos bruožas. Pasitelkiant pripažintus pasaulyje šiuolaikinės muzikos mokymo metodus, grafinius notavimo būdus galima taikyti ir laisvajai improvizacijai. Grafinis vaizdavimas sintezuojasi su architektūros, garso menais, todėl prasiplečia inspiracinės galimybės. Dažniausiai braižoma diapazono, dinaminė amplitudė. Intensyvūs brėžiniai gali sąlygoti ir muzikinio veiksmo intensyvumą.

Anot Feigin (cituojama iš: Kanellopoulos, 2007) „su niekuo nepalyginsi improvizavimo kartu su kitu žmogumi. Tai darydami mes galim išsivaduoti iš savo gilios, šaltos ir tamsios izoliacijos ir visų sienų, kurios pastatytos apsaugoti, bet iš tikrųjų paslepia mūsų tikrąjį aš. Laisvoji improvizacija reikalauja išimtinio atidumo kitam“. Laisvos improvizacinės muzikos krypties menininkai išskiria, jog improvizacijos grupėje yra visa laisvos improvizacinės muzikos esmė. Tai netgi yra būtina prielaida jos tęstinumui.

Teiginys, jog laisvoji grupinė improvizacija nepriklauso vakarietiškai tradicijai, pagrįstai muzikine notacija, yra teisingas. Taip pat tiesa, jog laisvoji grupinė improvizacija nepriklauso jokiai liaudies muzikos tradicijai. Kyla klausimas ar laisvoji improvizacija turi kokias nors istorines tradicijas ar tai tik eilinė alternatyvaus muzikos meno forma. V. Iyer savo straipsnyje *“Exploding the Narrative in Jazz Improvisation”* išskiria “istorijos pasakojimo” (Iyer, 2004) ir muzikinės dramaturgijos svarbą. Tarsi kiekvienas improvizatorius kuria laisvosios improvizacinės muzikos tradicijas, pasilikdamas teisę būti inspiruotam kitų, tiek vakarietiškų, tiek liaudies, tiek alternatyvios ar netgi pop kultūros muzikos tradicijų. V. Iyer išskiria ir muzikos istorijos pažinimo svarbą: “improvizacija yra galėjimas varijuoti įvairiomis formomis, nuo Charlie Parker iki Cecili Taylor” (Iyer, 2004).

Laisvai improvizuojantis atlikėjas gali naudoti bet kokią stilistinę komponentą atliekamoje improvizacijoje. Gali viena po kito komponuoti ir dekonstruoti įvairius vieno ar kelių stilių elementus. M. Samson savo straipsnyje *“Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation”* (Samson, 2001) laisvosios improvizacinės muzikos pradžią gretina su laisvojo džiazio atlikėjais – O. Coleman, C. Taylor, J. Coltrane vėlesniuose kūrybiniuose etapu. Šių atlikėjų kolaboracijos su įvairiomis skirtingomis muzikos kryptimis buvo akivaizdžios. C. Taylor yra įgijęs akademinį išsilavinimą, J. Coltrane domėjosi indų kultūra, akademinė muzika. S. Lacy sako: “kai išsivystė hardbopas, nebeliko džiazinės improvizacijos prasmės” (cituojama iš: Samson, 2001). M. Samson siūlo analizuoti šiuolaikinės muzikos komponavimo principus ir kai kuriuos jų taikyti improvizatyviai. Taip pat sureikšmino aleatorinės muzikos svarbą – kada tas pats kūrinys kiekvieną kartą skamba skirtingai, tačiau turi tą pačią idėjinę prasmę.

1.2 Metodų, taikytinų atlikėjui įgyti laisvosios improvizacijos įgūdžių, apžvalga

Improvizaciniame muzikos atlikime didžiausias iššūkis suderinti soluojančio muzikanto ir instrumento laisvasias atlikėjiškas priemones su poreikiu suformuoti ryšius su kitais ansamblio nariais ar aplinka. Daugelyje kitų muzikinių sričių tai sprendžiama pasiskirstymu rolėmis. Kiekvienas instrumentas turi savo rolę: bosinis instrumentas akcentuoja akordo primas, harmoninius centrus ir ritmą, akomponuojantis derinasi prie ritminės ir melodiją spalvinančios funkcijos, solistas atlieka pagrindinę melodiją, jos variacijas ir pan. Polifoninėje muzikoje vaidmenys tarsi ir suvienodėja, tačiau klasifikacija išlieka remiantis instrumento diapazono galimybėmis. Tokie būdai ir rolių pasiskirstymai tarsi ir sąlygoja darnią formą, struktūrą, kai kur netgi numanomas kūrinio vietas improvizacijai.

Improvizacinėje muzikoje rolėmis nesiskirstoma – bet kuris atlikėjas gali būti atliekantis, bet kurį išvardintą vaidmenį. Būtent tokia įvairiaspalvė įtampa ir improvizatyvūs sprendimo būdai yra įdomūs ir netikėti tiek improvizuojantiems atlikėjams, tiek publikai. Atlikėjas, intuityviai reaguodamas

į aplinką, gali nuolat kaitalioti inspiracinius šaltinius. Klausytojas tampa interaktyviu, dalyvaujančiu kūrybiniame procese.

Geriausias pasirengimo būdas įvairiems improvizaciniams atlikimams yra solo improvizacijos tobulinimas. Tam reikalingas asmeninių įgūdžių tobulinimas. Asmeninių įgūdžių ir solo improvizacijos tobulinimą galima įvardinti kaip pasiruošimą grupinėms improvizacijoms. Tiek kolektyvinių, tiek solo improvizacijų įgūdžiams įgauti naudojamos įvairios metodikos. Teoretikai ir praktikai atlikėjai savo darbuose išryškina šiuos metodus, kurie padeda siekti muzikinio improvizacijos tobulinimo:

1. Nederminė laisva solo improvizacija (Pett, 2007):
 - a) Kontroliuojamas labai plataus diapazono natų grojimas, sugebant įvardinti natos pavadinimą prieš ją atliekant. Atliekama “žema” – “aukšta” nata principu.
 - b) Kontroliuojamas tono apimties eilėgarsių grojimas, naudojant pasirinktas natų ritmines vertes: grojimas duolėmis, grojimas triolėmis, grojimas kvartolėmis ir t.t.
 - c) Kontroliuojamas kvartos ir kvintos apimties eilėgarsių grojimas, naudojant pasirinktas natų ritmines vertes: grojimas duolėmis, grojimas triolėmis, grojimas kvartolėmis ir t.t.
 - d) Įvairaus diapazono tiesiogiai susieti su grojamomis subdivizijomis improvizatyvūs grojimai, įterpiant su tomis pačiomis subdivizijomis susijusias pauzes. Jeigu subdividuojama aštuntinėmis – pauzės bus aštuntinės, jeigu triolėmis – pauzės triolinės ir t.t.
 - e) Kontrapunktinė improvizacija pasirinktose subdivizijose – aštuntinėse, triolėse, kvartolėse ir pan. Kada improvizuojama dviem balsais (nebūtinai vienu metu) ir vienas jų atlieka kontrapunktinę funkciją.
2. Grupinė improvizacija (Senstrom, 2008) :
 - a) Taikymasis prie muzikuojančių asmenybių, leisti būti provokuojamiems, inspiracijų ieškojimas kitų atlikime ir aplinkos objektuose.
 - b) Atidžiai sekti kitus improvizuojančius muzikantus grojimo metu, būti pasiruošusiam kardinaliai keisti muzikines medžiagas.
 - c) Būti išimtinai atidiems, muzikinės informacijos atkartojimas.
3. Platesnės perspektyvos grupinė improvizacija (Kanellopoulous, 2007):
 - a) Individualių krypčių nesiliejimas į bendrą kryptį. Kiekviena individuali kryptis funkcionuoja atskirai.
 - b) Grupės dalijimas į dvi priešingas kryptines stovyklas. Abi šios kryptys funkcionuoja nepriklausomai viena nuo kitos.
 - c) Vienas atlikėjas išvysto nuosavą kryptį. Likę muzikantai vysto kitą kryptį, kuri bendra yra jiems visiems.

4. Visi susitinka “Viename” (Menez, 2010):
 - a) Sutiriamas pagrindinis muzikinis motyvinis taškas, kurį gali naudoti bet kuris kolektyve esantis atlikėjas.
 - b) Reaguojama į motyvą kolektyviu motyvo grojimu.
 - c) Motyvas naudojamas moduluojant. Atlikėjai atlieka bendrą motyvą, tik turi teisę laisvai pasirinkti motyvo tonacijas ar diapazonus.
5. Notuotos muzikinės informacijos valdymas (Hong, 2011) :
 - a) Valdyti notuotą informaciją retrogradiniu principu.
 - b) Naudoti notuotą informaciją atsitiktiniu principu.
 - c) Naudoti notuotą informaciją taip kaip užrašyta, kai kurias natas paverčiant tos natos ritminį vienetą atitinkančiomis pauzėmis.
 - d) Naudoti notuotą informaciją savarankiškos frazės kūrimui. Natų subdivizijos reikšmės nebetenka, svarbi lieka tik pati nata ir jos diapazonas. Metrinė sistema išlieka tokia pat, kaip ir notuotoje informacijoje.
 - e) Naudoti notuotą informaciją savarankiškos frazės kūrimui. Natų subdivizijos ir diapazonas reikšmės nebetenka, svarbi lieka tik pati nata (diapazoniniai skirtumai yra galimi). Metrinė sistema išlieka tokia pat, kaip ir notuotoje informacijoje.
 - f) Polimetrikos ir notuotos informacijos gretinimas. Notuota informacija naudojama kaip prieš tai aprašytame būde. Metrinės sistemos gali kisti, svarbu tik kartu atsidurti sutartame metriniam taške. Taip bus išlaikoma ir duota metrika ir formuojamos naujos metrinės struktūros.

Muzikantai negali jautriai sąveikauti, jeigu jie negirdi vienas kito. Vienas kito girdėjimui įtaką daro grojimo garsumas, instrumento tembras, aplinkos triukšmingumas ir pan. Kai nėra jokių normatyvų, dažnai susiduriama su struktūrišku garso potencialo išnaudojimu. Tam reikalingas ne tik grojimo, bet ir tylos valdymas.

6. Pauzių valdymas (Crook, 1991):
 - a) Atlikėjai groja po vieną garsą – vengtina dviejų ar daugiau atlikėjų grojamų garsų sankirta.
 - b) Nustatoma frazės kryptis (į viršų arba į apačią) – baigus groti nenustatyto ilgio, tačiau nustatytos krypties frazę atliekama pauzė, kurios metu kitas atlikėjas turi perimti frazę ir groti ją priešinga kryptimi, vengiant dviejų ar daugiau atlikėjų pradedamų groti frazių sankirtų.
 - c) Grojama “*Tutti*” (visi) ir kolektyviai daroma ilgos trukmės pauzė. Naudojamas kontrasto principas – frazė atliekama garsiai, pauzė – tylos momentas.

Visa muzika yra susijusi su vizualizacijomis. Todėl vizualūs improvizacijos organizavimo metodai, dažnai tampa išeitimi iš muzikinio vyksmo nebeturinčių situacijų.

7. Gestų ir sutartinių ženklų taikymas (Nyman, 2014):

- a) Sutartinių gestų naudojimas apibūdinti tam tikrą muzikinį charakterį. Gestai yra rodomi dirigento.
- b) Sutartinių gestų naudojimas apibūdinti tam tikrą muzikinį charakterį. Gestai yra rodomi atlikėjų.
- c) Interaktyvus grojimas rodant sutartinius gestus improvizacijos atlikime. Gestai yra rodomi kiekvieno norinčio pakreipti muzikinį procesą sava linkme.

Kolektyvinės improvizacijos metu yra būtina vienas kito seka ir stebėjimas, pasiruošimas atsiliepti į muzikines užuominas, prisiimti atsakomybę keisti muzikines kryptis ar faktūras. Muzikantų atidumas sudaro sąlygas įvairioms muzikinėms užuominoms susijungti į vieną bendrą idėją, o mažiau pritampančioms - nunykti. Tokiais būdais ansamblio nariai išvysto vieną bendrą muzikinę kryptį.

H. Stenstrom kolektyvinės improvizacijos metodikoje formuojamos aiškios užduotys instrumento įgūdžiui gerinti (Senstrom, 2009). Ši metodika tinka plataus stilistinio diapazono atlikėjams. Ji tarsi žaidimo principu pagrįsta, pabrėžianti frazuočių panašumus ir skirtumus, yra labai efektyvi ir efektinga. Laisvosios improvizacijos įgūdžių stiprinimas labai daug bendro turi su žaidimu ir jam nustatomomis taisyklėmis. Taisyklės padeda išvengti chaotiškumo, o atlikimas ugdo kūrybiškumą. Taisyklės – improvizacijos tandemas spartina įgūdžio atsiradimą ir tobulėjimą:

- Individualios kryptys neįsilieja į grupės kryptį, nei tampa jai pavaldžios, tačiau išlieka ir egzistuoja nepriklausomai.
- Vieni grupės nariai sutaria dėl vienos krypties, kiti dėl kitos, ir abi šios kryptys grupėje gyvuoja kartu (jei kolektyvas yra didelis, gali išaugti net daugiau nei dvi kryptys vienoje grupėje).
- Vienas muzikantas išvysto ir palaiko savo nuosavą kryptį, visi likę palaiko ir augina kitą kryptį, kuri bendra jiems visiems. Šios trys alternatyvos išsivysto, kai grupė neatranda vienos bendros krypties, nes nėra kolektyvinio susivokimo. Antrasis ir trečiasis variantai vyksta, kai grupėje kolektyvinis susivokimas yra tik iš dalies (Senstrom, 2009).

Kaip nurodo A. Pett savo analitinėje – metodinėje knygoje *“Le Systeme Pedagogique”* (Pett 2007), diatoniniai improvizaciniai būdai keičiami atonaliais. Metodiškai analizuojamos muzikinės formos, intervalų naudojimo būdai. Plačiai aprašomi koordinacijos įgūdžiams gerinti skirti pratimai. Šiek tiek aptariamos instrumento preperavimo technikos. Intervalas įgauna didesnę prasmę, negu dermė, metodiškai aiškinamos frazuotės pasirinkimo galimybės ir polifonija. Įdomi sąlyga, jog improvizacija yra komponavimas esamajame laike. Tai verčia sudvejoti laisvos improvizacijos

egzistencija. Suformuoti įgūdžiai tampa improvizatyviai taikomi, o ne spontaniškai kuriami. Tada dėmesys pradedamas koncentruoti į ideologinius veiksmus, istoriją, emociją. Improvizacija tampa emociška ir charakteringa.

H. Crook siūlo motyvacinius improvizacijos įgūdžius tobulinti (Crook, 2015). Pradiniame etape – tolygaus harmoninės improvizacijos ir pauzių derinys padeda geriau kontroliuoti grojamą informaciją. Rekomendacijos suvokti muzikinį laiką ir tik tada priimti improvizatyvius sprendimus taip pat pagerina atskirų muzikinių elementų derėjimą. Improvizacijos sėkmė priklauso nuo atskirų komponentų valdymo ir jų suderinamumo. Tam reikalinga komponentinius įgūdžius lavinti atskirai, nederinant vieno su kitu, ir naudoti visus kartu, ieškant bendro vardiklio – motyvo, frazės krypties, intensyvumo.

1.3. Eletroakustinės muzikos istorijos apžvalga

Futuristų ateities meno vizija, sąlygojo muzikos, kaip “garso organizacijos” idėją. Įvairių triukšmų ir aplinkų perkėlimas į skirtingas erdves, viena populiariausių “garso organizacijos” formų. Technologijos ir pramonės progresas transformavo ir tradicinį požiūrį į muzikos kalbą ir jos atlikimo priemones. Futuristinis objektų laužymas dalimis ir jų rodymas skirtinguose laikuose ir erdvėse būdingas ir šiais laikais.

Muzikinis avangardas ir elektroninės muzikos era prasidėjo XX a. antroje pusėje. Halim El Dabh “*The Expression of Zaar*” (1944 m.) yra vienas pirmųjų juostinės muzikos pavyzdžių. Tuometiniame Paryžiuje formavosi naujas, futurizmo inspiruotas, eksperimentinės muzikos žanras. Muzika buvo atliekama įvairių triukšmų, aplinkų ir objektų pagalba. P. Schaeffer šiai muzikai pritaikė “*musique concrete*” pavadinimą. 1948m., Paryžiuje nuskambėjo pirmasis triukšmų koncertas.

P. Schaeffer ir P. Henry “*Symphonie pour un homme seul*” (1950 m.) - dvylikos dalių, kontrastingų nuotakų prancūziška siuita, vaizdžiai iliustruojanti žmogaus vidinius ir išorinius pasaulius. Išskirtinis dėmesys gamtos garsams, sutapo su senųjų Prancūzijos kompozitorių požiūriais. Tradiciniai kompozicijos modeliai liko nepakitę, tačiau pasikeitė pati muzikos estetika ir garso išgavimo, organizavimo ir atlikimo priemonės.

XX a. viduryje Amerikoje išaugo juostinės muzikos populiarumas. Įvairių muzikinių kūrinių motyvai, akustinių instrumentų, aplinkos garsų įrašai buvo naudojami, kaip kūrinių fragmentai ir efektuojami apdorojant magnetines juostas. Ši muzika dažnai įvardijama terminu “*tape music*”. Pradžioje “*tape music*” buvo labiau eksperimentinio pobūdžio, bet vėliau vis daugiau kompozitorių šį improvizacinį - kompozicinį principą pradėjo taikyti savo kūrybinėse veiklose. Amerikiečių kompozitorius J. Cage akcentuodamas šios muzikos nenuspėjamą rezultatą, suformavo

eksperimentinės muzikos apibrėžimą – “...eksperimentinė muzika – tai eksperimentinis veiksmas, kurio rezultatas yra nenuspėjamas”. J. Cage taikė ir tarpdisciplininius komponavimo metodus – karpė juostas įvairiomis geometrinėmis figūromis, klijavo juostas rato principu, taip išgaudamas nuolat besikartojanti motyvą. Šis metodas, dabar vadinamas “*loops*”, plačiai naudojamas ir populiariojoje muzikinėje kultūroje.

Otto Luening ir Vladimir Ussachevsky 1952 m., Niujorko meno galerijoje pristatė kūrinį fleitai ir magnetofono juostai “*Fantasy in Space*”. O. Luening įrašė fleitos partijas, taip suformuodamas fleitų kvartetą. Partija įrašyta pakankamai tonaliai ir gali būti lengvai transkribuojama. Atlikėjas gali manipuliuoti fleitų partijų *semplais*. Šioje kompozicijoje derinamos improvizacinės ir kompozicinės priemonės lemia formalią kūrinio struktūrą. Įrašė girdima trijų dalių struktūra su introdukcija ir *codetta*, tačiau kūrinio trukmė gali kisti ir yra dalinai priklausoma nuo atlikėjo.

Karlheinz Stockhausen laikomas vienu iš elektroninės, elektroakustinės muzikos simbolių. Jo variatiškumas nuo aleatorinės muzikinės kalbos iki labai konkrečių matematinių apskaičiavimų, griežtų vakarietiškos tradicijos kompozicinių sistemų naudojimo, pabrėžia šio kompozitoriaus universalumą. Inspiruotas prancūziškosios konkrečiosios muzikos, K. Stockhausen pradėjo eksperimentuoti elektroniniais garso išgavimo prietaisais vienoje moderniausių Kelno radijo studijoje. “*Gesang de Junglinge*” (1955-56) kūrinys kilęs iš katalikiškos sakralinės muzikos tradicijų, vėliau buvo dramatinizuotas, dėl netinkamos bažnytinės akustinės erdvės kūriniai atlikti. K. Stockhausen fonetiškai išanalizavęs dainuojamas berniuko eilutes, sudėliojo jas į įvairius komponentus ir transformavo jas elektroniniu būdu – generuodamas baltą triukšmą ir pan. Tapatino verbalius garso efektus – tariamas dusles priebalses su elektroniniu būdu gaunamais garsais. Visuose kūrybiniuose etapuose K. Stockhausen taikė moderniausių technologijų, aplinkų ir žmonių atliekamų akustinių veiksmų sintezes. Vienu įdomiausių tokios sintezės pavyzdžių tapo “*Helikopter – Streichquarttet*” (1995). Šis kūrinys buvo atliekamas muzikantų ir pilotų. Kūrinys buvo transliuojamas tiek audio, tiek video formatais.

Pirmu kompiuterio generuotu kūriniumi galime laikyti Lejaner Hiller styginių kvartetą No. 4, “*Illiac Suite*” (1956). Kūrinys susideda iš keturių dalių: eksperimentas su *cantus firmi*; keturių balsų kontrapunktiniai eksperimentai, taikant įvairias tradicinės vakarietiškos kompozicijos taisykles; dinaminiai, ritminiai eksperimentai; generatyvinės gramatikos ir “*Markovo grandinės*” taikymas muzikoje. Kūrinys atliekamas styginių kvarteto.

Iannis Xenakis “*Markovo grandinę*” pritaikė savo kūrinyje “*Analogique A et B*” (1958 - 59 m.). Jo kuriama muzika pavadinta “*stochastine*”. Jis savo muziką grindė matematine tikimybių teorija, todėl muzika tampa valdoma tam tikrų tikimybių procesų. I. Xenakis vienas pirmųjų kompozitorių naudojusį kompiuterius muzikos kūrybai, todėl dauguma jo “*stochastinės*” kūrybos pavyzdžių skirta

tik kompiuteriui. Kūriniai skirti tik elektroniniams prietaisams ir atliekami naudojant tik jų išgaunamus garsinius resursus elektroakustiniam žanrui nepriskiriami.

Visa elektroakustinė muzika kuriama konkrečių elektroninių technologijų, įrenginių pagalba ir gretinama su akustiniais mechaniniais instrumentais, balsu ar akustinėmis energijomis bei aplinkomis. Steve Reich *“Pendulum Music”* kūrinys suskurtas mikrofonams, kolonėlėms ir atliekamas išsupant mikrofonus. Besisupantys mikrofonai sudaro grįžtamojo ryšio efektą ir taip stebimas kompozicinis procesas realiu laiku. Kompozitorius išnaudoja aplinkos akustiką ir atlikėjai atlieka tik kūrinio pradžia, išsupdami mikrofonus. Vėliau kompozicija yra sąlygojama tik aplinkos.

7-asis XX a. dešimtmetis pasižymi dideliais technologiniais laimėjimais, tokiais, kaip *“kosmoso užkariavimas”*, spartus kompiuterinių technologijų progresas. Tačiau šis dešimtmetis įdomus ir įvairių subkultūrų gausa, kurios įnešė naujų ideologijų bei visuomeninių sampratų. Viena tokių - hipsterių judėjimas ir seksualinė revoliucija. Populiariosios muzikos kultūros taip pat naudojosi technologiniais privalumais, tačiau eksperimentinę veiklą vykdė intuityviau. Tokios grupės, kaip *“The Doors”*, *“The Beatles”* ir kt. į savo kūrybą įtraukė elektromechaninius instrumentus, kurie veikė mechaniniais principais, bet buvo varomi elektros. Šių grupių muziką vadinti elektroakustine nevertėtų, tačiau elektroakustinių elementų rasti galima.

1.4. Veiklos tobulinimo tyrimo metodo esmė

Veiklos tobulinimo tyrimas orientuotas į tyrėjo asmeninės veiklos tyrimą, naujų kompetencijų įgijimą ir tobulinimąsi. Tiriami įvairūs veiklos būdai, siūlomi sprendimai veiklos patobulinimui. Tyrėjas konkrečius veiklos patobulimus išbando pats ir įvertina rezultatus. S. Kemmis ir R. McTaggart (2005) išskiria keletą veiklos tyrimų tipų: klasės veiklos tyrimas, mokymasis veikiant, industrinės veiklos tyrimas, kritiškasis veiklos tyrimas.

Jie nurodo šiuos pagrindinius veiklos tobulinimo tyrimo bruožus:

1. Veiklos tyrimas, kaip socialinis procesas. Proceso metu tyrėjas ir tiriamieji socialiai kontaktuoja, dalijasi patirtimis. Tyrimo procesas vyksta drauge ir kartu siekiama socialinių pakeitimų.
2. Tyrimas atliekamas dalyvaujant veikloje. Visi tyrimo dalyviai dalyvauja veikloje ir ją analizuoja, išbando naujus praktinius uždavinius ir įvertina rezultatus bei naudą. Veiklos tyrimas tiesiogiai susijęs su tiriamųjų veiklos analize ir patirimais. Veiklos tyrimas orientuotas į praktines puses.

3. Bendradarbiavimo aspektas yra vienas pagrindinių veiklos tyrimo elementų, nes tiriama praktinė veikla. Tiriamos veiklos yra konkrečios ir atliekamos konkrečių asmenų. Visi pokyčiai vyksta esamuoju laiku, bendradarbiaujant ir tiesiogiai socialiai kontaktuojant.
4. Veiklos tyrimas - pagalba norintiems pakeisti socialinius įpročius, tapti produktyvesniems. Veiklos tyrimo metu vykstančių refleksijų metu tiriamieji turi galimybę pervertinti specifines situacijas, įvairias įtakas ir kas riboja jų praktines veiklas.
5. Veiklos tyrimas yra kritiškas. Kritiškai žiūrima į socialinius stereotipus, ideologijas, veiklos modelius. Veiklos tyrėjas taip pat yra ir savikritiškas, tolerantiškas.
6. Refleksija – vienas svarbiausių veiklos tyrimo elementų. Skatina apmąstyti, įvertinti. To pasekoje vyksta greitesnė kaita, gilinamos žinios. Refleksija transformuojasi į koncepcijas ir teorijas.
7. Veiklos tyrimas progresyvus – siekiama tiek praktikos, tiek teorijos kaita. Praktika ir teorijos yra vienodos svarbos, viena kitą papildančios, sąveikaujančios.

Vieningo plano modelio, kaip vykdomas veiklos tyrimas, nėra. Kemmis ir McTaggart (2005) siūlo „*spiralinio*“ atlikimo principą:

- siekiamų pokyčių planas;
- praktinė veikla, proceso stebėjimas ir pasekmės;
- proceso ir pasekmių refleksija;
- pokyčių planas;
- praktinė veikla, proceso stebėjimas ir pasekmės;
- proceso ir pasekmių refleksija ir t.t.

C. M. Charles (1999) siūlo tokį veiklos tobulinimo tyrimo planą:

- nustatoma problema arba tyrimo poreikis siekiant tam tikros institucijos gyvenimo aspekto inovacijos;
- numatoma informacinė ir materialinė bazė;
- parengiamas tyrimo planas: suformuluojami uždaviniai, parenkami veiklos būdai, surenkama ir paruošiama reikiama medžiaga, suplanuojama darbo eiga;
- pateikiamas ir įgyvendinamas planas;
- stebimas tyrimo poveikis;
- atskleidžiami darbo pranašumai ir trūkumai;
- ištaisomas klaidos ir spragos;
- įvertinama darbo eiga ir ilgalaikiai rezultatai.



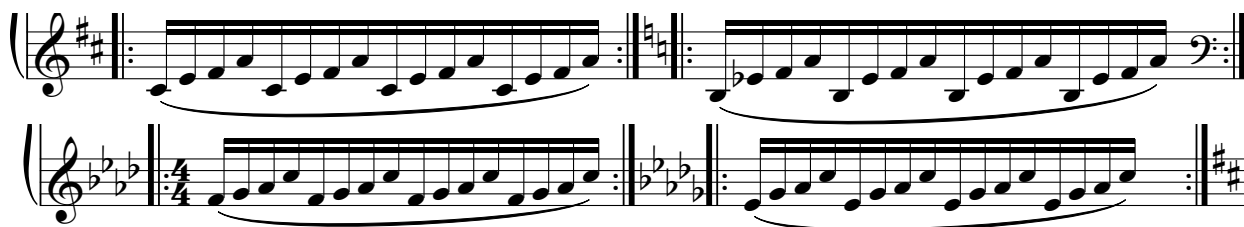
(2 pav.)

Trys melodiniai motyvai atliekami fortepijono (žr. į 3 pav.):



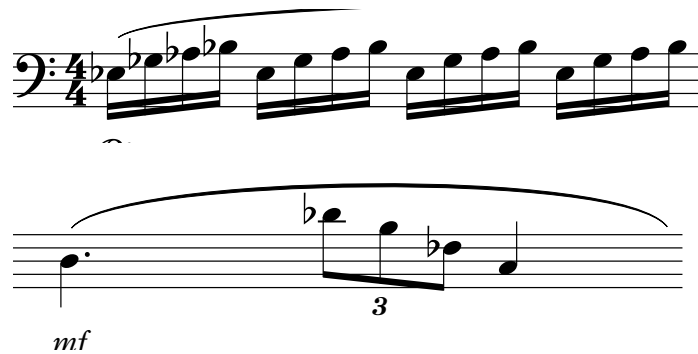
(3 pav.)

Viduriniojoje dalyje atliekama fortepijoninė improvizacija kvadratiškai besikeičiančioje harmoninėje struktūroje: Fm – Ab7 – Dmaj – B aug. Harmoninis akompanimentas išlieka tame pačiame pagrindinio vokalinio motyvo subdiviziniame judėjime (žr. į 4 pav.):



(4 pav.)

Trečioje dalyje grįžta tiek pagrindinis vokalinis motyvas, tiek ir melodinis (žr. į 5 pav.):



(5 pav.)

Kūrinio pabaigoje pagrindinis vokalinis motyvas transformuojasi į šalutinį, taip moduliudamas kūrinį į mažorinę tonaciją. Mažorinių ir minorinių tonacijų kilmės kelia retorinį klausimą – kodėl tonacijos yra primygtinai charakterizuojamos? Natūralus minoras ir natūralus mažoras sudarytas iš tų pačių temperuotų garsų, skiriasi tik laipsnių eiga, todėl visą charakterizaciją atlieka harmoninis, kontrapunktinis ar kitoks pobalsinis pagrindas. Komponuodamas daug kur nesinaudojau šakniniu priminiu centru, todėl kūrinėje sunku audiališkai atskirti minorines ar mažorines tonacijas. Komponuodamas šiuo principu galėjau laisviau transformuoti vieną tonaciją į kitą, bei kurti skirtingas erdves viename kūrinėje.

Antrojoje dalyje “Džentelmenas 1” buvo konstruojamas akordeonu atliekamas motyvas “*loops*” principu. Kūrinio motyvas prasideda nuo antros oktavos *si* ir toliau konstruojamas tritonių pagalba – *si – fa – do – fa#* ir t.t. Ši dalis sudaro *crescendo – diminuendo* įspūdį, nors atlikime dinaminis nurodymų nėra. Motyvas konstruojamas pridėdamas papildomus garsus ir efektus, tol kol pasiekiamas pilnos serijos motyvas. Kūrinio viduryje pilnas motyvas dauginamas ir kol pasiekiamas šešioliktinių natų subdivizinis pojūtis. Kulminacijoje daromas dinaminis pjūvis ir paliekamas harmoninis centras kuris iškonstruojamas į pirminę kūrinio poziciją. Šiek tiek rėmiausi H. Schenker analizės metodu, kada kūrinys išformuojamas paliekant tik atraminius polius.

Antrojoje dalyje “*loops*” principas diktuoja kūrinio tempą, nors specialiai tempo nenustatinėjau. Tempas šioje dalyje atsitiktinis įvykis. Atliekant gyvai gali skirtis “*loops*’o” ilgis, todėl kūrinio iliuzinis tempas gali būti atitinkamai greitesnis arba lėtesnis.

Trečioji dalis “Džentelmenas 2” yra labiausiai aleatorinė. Dalis skirta improvizuojančiam saksofonistui ir nurodyta tik šakninė nata nuo kurios atsispiriant laisvai improvizuojamas motyvas ir jo harmonija. Improvizaciniai metodai yra aprašyti teorinėje šio darbo dalyje ir jie yra rekomenduotini atlikėjui. Kūrinio kontrapunktinė linija yra sukomponuota, įrašyta bei apdirbta papildomomis muzikinės analizės programomis, kurias aprašysiu veiklos atlikimo ir rezultatų apžvalginiam skyriuje.

Kontrapunktinė linija komponuota remiantis kuriant trumpus motyvus ir juos harmonizuojant (žr. į 6 pav.):

(6 pav.)

Improvizaciniai motyvai tampa pagrindiniais kūrinio motyvais. Improvizaciniai motyvai yra suskirstyti blokais. Blokų kiekis yra apskaičiuotas ir jie turi būti atlikti per nustatytą kūrinio trukmę. Kūrinio trukmė atlikime nesikeis, nes ją sąlygoja kontrapunktinė informacija, kuri yra paruošta ir nekintanti.

2.2. Elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” ideologinis pagrindas

Kūrinio estetiką (meniškumą) skirstome į išorinę ir vidinę estetiką. Išorinė estetika yra susijusi su tuo, kaip iš viso turėtų skambėti muzika. Kompozitoriaus lojalumas pasirinktai estetikai yra iš esmės nusiteikimas priimti kiekvieno kompozitoriaus muziką, taip kaip ji suskamba. Žinoma turėtų atsirasti tam tikri vertinimo kriterijai, kurie atskirtų diletantiškus požiūrius. Šiuolaikinėje muzikologijoje vis dar pastebimas vakarietiškas kritinis vertinimas, neretai pamirštant ideologinius pagrindus. Dauguma muzikinių subžanrų yra labai tarpdiscipliniški ir neretai muzika atlieka pagalbinę rolę. Todėl plati vertinimo pozicijų amplitudė turėtų vyrėti visoje kūrėjiškoje bendruomenėje. Tokiu atveju kūrėjas priklausytų grupei, kur kiekvieno kūryba yra vienodai vertinga ir gerbiama. Visi grupės nariai turėtų stengtis, jog sąveikavimas būtų kuo geresnis. Alternatyva būtų prastas arba jokie sąveikavimo nebuvimas. Savo ruožtu geras bendruomenės narių sąveikavimas kūrybos atžvilgiu, kai nariai keičiasi muzikinėmis pozicijomis. Visa tai atveria galimybę užgimti unikaliam muzikiniam rezultatui.

Asmeninės idėjos taip susilieja, jog neįmanoma atskirti, kuri yra kieno ir tai, jog tai ką kuria vienas kompozitorius yra ir kitų atliekama muzika. Ne iki tiek, kad neatpažinčiau, ką pats esu sukūręs ar pagrojęs, bet dažnai būdavo, jog aš nežinau kodėl, pagrojau būtent taip, o ne kitaip. Tik vėliau ateina supratimas, kad mano muzikinis rezultatas yra ir mano bendruomenės draugų ar idealų muzikinis vaisius. Tuomet labai sunku atskirti, kas kam darė įtaką ir kiek. Vienas pagrindinių faktorių yra garso spalva. Kuo panašesni muzikinių instrumentų tembrai, tuo sunkiau klausytojui atskirti, kas ką novatoriško atliko. Šio faktoriaus tąsa yra kitas faktorius – atlikėjų skaičius. Trečiasis – jų pozicionavimasis. Šie faktoriai lemia tradicijų kūrimąsi, kurios yra vieni iš šiuolaikinės kompozicijos vertinimo kriterijų.

Kadangi jau prieš kuriant žinojau, jog mano kūrinys nemažą dalį atliks improvizaciniai momentai ruošiausi atsakomybės dalijimuisi kartu su atlikėju. Nuolat daryti muzikinius sprendimus esamu momentu dominuojančiame kontekste yra dalis muzikinės sąveikos. Tai yra būtina prielaida laisvos improvizacijos egzistavimui. Kaip savaimė suprantamas dalykas čia priimama tezė, jog muzikantai klausosi vienas kito ar reguoja į aplinką. Be klausymosi, jokio sprendimo daryti negalima. Iš esmės daryti sprendimus yra gebėjimas nepriklausantis nuo asmens muzikinio brandumo ar patirties, tačiau muzikinis brandumas ir muzikinė atlikėjo patirtis yra tai, kas apibrėžia sprendimų darymo kompetenciją.

Stephen Nachmanovitch teigia, jog „poetiškas laisvosios improvizacijos apibrėžimas“ muzikoje - susitikti „viename“ ir yra nuostabus kolektyvinio susivokimo pavyzdys. Kaip jau buvo minėta, šis susivokimas ne visada ateina taip lengvai ir dažnai neatrodo labai gražiai. Improvizacijoje menininkas gali pasijusti visiškai nesuprastas. Būna, jog susitinkama tik dviese, arba išvis nesusitinkama. Tačiau jei šis nuostabus S. Nachmanovitch požiūris būtų laikomas siekiamybe, iššūkiu, tikslu, tuomet visiškai sutinku, jog laisvosios improvizacijos grupė turi to siekti. Mano patirtyje yra buvę, jog šis tikslas buvo pasiektas ilgesniam ar trumpesniam laiko tarpui.

Laisvai improvizuojantis atlikėjas gali naudoti bet kokį stilistinį komponentą, bet kuriuo metu improvizacijoje. Gali viena po kito komponuoti įvairius vieno ar kelių stilių elementus, dekonstruoti įvairių stilių komponentus ar nenaudoti jokio stiliaus iš vis. Vadinasi improvizacijos metu gali atsitikti, jog vienas ar keli muzikantai kartu panaudos konkrečius stiliaus elementus. Interpretacija yra siekis iššifruoti ir suvokti, ką nori komunikuoti kitas žmogus.

Interpretacijos procesas yra dviejų dalių. Visų pirma interpretuotojas suvokia, kas jam komunikuojama, tada veikslių pagalba išreiškia savo suvokimą. Muzikiniame kontekste tas suvokimas yra pagrojamas. Žinoma „interpretacijos interpretavimas“ gali būti daug sudėtingesnis nei tai. Tačiau šiame kontekste tokio apibrėžimo pakanka. Muzikiniame pasaulyje kasdieniame naudojime šis terminas reiškia suvokti užrašytą muzikinį tekstą ar kito pobūdžio muzikines instrukcijas ir remiantis

savo patirtimi, savo galimybėm, išreikšti tai ką supratai, viename ar keliuose atlikimuose. Laisvojoje grupinėje improvizacijoje nėra užrašyto teksto ar kitų muzikinių instrukcijų, kurias galima interpretuoti. Vienintelis dalykas kuris interpretuojamas yra grupės narių gestai. Svarbus skirtumas čia yra tas, jog interpretuojant gestą, interpretacija yra kūrybinis procesas, o interpretuojant kūrinį – atkuriamasis procesas.

2.3. Elektroakustinio kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” kūrybinis procesas ir rezultatai

Kūrinio “Du džentelmenai ir viena gėlė” procesas prasidėjo improvizatyviai prie fortepijono. Nusprendžiau jog skirtingų tonacinių centrų, minoro ir mažoro santykis, tempų skirtumai, tritonio studijos ir improvizacijos bus pagrindinės ciklo ašys. Šiuos eksperimentus vykdžiau ir savo cikle “Studijos” skirtam improvizuojančiam pianistui, todėl tai buvo įdomu išbandyti kitoje - skaitmeninėje erdvėje. Visi audio šaltiniai buvo apdirbti kompiuteriu, nenaudojant jokių kitų papildomų priemonių. Audio informacija yra mechaninių muzikos instrumentų ir moters balso įrašai. Įrašams naudoju buitines priemones, šiuo atveju TASCAM firmos įrašytuvą. Man artimiausia yra MC garso estetika, todėl ir atsisakiau aukštos klasės mikrofonų ar įrašytuvų.

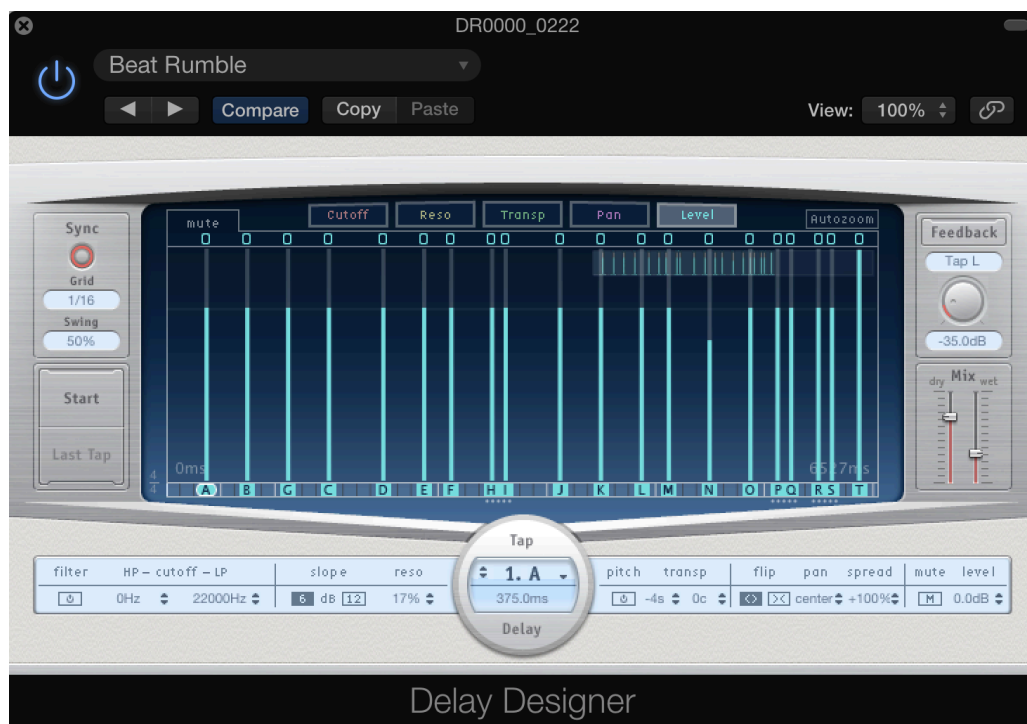
Pagrindinė mano muzikos komponavimo ir garso apipavidalinimo programinė platforma buvo “LOGIC PRO X”. Šioje programoje atlikau galutinius komponavimo ir efektavimo darbus. Audio failų karpimui naudoju “AUDACITY”, o analizei ir resintezavimui – “SPEAR”.

Pirmoje dalyje “Gėlė” iš viso yra dvylika audio takelių. Pirmame takelyje – pagrindinis vokalinis motyvas yra *Eb* minorinėje tonacijoje. Kadangi bendrą įrašo estetiką tapatinau su MC (šį kūrinį planuoju išleisti ir kasetės formatu), visur “apkarpiu” aukštus dažnius. Naudoju “*Space Designer*” reverbą. Pasirinkau iš “*Medium Spaces*” reverbo ruošinių ir patį “*input*” nustačiau pilnai *stereo*. Kadangi pirminė idėja buvo didesnių erdvių įspūdžio sudarymas, tai patį “*output*” reverbą nustačiau - 8 dB, o “*dry*” iki maksimumo. Jokio filtro nenaudoju ir “*sample rate*” nustačiau iki 2,6 sekundės (žr. į 7 pav.):



(7 pav.)

Dar naudoju erdvinį “*Delay Designer*” efektą. Patį “*delay*” nustačiau 375 ms ir pasirinkau 1/16 subdivizijas su 50% *svingo*. “*Wet*” nustačiau – 21 dB, o “*dry*” – 6 dB. Nenaudoju jokio filtro. “*Feedback*” nustačiau – 35dB (žr. į 8 pav.):



(8 pav.)

Antrasis vokalinis takelis yra tas pats motyvas, kaip ir pirmasis - dubliuotas tais pačiais erdviniais efektais. Jis įsijungia po pirmo motyvo pilno išpildymo ir jam pridėjau “*SubBass*” efektą. “*SubBass*” efektas generuoja žemesnio dažnio garsus negu pradinis signalas taip sukurdamas dirbtinės boso linijos turinį. Šis efektas naudojamas kaip oktavinis dozatorius ir yra panašus į gitarinius “*Octaver*” efektus. “*SubBass*” sukuria du aukšto ir žemo dažnio parametrų boso signalus. Šio efekto “*output*” grafoje “*dry*” ir “*wet*” funkcijas nustačiau 76%. “*High ratio*”, kuris reguliuoja santykį tarp generuojamo signalo ir viršutinės juostos signalo nustačiau vienetui, o centrinę viršutinės juostos

santykį nustačiau 49 Hz. “*Bandwidth*” rankenėle reguliuojamas viršutinės juostos plotis, kurį nustačiau 0,33 oktavos. Grafiniame ekrane rodomas abiejų dažnių grafinis vaizdas. “*Freq mix*” reguliuoja santykį tarp abiejų juostų ir čia pasikliaudamas klausia, kokio bosinio skambesio įvaizdžio man reikia, radau santykį prilygintą 32-iems. “*Low ratio*”, kuris reguliuoja santykį tarp generuojamo signalo ir apatinės juostos signalo, nustačiau 2-iems, o centrinį apatinės juostos santykį – 190 Hz. Apatinės juostos plotį prilyginau 0,93 oktavos. Nustatytų parametrų dėka išgavau šešėlinės boso linijos iliuziją, kuri praturtina pagrindinį motyvą (žr. į 9 pav.):



(9 pav.)

Trečiasis takelis efektuotas taip pat kaip pirmasis, tačiau moduluotas į *E* mažorą ir “AUDACITY” pagalba paspartintas 30 %. Taip pat šį takelį “išspanoraminau” į kairę pusę - 25 santykiu. Subdiviziškai 30% spartesnį atlikimą prilyginčiau septolei.

Fortepijono partija užima du takelius ir dubliuoja tą pačią informaciją, tačiau efektuojama skirtingai. Pirmasis takelis efektuotas “*Tape delay*” efektu su 30% “*feedback*” ir 100% “*dry*” (žr. į 10 pav.):

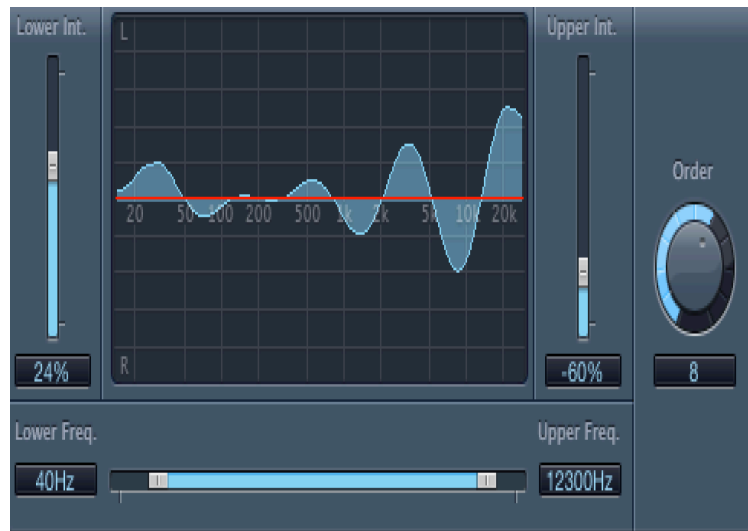


(10 pav.)

Taip pat naudoju “*Space Designer*” reverbą iš “*Large spaces*” ruošinių. “*Output*” reverbą ir “*dry*” nustačiau maksimumu ir “*sample rate*” 8,5 ms. Takelį “išspanoraminau” į dešinę pusę santykiu + 45. Antrajame fortepijono takelyje naudoju “*Vocal transformer*” efektą, kuris keičia patį tembrą. Nors daugiausia šis efektas naudojimas žmogaus balsui apdoroti, tačiau man jis padėjo išgauti papildomų obertonų. Pasirinkęs “*robotize*” funkciją moduliavau patį tembrą ir pažeminau diapazoną. Taip pat 100 % sukėliau “*dry*”, taip praplatindamas erdvę.

Ketvirtasis vokalinis takelis efektuotas analogiškai pirmajam, tačiau “panoramintas” į dešinę pusę santykiu + 25. Jo sparta didesnė 45% ir moduluotas į *E* mažorinę tonaciją. Visi kiti vokaliniai takeliai efektuoti taip pat, tik skirtingai “išspanoraminti”. Penktas ir šeštas takeliai “išspanoraminti” santykiu + 30 ir – 30 į dešinę ir į kairę, o septintas ir aštuntas vokaliniai takeliai santykiu + 10 ir – 10 į dešinę ir į kairę. Taip pat pora papildomų takelių sukūriau pirmam ir antram vokaliniais motyvams. Tai lemia tolygesnį motyvų persidengimą ir informacijos tąsą. Papildomi takeliai yra analogiški pirmajam ir antrajam.

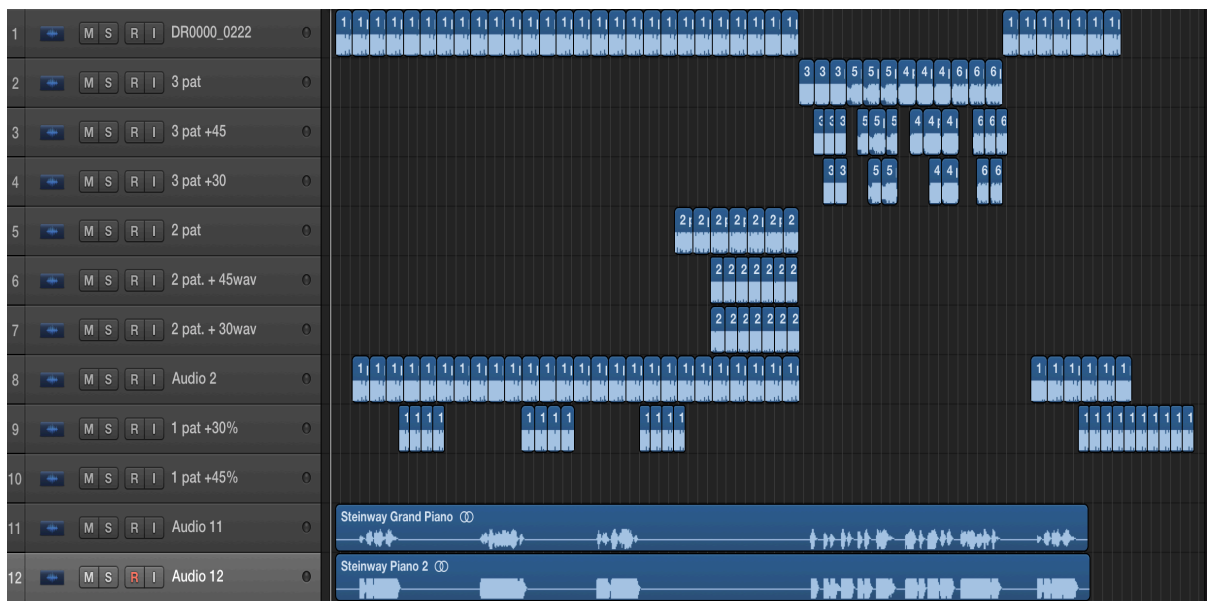
Masterio takelyje naudoju “*Stereo Spread*” efektą. Šis efektas išplečia stereo bazę ir padidina pačio “*stereo*” suvokimą. Žemuosiuose ir aukštosiose dažnių juostose stereo bazę praplėčiau santykiu 24% ir – 60%. Grafiniame ekrane dažnio skalė rodo dažnius didėjančia tvarka. Žemųjų ir aukštųjų dažnių slankikliai nustato dažnius kurie bus perskirstyti per stereo bases. Žemutinį slankiklį nustačiau 40 Hz, o aukštutinio nustatymai lygūs 12300Hz. (žr. į 11 pav.):



(11 pav.)

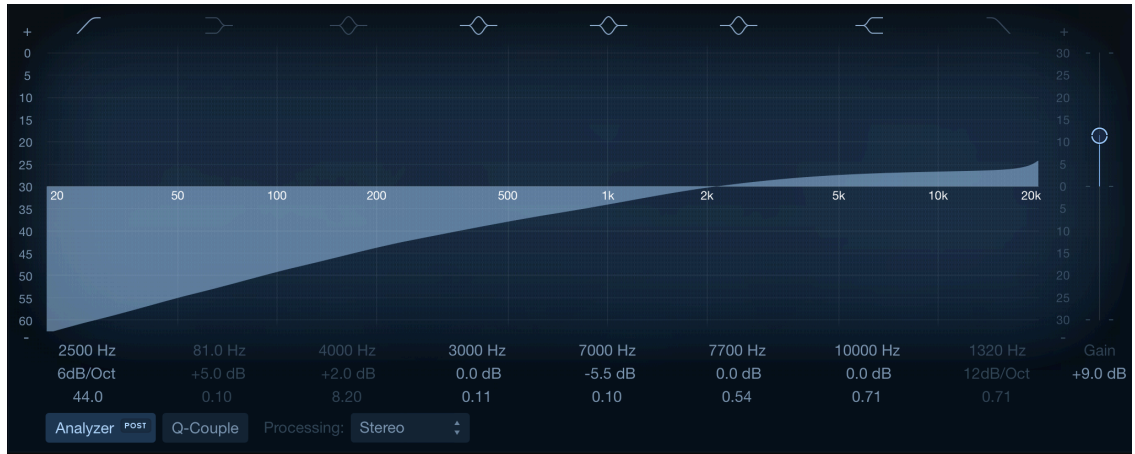
Taip pat naudojau ribotuvą (“*Limiter*”) masterio takelyje. Ribotuvas veikia panašiai kaip kompresorius. Kompresorius proporcingai sumažina signalą, kai jis viršija ribą, o ribotuvas sumažina bet koki tašką į signalo ribinį dydį.

Mano pirmosios dalies projektas atrodo šitaip (žr. į 12 pav.):



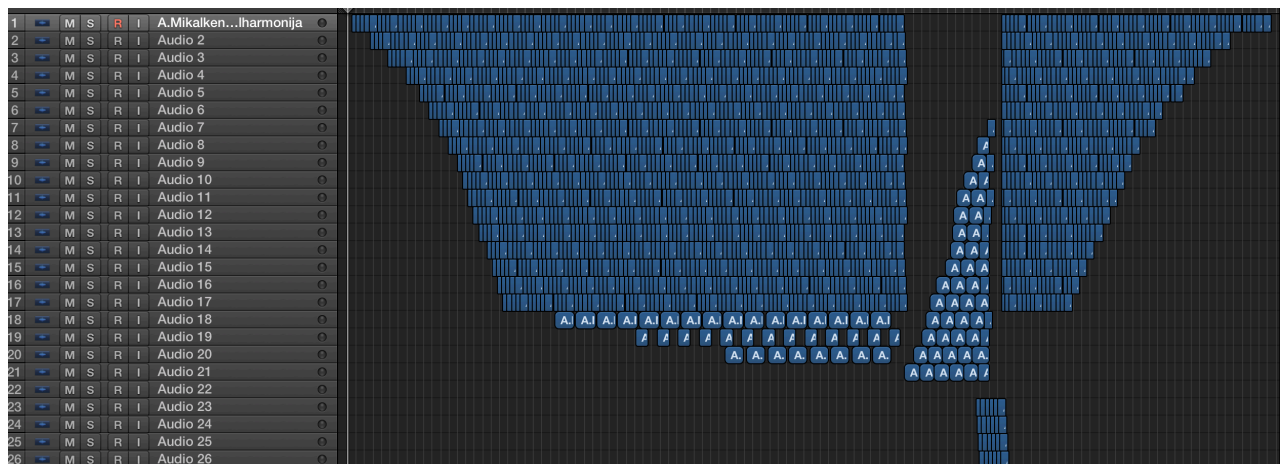
(12 pav.)

Antroje dalyje “Džentelmenas 1” yra 26 neefektuoti akordeono audio įrašo takeliai. *Masterio* takelyje naudojami ekvalaizeriu ir grafiniame ekrane nupiešiau kreivę reguliuojančią kiekvienos juostos stiprinimo ar silpninimo sritį (žr. į 13 pav.):



(13 pav.)

Taip pat *masterio* takelyje naudoju “Space Designer” reverbo ruošinį “*Large Space*” su “*output*” reverbu nustatytu – 10 dB ir “*dry*” nustatytu iki maksimumo. Visi akordeono įrašai buvo sukarpyti “AUDACITY” programa ir komponuojami kaip *semplai*. Kūriniui specialaus tempo netaikiau ir algoritmiškai dėliojau semplus, taip sukomponuodamas aiškią ritminę kilpą ir seriją. Gyvame atlikime serijos dėliojimo sparta ir eiga priklausytų nuo atlikėjo ir yra gana improvizatyvi. Yra nurodyta eiga, tačiau kūrinio trukmė gali kisti. Kompiuteris kurtų erdves per gaunamus signalus ir atlikėjiško proceso nekoreguotų. Kūrinio projektas grafiškai išsidėlioja šitaip (žr. į 14 pav.):



(14 pav.)

Trečioji dalis “Džentelmenas 2” yra kurtas remiantis “*grunge*” muzikos subžanro formuota garso estetika. Komponuota ir įrašyta fortepijoninė medžiaga suskirstyta į keturis takelius. Pirmas ir ketvirtas takeliai identišškai efektuoti, tik “išspanoraminti” -25 ir + 25, kairės ir dešinės santykiu. Naudoju “*delay*” efektą su smulkiu 1/32 subdiviziniu vienetu ir 33 % *svingo*. Patį “*delay*” nustačiau 1s., o “*wet*” ir “*dry*” atitinkamai – 13,5 dB ir – 7dB. Antrame ir trečiame takeliuose pasirinkau “*overdrive*” efektą. “*Overdrive*” yra vienas populiariausių dažnių parametų kraipymo efektų ir yra itin mėgiamas daugybėje subžanrinių ir populiarios muzikos kultūrų. Grafiniame ekrane rodomas parametų

kraipymo įtakos signalui. Tono rankenėle nustatomas filtro dažnis. Aš jį nustačiau ties 79000 Hz. Išvesties lygį nustačiau ties – 3dB ir tranzistorių imitaciją “drive” palikau 23dB (žr. į 15 pav.). Šiuos du takelius išpanoraminau į kairę ir dešinę atitinkamai – 60 ir + 60.



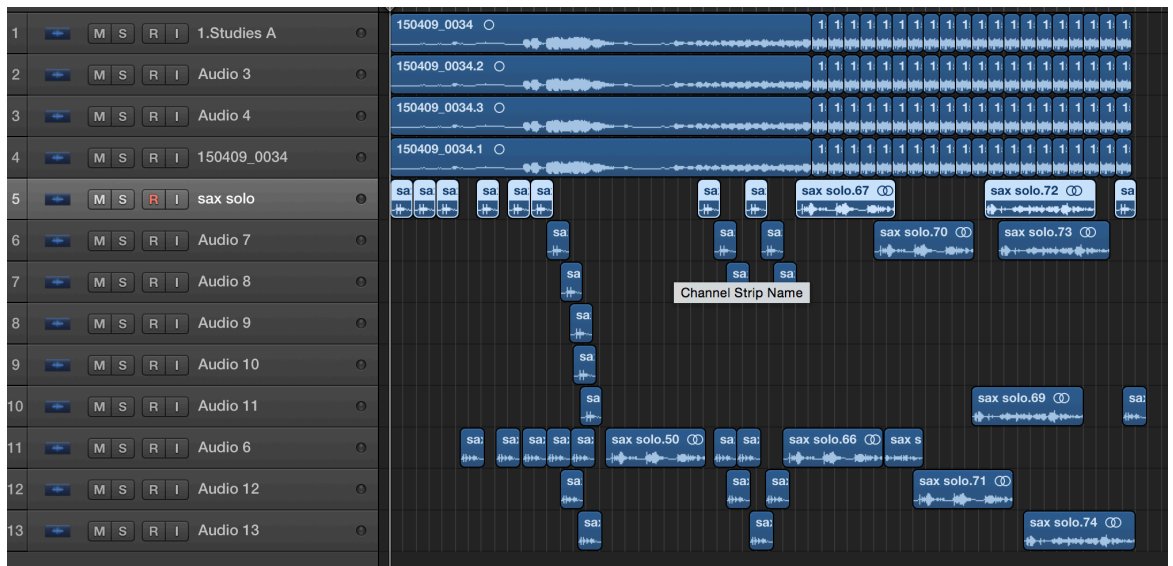
(15 pav.)

Devyni saksofono takeliai efektuojami tuo pačiu principu, kadangi gyvame atlikime tenorinio saksofono partija grojama atlikėjo, o kompiuteris atlieka gaunamo signalo efektinimo funkciją. Didinau takelius dėl pačios muzikinės informacijos, tolygesnio partijos ir įrašo garsinio lygio kontroliavimo. Tenorinio saksofono takeliuose yra naudojamas “chorus” efektas. “Chorus” efektas prailgina originalų signalą ir moduliuoja su *LFO*. Uždelstas moduliuojamas signalas yra maišomas su pirminiu neefektuotu signalu. Tai praturtina saksofono tembrą, sudaro ansamblio iliuziją. Moduliacijos sumą nustačiau 14%, dažnį ir *LFO* greitį 0,333 Hz ir signalų pusiausvyrą 58% (žr. į 16 pav.):



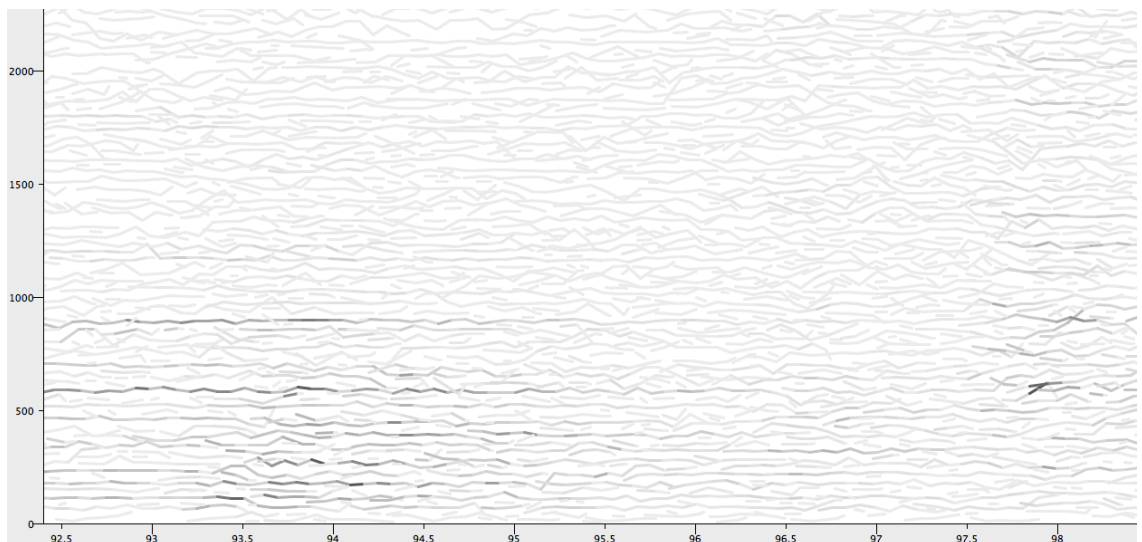
(16 pav.)

Taip pat naudojau labai smulkų 1/96 subdivizijų ir 50% *svingo* “delay” efektą. Pats “delay” nustatytas 312,5 ms, o “wet” ir “dry” atitinkamai – 16,5 dB ir – 20 dB. Visuose takeliuose naudojau reverbo “Space Designer” “Large Space” ruošinius. Visas trečios dalies projektas atrodo šitaip (žr. į 17 pav.):



(17 pav.)

Taip pat fortepijono įrašo analizei naudoju programą “SPEAR”. Ši programa skirta garso analizei, redagavimui ir resintezei. Analizinė procedūra paremta tradicine McAulay-Quatieri technika. Garsas atspindimas daugybe sinusinių takelių kurių kiekviena atitinka vieną sinusinę bangą su skirtingais dažniais ir amplitudėmis. Visa tai galima redaguoti rankiniu būdu – nupiešti, ištrinti ir pan. Resintezuotas garsas nelabai atitinka originalo, bet skamba įdomiai. Tai paverčia kūrybinį procesą tarpdiscipliniškesniu. Galima grafiškai ar tapybiškai vaizduoti ir išgirsti garsines to išraiškas. Grafinis analitinis garso įrašo vaizdas atrodo taip (žr. į 18 pav.):



(18 pav.)

Bendravimas su atlikėjais vyko sklandžiai. Dėl tyrimo etikos reikalavimų atlikėjų vardai ir pavardės neskelbiamos. Abu atlikėjai yra labai gerai vertinami Lietuvos ir tarptautinėse improvizacinės ir šiuolaikinės muzikos bendruomenėse ir turi puikius improvizacinius įgūdžius. Juos supažindinau su savo rekomenduotinomis metodikomis, kartu atlikome mano formuotas

improvizacines užduotis, kurios padėjo įgyti tam tikrų įgūdžių, reikalingų mano kūrinio atlikimui. Įrašymo procesas vyko sklandžiai, kadangi nekėliau reikalavimų aplinkai ir technikai.

3. IŠVADOS

1. Tyrimas atskleidė, kad derinant tradicines vakarietiškas komponavimo sistemas su improvizacine kalba, gaunamas aktualios, šiuolaikinės muzikos apibūdinimą atitinkantis rezultatas. Improvizacija aktuali ir šiuolaikiška muzikos forma, nepriklausomai nuo laikmečio. Improvizacinė muzika kuriama ir atliekama esamuojamu laiku, o kompozicija dažniausiai fiksuoja apsvarstytas, loginiu mąstymu grįstas formas. Dauguma vakarietiškoji tradicijų diktuojamos muzikinės formos yra architektūrinio pagrindo, todėl šių atlikėjiškų ir kūrybinių būdų kompiliacija įgauna ir nenuspėjamumo faktorių.
2. Akivaizdu, jog improvizacija yra daug koherentiškesnė, tada kai improvizuoja vienas muzikantas, nei tada, kai visas ansamblis. Solo improvizacija gali trukti kiek tik muzikantui reikia, nėra kitų, solistui „trukdančių“ savo muzikiniais komentarais ar kitokiais intarpais. Iš esmės koherentiškumas yra būtina sąlyga kad solo improvizacija iš viso pavyktų. Kaip ir buvo tikėtasi – solo improvizaciją yra lengviau kontroliuoti. Kokie bebūtų solinės improvizacijos privalumai, visada yra ir kita jos pusė. Dar labiau jaudinanti ir pilna magijos, kurią gali atrasti tik muzikuodamas kartu su kitais. Improvizacijos esmė, jos intuityvioji, telepatiškoji šerdis geriausiai patiriama grojant grupėje. Visos įmanomos muzikinės dimensijos, kai kartu groja keli muzikantai smarkiai pranoksta tai, ką gali pasiekti vienas solistas. Šiuo atveju kompiuterio ir atlikėjo santykis yra ansamblivimas ir tam tikri improvizatyvūs momentai gali inspiruoti kompozitorių kitokiems kūrybiniais sprendimams. Mano kūrinys „Du džentelmenai ir viena gėlė“ gyvame atlikime skambės vis kitaip, nors ir nurodytos gana griežtos struktūros ir notacijos. Kompozitoriaus ir atlikėjo santykis neišvengiamas šių laikų kompozicijoje. Norint išlaikyti šį santykį darnų, tenka dalintis atsakomybėmis.

LITERATŪROS SARAŠAS

1. Babbitt, M. (1961). Set Structure as a Compositional Determinant. *Journal of Music Theory*, Vol. 5.
2. Bailey, D. (1993). *Improvisation: It's Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.
3. Bregman, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. MIT Press, Cambridge, MA.
4. Crook, H. (1991). *How to Improvise. An Approach to Practising Improvisation*. Advance Music GmbH.
5. Fogle, M. (2009). *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*. Florida State University Libraries.
6. Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press. New Haven, CT.
7. Hong, N. H. (2011). Free Improvisation; Life Expression. [žiūrėta 2016 11 20]
Priega per internetą:
<http://www.ijea.org/v12n14/>
8. International Action Research. *A Casebook for Educational Reform*. Edited by S. Hollingsworth (1997). S. Hollingsworth
9. Iyer, V. (2004). Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. *Uptown Conversations: The New Jazz Studies*. Edited by R. G. O'Meally, B. H. Edwards, F. J. Griffin. New York: Columbia University Press. p. 393-403.
10. Kanellopoulos, P. (2007). Musical Improvisation as Action: An Arendtian Perspective". *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 6/3. [žiūrėta 2015 01 11]
Priega per internetą:
http://act.maydaygroup.org/articles/Kanellopoulos6_3.pdf
11. Kemmis, S. ir McTaggart, R. (2000). Participatory Action Research. *Communicative Action and the Public Sphere*. [žiūrėta 2016 10 10]
Priega per internetą:
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=DA12360616A0CDEDDA307FA47B84D0C0?doi=10.1.1.473.4759&rep=rep1&type=pdf>
12. Menez, J. M. A (2011). Creative Process in Free Improvisation. [žiūrėta 2016 09 13]
Priega per internetą:
<https://cnx.org/contents/eVvrGqMO@2/Creative-Process-in-Free-Impro>

13. Moore, A., Stansbie, A., Moore, D., Pearse, S. (2013). From Tape to Typedef: Compositional Methods in Electroacoustic Music. University of Sheffield Department of Music.
14. Nyman, E. (2014). Free Improvisation as a Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores. [žiūrēta 2016 10 17]
Priega per internetą:
<http://www.edwardneeman.com/FreeImprovisationAsAPerformanceTechnique.pdf>
15. Pett, A. (2007). Le Systeme Pedagogique. Bressuire : J.M. Fuzeau.
16. Povilionienė, R. (2013). Musica Mathematica: tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius.
17. Samson, M. (2001). Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. Leonardo Music Journal Vol. 11. P 29 -43 [žiūrēta 2016 11 23]
Priega per internetą:
<http://www.jstor.org/stable/1513424?origin=JSTOR-pdf>
18. Scott, R. (2014). Free Improvisations and Nothing: From the Tactics of Escape to a Bastard Science [žiūrēta 2016 11 21]
Priega per internetą:
http://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2014-05/ACT2014_05_Scott.pdf
19. Senstrom, H. (2008). Free Ensemble Improvisation. Goteborg: ArtMonitor.
20. Smalley, J. (2000). Gesang der Junglinge: History and Analysis. [žiūrēta 2016 12 01].
Priega per internetą:
<http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>
21. Stenhouse, L. (1988). Artistry and Teaching: The Teacher as Focus of Research and Development. Journal of Curriculum and Supervision Vol. 4, No. 1, p. 43-51 [žiūrēta 2016 12 12].
Priega per internetą:
http://www.ascd.org/ASCD/pdf/journals/jcs/jcs_1988fall_stenhouse.pdf

PRIEDAS 1

Arnas Mikalkėnas

**TWO GENTLEMENS AND ONE
FLOWER**

(for voice, piano, accordion, saxophone and computer)

SCORE

1. FLOWER

(for voice, piano, and computer)

1. FLOWER

Moderato

Reverb - 8.0db/ Delay - 1/16

oc.1

oc.2

iano

Reverb - 8.0 dB/ Delay - 1/16/ Subbass bandwith - 0,33 Oct.

mf

3

3

f

oc.3

Reverb - 0.0 dB/ Delay - 1/16

7

f

7

Musical score for measures 7-8. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). All staves contain eighth-note patterns. The bottom staff has a '7' above each group of notes.



9

Musical score for measures 9-10. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of three flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is labeled 'iano' and 'mf'. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 9 and a slur over measures 9 and 10.



11

Musical score for measures 11-14. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a key signature of three flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is labeled 'oc.3' and 'f'. A box above the third staff contains the text 'Reverb - 0.0 dB/ Delay - 1/16'. The bottom staff has a slur over measures 11 and 12.

13

Musical score for measures 13 and 14. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). They contain eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above it, indicating a seventh fret. A double bar line is present at the end of measure 14.

15

Musical score for measures 15 and 16. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats. They contain eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above it. Below the bottom staff, there is a single staff with a melodic phrase consisting of a quarter note (F#), a dotted quarter note (G), and a half note (A), all under a slur. The dynamic marking *mf* is placed below this staff. A double bar line is present at the end of measure 16.

17

Musical score for measures 17 and 18. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats. They contain eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic phrase starting with a triplet of eighth notes (F#, G, A), followed by a triplet of eighth notes (B, C, D), and ending with a quarter note (E) and a half note (F). The dynamic marking *f* is placed below the bottom staff. A double bar line is present at the end of measure 18.

19



21

22

Musical score for measures 22-25, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains a bass line. The third staff features a 9th fret barre across the entire staff. The fourth staff features a 7th fret barre across the entire staff. The fifth staff contains a melodic line similar to the first staff.



23

Musical score for measures 26-29, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains a bass line. The third staff features a 9th fret barre across the entire staff. The fourth staff features a 7th fret barre across the entire staff. The fifth staff contains a melodic line similar to the first staff.

24

Musical score for measures 24-25, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a '9' above it, indicating a 9th fret. The fourth staff contains a bass line with a '7' above it, indicating a 7th fret. The fifth staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.



25

Musical score for measures 25-26, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a '9' above it, indicating a 9th fret. The fourth staff contains a bass line with a '7' above it, indicating a 7th fret. The fifth staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

26

Musical score for measures 26-30, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff features a complex rhythmic pattern with a '9' above it. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with a '7' above it. The fifth staff contains a melodic line with eighth notes.



27

Musical score for measures 31-35, consisting of five staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff features a complex rhythmic pattern with a '9' above it. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with a '7' above it. The fifth staff contains a melodic line with eighth notes.

Voc. 7 /Reverb - 8.0db/ Delay - 1/16

28

oc.8

iano

IMPRO
Fm / Ebm / D Maj / Baug

Reverb - 8.0db/ Delay - 1/16

30

oc.9

Reverb - 8.0db/ Delay - 1/16

32

34

36

38

40

oc.1

42

oc.2

44

Musical notation for measures 44-45. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). They contain eighth-note patterns. The bottom staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp) and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above each measure, indicating a seventh chord.



46

Musical notation for measures 46-47. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three flats. They contain eighth-note patterns. The bottom staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above each measure, indicating a seventh chord. The label 'oc.3' is positioned to the left of the bottom staff.



48

Musical notation for measure 48. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above the measure, indicating a seventh chord.



50

Musical notation for measure 50. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above the measure, indicating a seventh chord.



52

Musical notation for measure 52. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains a continuous eighth-note pattern with a '7' above the measure, indicating a seventh chord.

53



2. GENTLEMEN 1

(for accordion and computer)

3. GENTLEMEN 2

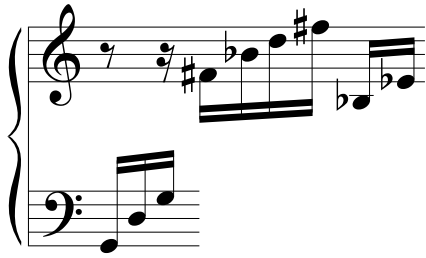
(for saxophone and computer)

Eb (#9) DbMaj (#9) Ab6/9

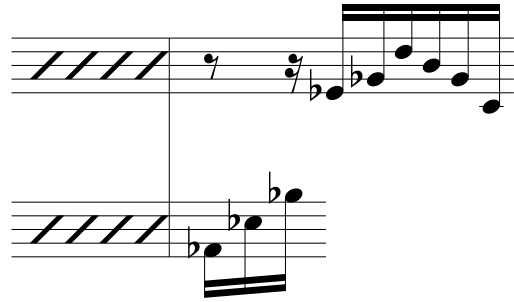


3

Lydian mode



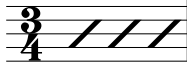
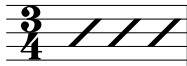
etc...



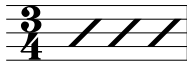
etc...



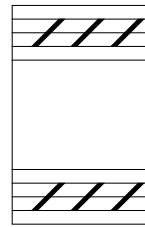
Db7(#9) C13 F13



Db7(#9) C13 F13



Db7(#9) C13 F13



9
16

9
16

Db7(#9) C13 F13



9
16



9
16

Recorded and resynthesized piano part for 3. Gentlemen 2

Moderato

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/8 time. Measure 1 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 2 and 3 feature a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 4 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line consists of eighth notes and chords.

Musical score for measures 5-8. Measure 5 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 6 changes to 6/4 time. Measure 7 returns to 3/8 time. Measure 8 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features chords and triplets, while the left hand plays eighth notes.

Musical score for measures 9-12. Measure 9 starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 10, 11, and 12 feature complex rhythmic patterns with triplets and chords. The bass line continues with eighth notes and chords.

Musical score for measures 13-15. Measure 13 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 14 changes to 2/4 time and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 15 returns to 3/8 time. The right hand has sparse notes, while the left hand plays eighth notes.

Musical score for measures 16-18. Measure 16 changes to 2/4 time and features a rapid sixteenth-note run in the right hand. Measure 17 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 18 returns to 3/8 time. The bass line features eighth notes and chords.

PRIEDAS 2

CD turinys:

1. Elektroninė baigiamojo magistrinio projekto versija
2. Ciklinis elektroakustinis kūrinys “Du džentelmenai ir viena gėlė”.