

# Pianisto įgūdžių ir suvokimo proceso tobulinimas: nykstančios ribos tarp muzikos stilių ir muzikavimo praktikų

## Motiejus Bazaras

Muzikos ir teatro akademija

### ANOTACIJA

Straipsnis apibendrina 2012–2014 m. atliktus meninius tyrimus, plėtojant meno doktorantūros projektą „Neakademinės muzikos technikų taikymas pianisto lavinimė“. Publikacijoje gilinamasi į pianistų ugdymo procesus, remiantis dviem muzikinių parametų kategorijomis – ritmu ir harmonija. XXI a. muzikinė rinka nauju repertuaru ir inovatyviomis idėjomis iš pianisto atlikėjo nuolat reikalauja plėsti savo kompetencijos ribas, gilinantis į specifinius, neretai už klasikinės akademinės muzikos ribų išeinančius muzikos stilius. Tokie reikalavimai skatina apsvarstyti kelėtą **problemų**: universalios pianisto koncepcijos modelio realumą ir akademinio fortepijoninio meno ir neakademinės muzikos (apibendrintai *jazz, rock, pop, folk, world*) sąveiką atlikimo aspektu. Todėl darbe yra specialiau nagrinėjami akademinio pianisto technikos ir muzikinio mąstymo bei neakademinės muzikos stilių atlikimo technikų ir muzikinio mąstymo principų panašumai ir skirtumai, kurie ir tampa **tyrimo objektais**. **Tyrimo tikslas** yra atskleisti galimas akademinio fortepijoninio meno ir neakademinės muzikos sąveikas, praturtinančias akademinio pianisto technines bei interpretacines galimybes. Tam pasitelkti įvairūs **tyrimo metodai**: kiekybiniai tyrimai (apklausa, anketos), kokybiniai tyrimai (eksperimentai), fortepijono metodinės literatūros, akademinio fortepijoninio repertuaro, neakademinės muzikos atlikimo metodikų kritinė analizė. Taip pat keliami šie **uždaviniai**:

- Iširti, kaip gilinimasis į neakademinės muzikos kultūras galėtų pagerinti pianisto universalumą ir atlikimo kokybę.
- Atskleisti, kokias naujoves, specifiką ir patirtį būtų galima pritaikyti ugdant pianisto techniką ir muzikinį mąstymą.

**REIKŠMINIAI ŽODŽIAI**: stilių sąveika, fortepijono technikos, akademinė ir neakademinė muzika, atlikimas.

## 1. Universalios pianisto koncepcijos link

Repertuaro įvairovė, naujos kompozicinės ir technologinės idėjos, turininga fortepijono muzikos raida kelia vis didesnius iššūkius ir uždavinius XXI a. pianistams. Plečiantis repertuarui, kompozitoriams naudojant vis sudėtingesnes technikas ir išraiškos priemones, ieškant idėjų įvairiose neakademinėse kultūrose, atlikėjams nebepakanka įprastų lavinimo priemonių, kurios turėtų padėti įveikti komplikuo-tus kūrybinius sumanymus ir techninius uždavinius. Naujovių paieška sunkumams nugalėti gali pasitarnauti įtvirtinant naujas idėjas ir technikas arba pagelbėti tobulinant atlikimo kokybę, skatinti naujai ir kūrybiškai pažvelgti į tradicinį fortepijono repertuarą.

Platus fortepijono panaudojimo laukas, išplėstos instrumento funkcijos, neretai inspiracija tampantys įvairūs muzikos stiliai skatina kompozitorius pasitelkti vis įmantresnes išraiškos priemones, kurioms atlikti reikia specialaus pasirengimo ir žinių. Tad iš akademinio pianisto atlikėjo yra tikimasi vis įvairesnių stilių išmanymo ir

specifinio meistriškumo. Universalus pianisto modelis – teiginys, jog pianistas turi specializuotis skirtinguose muzikiniuose stiliuose, kuriuose naudojamas fortepijonas, ir juos vienodai stipriai išmanyti – gali pasirodyti besąs utopija, tačiau platesnis ir nuodugnesnis instrumento pažinimas gali pasitarnauti šiose srityse:

- **Atlikimo autentiškumas.** Vienas iš atlikėjo tikslų – perteikti kuo tikroviškesnį, gerai atpažįstamą bet kurio stiliaus elementą. Kiekviena muzikavimo tradicija turi savo kanoną, kurį formuoja įvairūs veiksniai: tradicija, instrumento specifika ir tekstūros funkcija. Galimų pasitaikančių stilių įvairovė įpareigoja pianistą atlikėją plėsti kompetencijos ribas ir siekti universalumo. Atlikėjas turėtų stengtis, kad kūrinuose pasitaikantys stiliai ar jų elementai būtų atliekami korektiškai, laikantis jiems būdingų taisyklių ir principų.

- **Inspiracija interpretacijai.** Naujų stilistikos principų išmanymas taip pat galėtų tapti interpretacijos raktu, kai, atsižvelgiant į faktūros pobūdį, stilius pasufleruoja naudotinas priemones.

- **Techninių įgūdžių tobulinimas.** Kiekvienoje muzikavimo tradicijoje ir stiliuje yra siekiama meistriškumo. Įvairios technikos ir stiliai pasižymi savita specifika, kuri charakteringai reiškiasi skirtingose muzikos kalbos parametruose: ritmikoje, harmonijoje, frazavime. Gilinimasis į stilių specifiką gali padėti tobulinant techninius įgūdžius bei plečiant techninių priemonių arsenalą (pasitaikanti netradicinė grojimo technika reikalauja įvaldymo), pritaikomą atliekant įvairų repertuarą. Stilių ir skirtingų kultūrų išmanymas padeda lavinti fundamentalius muzikinius įgūdžius.

## 2. Pianistų ritminis pasirengimas ir muzikinis mąstymas

Autoriaus meniniame tyrime ieškoti sąlyčio taškų tarp akademinio fortepijono meno ir neakademių kultūrų technikų bei muzikavimo praktikų nuspręsta per fundamentalias muzikines kategorijas – ritmą ir harmoniją, atsižvelgiant į mokymosi ir atlikimo metu vykstančius motorinius procesus bei muzikinio mąstymo įgūdžius. Siaurinant problemos lauką, ritmo kategorijoje apsiribota poliritmijos reiškiniu. Harmonijos kategorijoje tyrimai dar tik planuojami, tačiau šiame straipsnyje pateikiamos įžvalgos apie džiaz harmonijos principų panaudojimą konkrečių kūrinių mokymosi procese.

Gilinantis į tradiciniame fortepijoniniame repertuare pasitaikančias technikas ir išraiškos priemones, susijusias su poliritmija, taip pat tiriant repertuaro santykį su pedagogine literatūra, konstatuotina, jog fortepijono pedagogika šiuo aspektu atsilieka: pirmieji pratimai, susiję su poliritmijos lavinimu, buvo išleisti maždaug praėjus pusei amžiaus nuo tada, kai poliritmija tapo neatsiejama tokių kompozitorių kaip Frédéricas Chopinas stiliaus dalimi. Tokios išvados autorius priėjo atlikęs tyrimą, kurio tikslas buvo pasiaiškinti, ar fortepijono pedagogika operatyviai adaptuodavo kompozicinėje praktikoje pasitaikančias poliritmines naujoves. Analizuojant populiariausius XIX–XX a. fortepijoninių pratimų rinkinius ir jų inovatyvumą lyginant su to paties laikotarpio fortepijoniniu repertuaru, pasirodė, jog poliritmija rimčiau susirūpinta tik paskutiniaisiais XIX a. dešimtmečiais ir pirmoje XX a. pusėje. Forte-

pijoninėje muzikoje vis labiau ryškėjant poliritmiškumo tendencijai, pedagoginėje literatūroje ji buvo tarsi ignoruojama.

Nagrinėjant poliritmijos klausimą, buvo svarbu sužinoti įvairius veiksnius, darančius poveikį pianistų ritmo lavinimui, pasiruošimui, požiūriui į muzikinę aplinką. Šiam tikslui pasiekti autorius atliko Lietuvoje profesionaliai studijuojančių ar studijavusių pianistų apklausą, kurios metu buvo siekiama išsiaiškinti:

- esamą ritmo lavinimo situaciją mokymosi proceso metu ir asmenines atlikėjų pastangas ritmo lavinimo klausimu;
- pianistų manymu, ritmiškai komplikuoatą fortepijoninį repertuarą, ritmiškai įdomias interpretacijas ir kolegų atlikimų ritmikos analizavimą, taip pat – individualų poliritmijos suvokimą;
- pianistų žinias neakademinės muzikos srityje, jų klausomą neakademinę muziką, kitų muzikinių kultūrų sąsajas su jų grojamu repertuaru.

Suformavus anoniminę anketą ir 2012 m. gruodį apklausus 40 pianistų, buvo nustatyta, jog:

- ritminiam lavinimui skiriamas dėmesys formaliojo ugdymo metu yra nepakankamas dėl ugdymo programos spragų. Taip pat dauguma tyrimo dalyvių prisipažino asmeniškai skiriantys nepakankamai laiko ir pastangų ritmo lavinimui;
- mažuma respondentų galėjo pasigirti ritminiam lavinimui naudojamų metodų gausa, tikslingumu ir efektyvumu;
- beveik 2/3 respondentų trūksta visuminio požiūrio į muziką apskritai – kitos muzikos klausymosi metu neieškoma jokių sąsajų, asociacijų su savo atliekamu repertuaru.

Plėtojant tyrimą, taip pat nuspręsta įsigilinti ir pasiaiškinti, kaip funkcionuoja psichomotorinis mechanizmas, kuris padeda muzikuojant, įsimenant, atgaminant, tobulinant įgūdžius. Remiantis žymių pianistų, pedagogų ir metodų kūrėjų darbais (Heinricho Neuhauso „Grojimo fortepijonu menas“ (1993/1973), Josepho Lhevinne'o „Pagrindiniai grojimo fortepijonu principai“ (1972/1924), Walterio Giesekingo ir Karlo Leimerio „Fortepijono technika“ (1972)), istoriškai apžvelgtas mokymosi įpročių vystymasis, galimi atlikimo metu vykstantys procesai, kūrybinio mąstymo sąvoka. Aptariant šio mechanizmo veikimą, buvo pravartu palyginti, kaip skiriasi akademinio atlikimo meno ir neakademių muzikavimo praktikų mokymosi ir atlikimo įpročiai. Pavyzdžiui, žvelgiant į džiazą muzikavimo praktiką, galime aiškiai įvardyti neišvengiamą muzikinio ir kūrybinio mąstymo dominavimą priimant spontaniškus sprendimus, tarkime, harmonijos srityje: žinodamas harmoninės progresijos sandarą, atlikėjas gali tą junginį atlikti pasirinkdamas skirtingą išdėstymą ar alternatyvą. Gilinantis į atlikimo procese sąveikaujančias dimensijas ir muzikinį mąstymą, išsiaiškinta, jog:

- Viena iš atlikimo esminių sudedamųjų dalių, priemonių, sąlygų – motorinių įgūdžių reikalaujantis veiksmas. Kad jo ugdymas netaptų vien tik mechanišku veiksmu, turi būti pasitelkiamas muzikinis kūrybinis mąstymas. Atliekant kūrinį, vienu

metu vyksta daug tarpusavyje susijusių fizinių ir protinių procesų, kuriuos išsamiai apibūdina Danielis L. Cerqueira, įvardijantis tris pagrindines dimensijas: motoriką, atmintį, sąmoningumą. Šių dimensijų sąveika suponuoja daug išvestinių reiškinių ir procesų. Siekiant gero atlikimo rezultato, svarbu atkreipti dėmesį į visų veikiančių elementų pusiausvyrą. Kurio nors proceso ignoravimas, dėmesio blokavimas gali tiesiogiai atsiliiepti neigiamai: fizinėmis komplikacijomis, atminties sutrikimais, prastais motoriniais įgūdžiais.

- Gebėjimo mąstyti muzikos garsais modelį parankiausiai tolesniems tyrimams paaiškina Edwino Gordono *audiacijos sąvoka* – gebėjimas priimamiems muzikos garsams suteikti reikšmę ir prasmę, ją lyginti su prieš tai saugoma muzikine informacija ir taip plėsti muzikinį žodyną. Audiacija yra visą laiką vykstantis procesas, kuris gali ir turi būti tobulinamas (žr. Gordon 1997 ir kt.).

Ieškant veiksnių, užtikrinančių kūrybišką ir stabilų atlikimą bei naujų technikų ir įgūdžių įsisavinimą, svarbų vaidmenį atlieka atmintis ir jos veikimo principai. Kasdienė muzikinė veikla – atlikimas, improvizacija, komponavimas – yra priklausoma nuo atminties. Pavyzdžiui, skaitymas iš lapo reikalauja tam tikrų sutartinių ženklų, konkrečiai susietų su pirštų ir kūno padėtimi, atgaminimo iš atminties. Kaupiama informacija sudaro sąlygas nuodugnesniam pažinimo procesui, repertuaro plėtrai, užtikrina stabilesnį atlikimą scenoje, padeda įsisavinti vis sudėtingesnes muzikines struktūras. Visa sukaupta patirtis – pasikartojančios skirtingos technikos, įvairūs ritminiai piešiniai, harmoniniai junginiai, melodiniai intonaciniai epizodai, taip pat įvairūs artikuliacijos būdai, pedalizacija, dinamika, instrumento valdymas – atskirais fragmentais perkeliama į atmintį ir tampa pianisto muzikinių gebėjimų ir intelekto pagrindu, tam tikro muzikinių priemonių žodyno sudedamosiomis dalimis. Tačiau, kai susiduriama su naujomis, dar neįsisavintomis technikomis, mokymosi procesas komplikuojasi, kadangi sukauptos patirties bagaže nerandama atitiktens ar panašumo. Ši problema ypač aktuali ieškant būdų, kaip kokybiškai, prasmingai išmokyti atmintinai ir užtikrintai atlikti modernų, komplikuotą muzikinę kalbą kūrinių. Tiriant atminties veikimo principus, buvo išsiaiškinta, jog:

- Žmogaus smegenys suvokia ir išsaugo tikrai prasmingą informaciją, kurios turinys ir prasmė yra lyginami su jau turimomis žiniomis. Informacija yra priimama blokais (angl. *chunks*) – prasmingais vienetais: žodžiais, muzikiniai motyvai arba frazėmis, struktūriniais dariniais. Informacijos prasminis sublokavimas ir sugrupavimas (angl. *chunking*) yra kertinė atminties veikimo mechanizmo sudedamoji dalis (Lehmann, Sloboda, Woody 2007: 113–114).

- Atmintis yra kelių tipų, valdančių skirtingas sritis: loginė, girdimoji, vizualioji ir kinestetinė. Tačiau mokymosi, praktikavimosi ir atlikimo metu būtina visų atminties tipų darna. Fortepijono pedagogai ir profesionalūs pianistai pabrėžia, jog kinestetinė atmintis kartais yra linkusi dominuoti prieš kitus tipus, ypač tai pastebima tarp moksleivių ir studentų. Taip atsitinka dėl to, jog mašinalus kartojimas programuoja kinestetinę atmintį (pirštus, raumenis, judesius) ir nereikalauja gilesnio apmąstymo. Apibendrinant profesionalių pianistų nuomonę, pastebėtina, jog

judesių atmintis nelaikoma patikima, ypatingai esant stresinėms situacijoms, todėl stengiamasi jungti visus atminties tipus, pirmenybę suteikiant loginiam mąstymui (Giesecking, Leimer 1972: 92).

- Už gebėjimą manipuluoti nauja medžiaga bei suvokti jos mikro- ir makrostruktūras yra atsakinga ekspertinė atmintis, dar įvardijama kaip vidinis bei protinis įsivaizdavimas. Protinis įsivaizdavimas yra loginės atminties pagrindas, leidžiantis manipuluoti atmintyje saugoma medžiaga. Vidinis įsivaizdavimas aprėpia visą kūrinio makrostruktūrą ir tuo pat metu sutelkia dėmesį į smulkiausius mikrostruktūrinius niuansus, susieja frazes ir suvokia jas visos formos kontekste. Gebėjimas keisti įvairius parametrus (tempą, dinamiką, artikuliaciją, tonaciją, etc.) padeda greičiau įsivisinti medžiagą ir stabiliau ją atkurti (Aiello, Williamon 2002: 172; Clarke 1988: 1–26).

### 3. Praktiniai patarimai atlikimui tobulinti

Analizuojant konkrečius kūrinius ir mėginant juos susieti su muzikos stiliais, elementais, kultūromis, kurios galėjo tapti kompozitorių inspiracijos objektais, neretai susiduriame su reiškiniu, kai kompozitorių naudojamos technikos turi savų principų. Gebėjimas jais naudotis, nebūtinai susietas su konkrečiu kūriniu, gali palengvinti ir paspartinti mokymosi procesą. Toliau šiame straipsnyje pateikiamos įžvalgos, kaip džiaz harmonijos principų įvaldymas galėtų palengvinti mokymosi ir atlikimo procesą. Bus remiamasi keturiais XX a. kūriniais fortepijonui.

#### 3.1. Samuel Barber. Sonata Op. 26 es-moll (1949)

Šioje sonatoje koegzistuoja daug skirtingų kompozicinių idėjų. Atskirai nagrinėjant muzikinės kalbos elementus, pastebėtina, jog kūrinyje derinamos skirtingos kompozicinės technikos, koncepcijos ir principai. Pavyzdžiui, analizuojant harmoninę sandarą, netgi vienoje dalyje serijinė technika derinama su modaline harmonija. Serijos yra išdėstytos taip, kad jose galima būtų išvelgti modalumo elementų. Toks harmoninės vertikalės ir horizontalės nagrinėjimas, remiantis džiaz harmonijos principais, skatina susikurti tam tikrus atramos taškus, kurie palengvina įsiminimo procesą ir muzikos kalbos supratimą.

Kai kurie epizodai pirmoje ir ketvirtoje dalyse yra modalūs, pagrįsti viena derme. Atlikimo aspektu, priklausomai nuo faktūros sudėtingumo, tai kartais sukelia techninių problemų. Geresnis dermių žinojimas ir mokėjimas jas varijuoti turėtų palengvinti tam tikras užduotis (žr. Pavyzdį Nr. 1).

## IV

### Fuga

Allegro con spirito  $\text{♩} = 104$

Eb aeolian

Pavyzdys Nr. 1. Samuel Barber. Sonata Op. 26, IV d.

Gebėjimas pratęsti ir varijuoti Pavyzdyje Nr. 1 parodytą diatoninę sekvenciją padėtų labiau susiorientuoti dermėje ir lengviau įsitvirtintų pianisto technikos arsenale.

Jungtinių Amerikos Valstijų kompozitoriai 4–6 dešimtmečiais savo muzikinėje kalboje naudodavo daug džiazio harmonijos elementų. Šios kultūros integracija į akademinį žanrą turėtų skatinti atlikėjų nuodugniau susipažinti su džiazio muzikinės kalbos principais. Barberio sonatoje esama nemažai epizodų, liudijančių apie džiazinę šios muzikos kilmę. Vienas iš charakteringų bruožų – įvairiose kūrinio dalyse pasitaikantys kvartinės harmonijos epizodai. Šis džiazio pianisto McCoy'aus Tynerio XX a. 6–7 dešimtmečiuose išpopuliarintas džiazio harmonijos akordų balsovados ir perstatymo būdo išmanymas galėtų padėti mokantis panašaus skambesio (žr. Pavyzdžius Nr. 2 ir Nr. 3) akordų junginius ir faktūras (Rimša 2000: 52–54; Ricker 1976: 1–4).

Eb aeolian

Pavyzdys Nr. 2. Samuel Barber. Sonata Op. 26, II d.

Pavyzdys Nr. 3. Samuel Barber. Sonata Op. 26, IV d.

### 3.2. György Ligeti. Etiudas Nr. 2 „Cordes à vide“<sup>2</sup>

Analizuojant šio kūrinio faktūrą, šalia dominuojančių poliritminių formulių (2:3, 3:4, 3:8) galima išskirti dar vieną ne mažiau svarbią kategoriją – harmoniją. Horizontalus kvintų išdėstymas abiejose rankose sukuria dažnai džiaz harmonijos analizės pripams paslankią vertikale, kuri gali tapti puikiais atramos taškais ir prasminių vienetų sustambinimu, panašiu į anksčiau aptartą *chunking* atminties veikimo principą: suteikiant grupei natų suprantamą ir įvardijamą reikšmę, sustambinama reikšminių vienetų vertė, tad natų seka gali būti suvokiama kaip akordas. Gebėjimas analizuoti tokiu principu gali paspartinti mokymosi mintinai procesą ir padėti išvengti atminties duobių, suteikti užtikrintumo (žr. Pavyzdį Nr. 4).

14

dédiée à Pierre Boulez

#### Étude 2: Cordes à vide

Pavyzdys Nr. 4. György Ligeti. Etiudas „Cordes à vide“, 1–3 t.

<sup>2</sup> Straipsnyje nagrinėjami Ligeti Pirmojo etiudų sąsiuvinio, išleisto 1985 m., etiudai.

### 3.3. György Ligeti. Etiudas Nr. 4 „Fanfares“

Šio etiudo mokymuisi galima pasitelkti keletą skirtingų metodų. Stabilų etiudo faktūros pagrindą sudaro nuolat pasikartojanti linija – tai nepertraukiamai judanti simetrinė dėmė iš dviejų mažorinių tetrachordų nuo C ir nuo F#. Kadangi ant pirmosios takto dalies visada skamba garsas c, susidaro išpūdis, jog kūrinys parašytas „in C“. Tuomet kitos rankos figūracijos išsina už besikartojančios dėmės ribų ir skamba ne dėmėje. Atrodytų, jog *ostinato* garsaeilis palengvina teksto supratimą, belieka tik išiminti intervalų ir akordų grandinę. Besimokydamas groti etiudą, autorius pastebėjo, jog išmokti intervalų slinktis buvo sudėtingiau nei trigarsių akordų sekas. Galima teigti, jog dvigarsiai sąskambiai sukelia nedaug tonalių asociacijų, todėl jų mokymasis komplikuojasi. Panagrinėjus kai kurių frazių harmoninę vertikalę ir horizontalę, išvelgta sąskambių, kurie savo sandara ir stilistika primena džiazio harmonijos slinktis. Todėl buvo nutarta pasitelkti džiazio harmonijos akordų sudarymo ir užrašymo principus, panaudojant juos dviem būdais:

1. Analizuojant faktūros vertikalę ties kiekvienu melodinės linijos poslinkiu, sutampančiu su *ostinato* sekos akcentais. Toks būdas suteikia muzikinėms detalėms daug naujų įvardinimų ir prasmių. Ypač tai svarbu kūrinio pradžioje, kur vyrauja dvigarsiai sąskambiai ir *ostinato* seka (žr. Pavyzdį Nr. 5).

*dédiée à Volker Banfield*  
**Étude 4: Fanfares**  
 Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 1/4-Konzerte in Hamburg

**Vivacissimo, molto ritmico,  $\text{♩} = 63$ , con allegria e slancio**

C13sus

Pavyzdys Nr. 5. György Ligeti. Etiudas „Fanfares“, 1–8 t.



2. Remiantis pirmuoju pasikartojančios sekos garsu c, galima jį įvardyti vargonų punktu, ignoruojant kitus sekos garsus ir akcentus. Tokiu atveju faktūra atrodo santykinai tonalesnė, padedanti susikurti daugiau muzikinių asociacijų (žr. Pavyzdį Nr. 6).

**Vivacissimo, molto ritmico,  $\text{♩} = 63$ , con allegria e slancio**

3+2+3  
8

*mp* *pp sempre legato, quasi senza pedale* *pp sempre*

C F/C Db/C Ab/C CMaj7 F/C Bb/C Ab/C

Pavyzdys Nr. 6. György Ligeti. Etiudas „Fanfares“, 37–44 t.

Analizuojant harmoninę vertikale, galima pastebėti, jog kai kurių frazių konstrukcijos pagrindas yra vienodas (kvadratu apibraukti Pavyzdžio Nr. 7 7–8 taktai ir Pavyzdžio Nr. 8 43–44 taktai). O tai suteikia galimybę tokią frazę paversti atminties blokeliu (*chunk*).

5

Db/C Ab/C C13sus Ab/C F/C E/C Ab/C

Pavyzdys Nr. 7. György Ligeti. Etiudas „Fanfares“, 1–8 t.

37

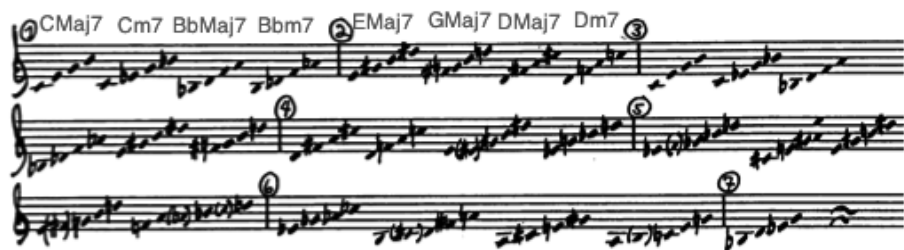
*pp sempre*

Db/C Emaj7/C FMaj7/C Bb/C Abmaj7/C F6/C Emaj7/C Ab/C

Pavyzdys Nr. 8. György Ligeti. Etiudas „Fanfares“, 37–44 t.

### 3.4. György Ligeti. Etiudas Nr. 5 „Arc-en-ciel“

Kūrinio išskirtinis komponavimo bruožas – harmoninės kalbos sąranga, pagrįsta džiaz harmonija, vertikaliai susidarančiomis mažoro ir minoro septakordų, nonakordų bei undecimakordų progresijomis. Faktūros pobūdyje galima išvalgti aliuizijų į džiaz pianisto Billo Evanso stiliaus bruožus: specifinę balsovadą ir akordų padėtis bei polifonišką ir poliritmišką faktūrą. Denysas Bouliane’as ir Anouk Lang straipsnyje „Šeši G. Ligeti etiudai fortepijonui“ pateikia dar daugiau išvalgų apie sąsajas su džiaz pianistų, tokių kaip Errollo Garnerio ar to paties Billo Evanso baladžių grojimo tradicijomis, kaip pavyzdį nurodydami Herbie’o Manno kūrinį „Nirvana“ (Bouliane, Anouk 2006).



Pavyzdys Nr. 9. György Ligeti. Etiudas „Arc-en-ciel“. Denyso Bouliane’o pateikta harmoninė progresija, Motiejaus Bazaro harmoninės schemos sužymėjimas

Iš pateikto pavyzdžio matome, jog harmoniniam etiudo planui būdingas tam tikrų slinkčių pasikartojimas, tos pačios progresijos yra perskirstomos, perfrazuojamos. Taip pat harmoninės progresijos frazėms būdinga chromatinė slinktis žemyn.

Tačiau ši harmoninė analizė labai redukuoja kūrinio tekstą, dėl ko kartais gali kilti sunkumų norint šiuos patarimus pritaikyti praktiškai. Daug aiškiau ir iliustratyviau to paties etiudo analizę pateikia Cristianas Frattima savo esė „Tango, tautinės, slovėnų folkloro muzikos ir džiaz muzikos įtakos G. Ligeti etiuduose fortepijonui“. Pavyzdyje Nr. 10 matome, kaip Frattima kiekvienam akordui nubrėžia tarsi po atskirą mikroregioną, kuriame tas akordas surenkamas iš atskirų garsų.

#### Išvados

Iš pateiktų pavyzdžių matyti, jog džiaz harmonijos žinios ir įgūdžiai galėtų tapti alternatyva šiems konkrečioms modernios muzikinės kalbos pavyzdžiams. Autorius išvelgia dar vieną problemą – toks žinių papildymas reikalauja ne tik daug informacijos įsisavinimo; tai neįmanoma be praktikos, eksploatuojant specifines stilistikas ir žanrus (šiuo atveju – džiazą). Vien tik teoriškai pasidomėti džiaz harmonijos principais neužtenka. Reikalinga nuosekli ir ilgalaikė praktika – tai turi tapti muzikinio mąstymo dalimi, plečiant ekspertinės atminties-protinio vaizdavimo galimybių ribas: formalus akordų sekos ženklavimas turėtų tapti inspiracija daugeliui skirtingo išdėstymo harmonizavimo variantų. Tokiu būdu tarsi nyksta ribos tarp klasikiniam pianistui priskiriamų kompetencijų, bandant identifikuoti ar klasifikuoti atlikėjišką

Étude 5 : Arc-en-ciel

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 1/2- Konzerte in Hamburg

Andante con eleganza, with swing, ♩ ca. 84 \*)

Pavyzdys Nr. 10. György Ligeti. Etiudas „Arc-en-ciel“, 1–6 t. Cristiano Frattima’os sudaryta harmoninės progresijos analizė

veiklą apibrėžtai krypčiai. Stilių sąveika ir kitų muzikavimo praktikų pažinimas tar nauja tam pačiam tikslui – siekiant kūrybiškesnio ir tobulesnio atlikimo.

Iteikta 2014 09 11

Literatūra

Aiello, Rita and Aaron Williamon (2002). Memory. In: Richard Parncutt, Gary E. McPherson (sud.), *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. 167–183. New York: Oxford University Press.

Barber, Samuel (1950). *Sonata for Piano*. New York: G. Schirmer Inc.

Bouliane, Denys and Anouk Lang (2006). Ligeti’s six „Études pour piano“: The fine

art of composing using cultural referents. *Theory and Practice* 31: 159–161, 163–207. New York: Music Theory Society of New York State.

Cerqueira, Daniel Lemos. Proposal of a learning model for music performance. Prieiga per internetą: <[https://www.academia.edu/386425/Proposal\\_of\\_a\\_Learning\\_Model\\_for\\_Music\\_Performance](https://www.academia.edu/386425/Proposal_of_a_Learning_Model_for_Music_Performance)> [Žiūrėta: 2014 06 15].

Clarke, Eric F. (1988). Generative principles in music performance. In: John A. Sloboda (sud.), *Generative Processes in Music*. 1–26. Oxford: Clarendon Press.

Frattima, Cristian (2011). *Influence of Tango Nuevo, Ethnic, Slavonian Folk, and Jazz Music on G. Ligeti's "Etudes Pour Piano"*. North Carolina: Lulu Press Inc.

Gieseking, Walter and Karl Leimer (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1997). *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns – A Music Learning Theory*. Chicago: GIA Publications.

---- *Music Learning Theory*. Prieiga per internetą: <http://giml.org/mlt/> [Žiūrėta: 2014 06 15].

Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda, Robert H. Woody (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.

Lhevinne, Joseph (1972/1924). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications Inc.

Ligeti, György (1986). *Études pour piano. Premier livre*. Mainz: Schott Music International.

Neuhaus, Heinrich (1993/1973). *The Art of Piano Playing*. London: Kahn & Averill.

Ricker, Ramon (1976). *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.

Rimša, Linas (2000). *Džiazo improvizacijos pagrindai*. Kaunas: Šviesa.