

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
UGDYMO MOKSLŲ IR SOCIALINĖS GEROVĖS FAKULTETAS
MUZIKOS PEDAGOGIKOS KATEDRA

KĘSTUTIS DIDVALIS

Muzikos studijų programos
IV kurso studentas

**POLIRITMINIO MĄSTYMO PRINCIPAI GEDIMINO
DAPKEVIČIAUS KŪRYBOJE**

BAKALAURO DARBAS

Darbo vadovas –
doc. Gediminas Dapkevičius

Šiauliai, 2017

BAIGIAMOJO DARBO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

Patvirtinu, kad mano *Kęstučio Didvalio* bakalauro darbas tema „*Poliritminio mąstymo principai Gedimino Dapkevičiaus kūryboje*“ yra originalus autorinis darbas, mano paties atliktas savarankiškai. Darbas nebuvo pateiktas ar naudotas jokioje kitoje mokymo įstaigoje. Darbe nėra plagijavimo, sukčiavimo ar kitų mokslo etikos pažeidimų.

(vardas, pavardė)

(parašas)

Didvalis K. Poliritminio mąstymo principai Gedimino Dapkevičiaus kūryboje: muzikos studijų bakalauro baigiamasis darbas / vadovas doc. G. Dapkevičius; Šiaulių universitetas, Ugdymo mokslų ir socialinės gerovės fakultetas, Muzikos pedagogikos katedra. – Šiauliai, 2017.

SANTRAUKA

Poliritmijos svarba akcentuojama Lietuvos Respublikos švietimo ir mokslo ministro įsakyme „*Dėl specializuoto ugdymo krypties programų (pradinio, pagrindinio ir vidurinio ugdymo kartu su muzikos ugdymo programų) muzikos ugdymo dalies patvirtinimo*“ (2013), kuriame nurodomas poliritmijos įsisavinimas, kaip svarbus veiksnys muzikos atlikimo technikos įvaldymui.

Daugelis kompozitorių kūrinių yra parašyti, remiantis poliritmijos principais, tačiau trūksta mokslinių darbų ir kūrinių analizių, leidžiančių išsamiau su jais susipažinti. Lietuvoje pasigendama atliekamų tyrimų, susijusių su poliritmijos fenomenu, todėl aktualu gilintis į šį reiškinį, nagrinėjant Lietuvos kompozitorių darbus.

Tyrimo tikslas. Ištirti G. Dapkevičiaus kūrybą ir poliritmijos principus muzikinėje kalboje. Siekiant šio tikslo buvo suformuluoti tokie **uždaviniai**:

1. Remiantis moksline literatūra ir kitais informacijos šaltiniais, pateikti teorinius pagrindus apie poliritmijos sampratą.
2. Išanalizuoti mušamųjų instrumentų istoriją skirtingose kultūrose, atskleidžiant ritminės muzikos specifiką.
3. Išanalizuoti naudojamus poliritminio mąstymo principus G. Dapkevičiaus kūryboje.
4. Parengti ir pristatyti meninį projektą.

Darbe taikomi šie **tyrimo metodai**: teoriniai metodai, duomenų rinkimo metodai, duomenų analizės metodai, empiriniai metodai. Parengtas meninis projektas leido atsiskleisti asmeninei darbo rengėjo patirčiai.

Darbo pabaigoje išskiriamos esminės išvados, tokios kaip: poliritmija muzikoje tiesiogiai suprantama kaip kelių skirtingų ritmų taikymas muzikoje vienu metu, tačiau ji siejama ir su žmogaus protine veikla, mąstymu ir suvokimu. Poliritmija kaip daugiasluoksnis reiškinys gali būti nagrinėjamas įvairiais psichologiniais, muzikologiniais, meniniais ir socialiniais aspektais. Tai sudaro galimybę poliritmiją laikyti fenomenu, kuris egzistuoja įvairioje žmogaus gyvenimo, patyrimo ir kūrybos plotmėje. Poliritminio mąstymo principai G. Dapkevičiaus kūryboje matomi tik žvelgiant per holistinę pasaulio suvokimo prizmę, kuriame nuolatiniai reiškiniai, įvykiai, situacijos susideda iš pasikartojimų, cikliškumo, ritmo ir sudaro pagrindą muzikinei kompozitoriaus kūrybai.

Didvalis K. Principles of Poly-Rhythmic Thinking in the Works by Gediminas Dapkevičius: music studies bachelor's thesis / supervisor doc. G. Dapkevičius; Šiauliai university, Faculty of Educational Sciences and Social Welfare, Music Education Department. – Šiauliai, 2017.

SUMMARY

The importance of polyrhythmic is emphasized in education document *"On the direction of specialized education programs (primary, basic and secondary education together with music education programs), music education of approval"* (2013), which includes the polyrhythmic uptake, as an important factor in the music performance technique.

A lot of music works are based on the principles of polyrhythmic, but the lack of scientific works and works of analysis allowing to get acquainted to application of polyrhythmic principles. Lack of investigations related to the polyrhythmic phenomenon in Lithuania, asks us to go deeper into this phenomenon by examining the works of Lithuanian composers.

The aim. Investigate G. Dapkevičius's creative works and polyrhythmic principles of musical language. To achieve this goal the following **tasks** were formulated:

1. To provide the theoretical basis for the concept of polyrhythmic according to the scientific literature and other sources of information.
2. To analyze the history of percussion in different cultures, revealing specifics of rhythmic music.
3. To analyze the use poly-thinking principles of G. Dapkevičius's works.
4. To prepare and present art project.

The following **methods** used in work: theoretical methods, data collection methods, data analysing methods, empirical methods. Art project enabled personal experience.

At the end are identified key findings, such as polyrhythmic music, directly understood as the application of several different rhythms in music at the same time, however, it is associated with human mental activity, thinking and perception. Polyrhythmic as a multi-layered phenomenon can be examined in various psychological, musicological, artistic and social aspects. This makes it possible to keep the polyrhythmic phenomenon that exists in various forms of human life, experience and creative area. Poly-thinking principles in G. Dapkevičius's works are visible only to looking through the prism of a holistic understanding of the world, a permanent phenomena, events, situations involved into repetitions, cyclical rhythm and form the basis for the composer's musical works.

TURINYS

ĮVADAS.....	6
1. TEORINIAI PAGRINDAI APIE POLIRITMIJĄ.....	9
1.1. Poliritmijos samprata	9
1.2. Poliritmijos užuomazgos skirtingose kultūrose.....	13
1.2.1. Poliritmija Afrikos kultūroje	13
1.2.2. Poliritmija Azijos kultūroje.....	16
1.2.3. Poliritmija Lotynų Amerikos kultūroje	18
2. POLIRITMIJOS TRADICIJOS MUZIKOJE.....	20
2.1. Poliritmijos tradicijos XX a. Europos muzikoje.....	20
2.2. Poliritmijos tradicijos džiaz muzikoje.....	23
3. MENINIS PROJEKTAS: Gedimino Dapkevičiaus kūrybos analizė.....	27
3.1. Poliritminio mąstymo principai G. Dapkevičiaus kūryboje	27
3.2. Interviu su kompozitoriumi G. Dapkevičiumi	29
3.3. Meninio projekto pasirengimas ir programa.....	31
3.4. Meninio projekto apibendrinimas.....	32
IŠVADOS	33
LITERATŪRA	34
PRIEDAI	

IVADAS

Tyrimo aktualumas. Nuo senų laikų muzikos ritmai džiugindavo žmones įvairiuose renginiuose: ceremonijose, šventėse, apeigose. „Muzika – viena iš meno šakų, padedanti visapusiškai ugdyti ir lavinti asmenybę, kelti bendrąją kultūrą, žadinti estetinius poreikius, nes muzika yra dažniausiai patiriamas ir įtaigiausias menas“ (Damidavičiūtė, 2007, p. 4). Muzika suvokiama kaip garsų menas, komunikacija, kūrybos ir saviraiškos forma, kurios funkcijos: estetinė, meninė, komunikacinė, pramoginė, apeiginė. Muzikoje garsais išreiškiami jausmai, mintys ar vaizdiniai, ji veikia klausytojų mintis ir jausmus, verčia mąstyti, grožėtis. Neatsiejama muzikos dalis yra ritmas, kuris suvokiamas kaip skirtingo ilgumo garsų ir akcentų kaita. Yra begalė ritmų variantų ir viskas priklauso nuo kompozitoriaus fantazijos. Apskritai nė viena melodija neįmanoma be ritmo. Melodija be ritmo – tik garsų rinkinys, tačiau ritmas be melodijos gali egzistuoti. Daugelis Rytų ar Afrikos šalių turi šokių, atliekamų tik pagal mušamuosius ritminius instrumentus. Minėtų kultūrų muzikai būdingas skirtingų ritmų išgavimas vienu metu, kurie pirmiausia sudaro chaoso įspūdį ir yra neįkandami eiliniam žmogui. Skirtingų ritminių darinių jungimas į visumą vadinamas poliritmija. „Šia praktika išgaunami garsinės medžiagos efektai šiuolaikinėse kompozicijose padeda kuriant muzikos kūrinio dinamiką, sudarant skirtingų judėjimo sluoksnių polifoniją“ (Povilionienė, 2013, p. 88). Poliritminių kūrinių atsiradimas skirtingose pasaulio šalyse dažnai siejamas su Afrikos gyventojų gabenimu į kitas šalis, kuomet jie, kaip vergai, sugebėjo perduoti savo muzikos tradicijas kitoms kultūroms. XX amžiuje poliritminiai kūriniai ėmė populiarėti ir Europoje. Poliritmijos propagavimas muzikinėje veikloje skatina smegenų veiklą, koncentruoja dėmesį ir keičia mąstymą (Thaut, Demartin, Sanes, 2008). Poliritmijos svarba akcentuojama švietimo ir mokslo ministro įsakyme „Dėl specializuoto ugdymo krypties programų (pradinio, pagrindinio ir vidurinio ugdymo kartu su muzikos ugdymo programų) muzikos ugdymo dalies patvirtinimo“ (2013), kuriame poliritmijos įsisavinimas nurodomas kaip svarbus veiksnys muzikos atlikimo technikos įvaldymui.

Daugelis kompozitorių kūrinių yra parašyti, remiantis poliritmijos principais, tačiau trūksta mokslinių darbų ir kūrinių analizių, išsamiai supažindinančių su šiais principais. Poliritmija, kaip ir visi kiti ritminiai pratimai, yra svarbūs žmogaus mąstymui, tačiau literatūros šia tema randama nedaug. Vienas iš būdų perteikti poliritminio mąstymo principus yra kompozitoriaus Gedimino Dapkevičiaus kūrinių analizė. Tai aktualu, kadangi trūksta lietuviškos literatūros ir informacijos apie poliritmiją, jos suvokimą ir atpažinimą muzikiniuose kūriniuose. Rengiant šį darbą, daugiausia remtasi užsienio autorių parengtais straipsniais, kadangi lietuvių autoriai šiai temai skiria nedaug dėmesio.

Lietuvoje su poliritmija susijusią informaciją galima aptikti R. Povilionienės (2013) darbe „*Musica Mathematica: tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje*“, kur autorė aprašo, kaip politempai, poliritmai ir polimetrai sukėlė revoliuciją muzikos industrijoje. M. Bazaras (2014) savo straipsnyje „*Pianisto įgūdžių ir suvokimo proceso tobulinimas: nykstančios ribos tarp muzikos stilių ir muzikavimo praktikų*“ atkreipia dėmesį į poliritmijos naujovių pritaikymą pianinui ir fortepijonui. Daugiau mokslinių darbų ar straipsnių Lietuvoje šia tema aptikti nepavyko. Didesnė dalis informatyvių straipsnių ir kitų informacijos šaltinių apie poliritmiją aptinkama užsienio šalių autorių darbuose (Coulembier K., Taylor S. A., 2012; Fidali B. C., Poudrier È., Repp B. H., Song C., Simpson A. J. R., Harte C. A., Pearce M. T., Sandler M. B., Angelis V., Holland S., Upton P. J., Clayton M. Brown R. M. 2013; Wojcik J., Schwabedal J., Clewley R., Shilnikov A. L., 2014; Yokus H., Yokus T., 2015). Užsienio autoriai apžvelgia poliritmijos fenomeną įvairiais aspektais.

Lietuvoje pasigendama atliekamų tyrimų, susijusių su poliritmijos fenomenu, todėl aktualu gilintis į šį reiškinį, nagrinėjant Lietuvos kompozitorių darbus.

Tyrimo problema. Kokie poliritminio mąstymo principai atsispindi G. Dapkevičiaus kūryboje?

Tyrimo objektas – Gedimino Dapkevičiaus kūriniai.

Tyrimo tikslas. Ištirti G. Dapkevičiaus kūrybą ir poliritmijos principus muzikinėje kalboje.

Siekiant šio tikslo buvo suformuluoti tokie **uždaviniai**:

1. Remiantis moksline literatūra ir kitais informacijos šaltiniais, pateikti teorinius pagrindus apie poliritmijos sampratą.
2. Išanalizuoti mušamųjų instrumentų istoriją skirtingose kultūrose, atskleidžiant ritminės muzikos specifiką.
3. Išanalizuoti naudojamus poliritminio mąstymo principus G. Dapkevičiaus kūryboje.
4. Parengti ir pristatyti meninį projektą.

Tyrimo metodai:

1. Teoriniai metodai. Mokslinės, filosofinės, psichologinės, tyrimų metodologijos ir kitos literatūros analizė ir sintezė, kuri leido teoriškai išnagrinėti poliritmijos sampratą ir atskleisti mušamųjų instrumentų istoriją skirtingose kultūrose, pabrėžiant ritminės muzikos specifiką.
2. Duomenų rinkimo metodai. Siekiant išsamiau ir nuodugniau suvokti analizuojamus kūrinius buvo įvykdyta kokybinės informacijos rinkimo metodikos strategija – interviu su kompozitoriumi G. Dapkevičiumi.
3. Duomenų analizės metodai. Atlikta klasikinė kompozitoriaus G. Dapkevičiaus kūrinių analizė bei įvykdyta kokybinė interviu metu su kompozitoriumi gautos informacijos analizė.

4. Empiriniai metodai. Parengtas meninis projektas, kuris papildė asmeninę darbo rengėjo patirtį naujomis žiniomis ir įgūdžiais.

Tyrimo bazė ir imtis. Problemos analizei buvo pasitelkti du kompozitoriaus G. Dapkevičiaus projektai: vizijų oratorija „Archetipai“ ir vizijų simfonija „Žaltys“. Interviu metu apklaustas pats kompozitorius G. Dapkevičius.

Darbo struktūra. *Bakalauro darbą sudaro įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.*

1. TEORINIAI PAGRINDAI APIE POLIRITMIJĄ

1.1. Poliritmijos samprata

Neatsiejama kiekvienos kultūros ir tautos dalis yra dailė, šokis ir muzika. Pastaroji, kaip kalba ar bendravimo būdas, gali perduoti atitinkamus jausmus ir tam tikrą informaciją. Muzikos garsams išgauti yra svarbūs instrumentai, kuriems pritaikomas atitinkamas ritmas. Istorikai ir antropologai teigia, kad pirmasis instrumentas buvo žmogaus balsas, po to atsirado mušamieji instrumentai: žmogaus kūnas (ritmas išgaunamas plojant rankomis, mušant kojomis į žemę, rankomis per pilvą, kaklą ir pan.), įvairios medinės lazdos, akmenys. Pirmasis sąmoningai sukurtas mušamasis instrumentas – būgnas – buvo paprasčiausia skylė žemėje, kurią mušant delnu buvo gaunamas duslus garsas; kitas instrumentas – kelios medžio lentelės, padėtos ant žmogaus kojų. Garsas išgaunamas mušant su medinėmis lazdelėmis į medines lenteles. Visi ankstyvieji mušamieji instrumentai buvo gaminami iš natūralių, lengvai randamų medžiagų: medžio, molio, odos, kaulų, akmens, įvairaus metalo (Sidasas, 2014).

Ritmo sąvoka sutinkama dažnai. Ritmiškai tiksi laikrodis, bilda traukinio ratai, plaka žmogaus širdis, ritmiškai diena keičia naktį, keičiasi metų laikai. Reiškinių, vykstančių laike – labai daug. Muzika taip pat priklauso jiems. Akivaizdu, kad muzika sudaryta iš skirtingo ilgio garsų: vieni ilgesni, kiti trumpesni. Taigi, **ritmas** – tai skirtingo ilgumo garsų ir akcentų kaita. Ritmas – svarbi išraiškos priemonė. Jis labai svarbus muzikos charakteriui išreikšti. Tolygus ritmas melodijai suteikia ramybės ir plastiškumo; trūkčiojantis, taškuotas ritmas – įtampos ir veržlumo; sinkopinis ritmas – tvirtumo, aštrumo.

Pastebėta, kad ilgų ir trumpų ritmo vienetų santykis kartais labai įvairuoja. Dzūkų monodijos ritmo aspektu išsiskiria ir kita ritmo kategorija. Tai – muzikos formą tvarkantis ritmas. Kalbant apie retesnę sutartinių žanrą atsiskleidė, kad dėl įvairaus ritminio balsų diferencijavimo polinkių neretai pastebimos poliritmijos tendencijos (Remesa, 2014).

Damien Verron (2013) išskirtinį dėmesį teikia ritmui kaip laikinei bet kurio įvykio charakteristikai, antropologiškai susijusiai su muzikos skoniu. Visa ritmo sistema glaudžiai siejasi su žmogaus bioritmu ir galūnių judesiais, t. y. su pirštų judėjimu. Tai gerai iliustruoja instrumentinės muzikos kūrimas, kuomet būgnais ir pučiamųjų instrumentais grojama, naudojant pirštų judesius. Galima teigti, kad visa ritmų sistema orientuota į kintamuosius ir sudėtingus vidinius žmogaus ritmus – kvėpavimo ritmą ir žmogaus vidaus organizmų sistemų bioritmą. Pavyzdžiui, stiprioje psicho-emocinėje būsenoje (verkimas, giluminis susijaudinimas, emocinis išgyvenimas, rauda) galima pastebėti, kad pasikeičia ne tik kvėpavimas ir balso tembras, bet ir kūno veikla (pvz., atsiranda drebulys, nevalyvas

kratymasis), o tai glaudžiai susiję su žmogaus bioritmu. Jeigu atsargiai keisime muzikinių žanrų genezę, aktyviai naudodami laisvąjį ritmą, pastebėsime, kad jis glaudžiai susijęs su specifine psichologine būseną. Laisvas ritmas turi polinkį į netvarkingumą, kurio metu atsispindi paslėpta poliritmija, kylanti iš bioritmų, sukeliančių ritmiškai netaisyklingus kūno judesius ir neregulių muzikinį ritmą (Chashchina, 2013).

Apskritai nė viena melodija neįmanoma be ritmo. Melodija be ritmo – tik garsų rinkinys, tačiau ritmas be melodijos gali egzistuoti. Daugelis Rytų ar Afrikos šalių turi šokių, kurie atliekami tik pagal mušamuosius ritminius instrumentus. Dažnai šiose šalyse vienu metu skamba skirtingi instrumentų ritmai, kurie sudaro bendrą garsų harmoniją. Tai vadinama poliritmija.

Lietuvių kalbos žodyne **poliritmija** apibūdinama kaip (poli- + ritmas) – muz. daugiabalsės muzikos kūrinys jungimas vienu metu atskiruose balsuose dviejų ar daugiau kontrastingų ritminių struktūrų; būdinga Afrikos ir Rytų tautų muzikai bei daugelio Europos šalių XX a. kompozitorių kūrybai. Kitaip tariant, tai vienalaidis dviejų arba daugiau ritminių darinių jungimas daugiabalsės muzikos kūrinys. G. Misiukevičienė (2008) laikosi panašaus poliritmijos apibrėžimo. Tai vienalaidis kelių įvairaus ritmo melodijų jungimas daugiabalsėje muzikoje. Muzikos enciklopedijoje (2007) randamas toks poliritmijos apibrėžimas – **poliritmija** (gr. Polys – gausus, didelis + ritmas) – dviejų ar daugiau nesutampančių ritminių piešinių vienalaidis derinys. Kadangi skirtingų ritmo linijų derinimas apskritai yra daugiabalsiškumo norma ir būtina polifonijos sąlyga, dažniau vadinamas ritmo piešiniu, neturinčiu bendro ritmo vieneto, vienalaidis derinys, pvz., binarinės vertės su triolėmis, kvintolėmis ar kitomis ypatingos ritminės dalybos rūšimis (žr. 1 pav.).

The image shows a musical score for a piece titled 'Pro ledo dangą' by F. Bajoro. The score is written for three parts: a vocal melody, a piano accompaniment, and a second vocal line. The tempo is marked '(Andantino)' and the dynamics are 'f' (forte), 'poco f' (poco forte), and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are 'Vė - žys jas rin - ko, i rė - tį kro - vė bus'. The piano part is marked 'f m. sinistra rubato'. The score is in 3/4 time and features poliritmia, with different rhythmic patterns in the different parts.

1 pav. Poliritmija F. Bajoro kūrinys „Pro ledo dangą“ iš ciklo „Žiemužė – balta eglyžė“.

Dažnu atveju poliritmija siejama su polimetrija, kuri yra laikoma poliritmijos organizavimo būdu taktometrinėje ritmo sistemoje, kitaip tariant, vienalaidis dviejų arba daugiau skirtingų metrų derinys. Kai nėra akcentinės metrų prieštaros, tai toks reiškinys gali būti vadinamas poliritmija, išreikšta polimetrijos forma (Muzikos enciklopedija, 2007).

Pasak R. M. Brown (2013), **poliritmija** apima daugialypius, besikartojančius ritminius modelius, kurie papildo vienas kitą ir sukuria sudėtingus, tačiau tarpusavyje susijusius ir vienas nuo kito priklausančius ritmus. Tie ritmai dera vienas su kitu, atsižvelgiant į kiekvieno viršenybę ir veikia kaip atskiras sensorinis elementas. Poliritminiai muzikos kūriniai dažnai sukelia įgaunamo pagreičio jausmą, išlaikydami nuoseklų tempą.

Poliritmijos principai ir formulės pritaikomos įvairiems instrumentams: smuikams, pianinams, būgnams. Antrame paveiksle galima matyti smuikui pritaikytą poliritmijos formulę.

G $\text{♩} = 80$

38 $\frac{3+2}{16} + \frac{3+2+2}{16} + \frac{3+2}{16} + \frac{3+2+2}{16}$ $n = 12, k = 5$

Solo violin with scordatura strings & perc

5 7 5 7

$\frac{3+2+2+2}{8} + \frac{3+2+2}{8}$ $n = 16, k = 7$ 9 7

Orchestra

2 pav. Pagrindinė poliritmijos formulė smuiko koncertui. Du maksimaliai lygūs ritmai yra sujungti 2:3 santykiu (šaltinis: Taylor S. A., 2012).

Poliritmijos principas turi panašumų su koreliacija, remiantis ja, nustatomas dviejų kintamųjų ryšys. Tai lengva suvokti pateikus poliritmijos lentelę, skirtą būgnams.

Struktūra 4	x				x				x				x				x		
Struktūra 5	x		x			x		x			x		x			x		x	

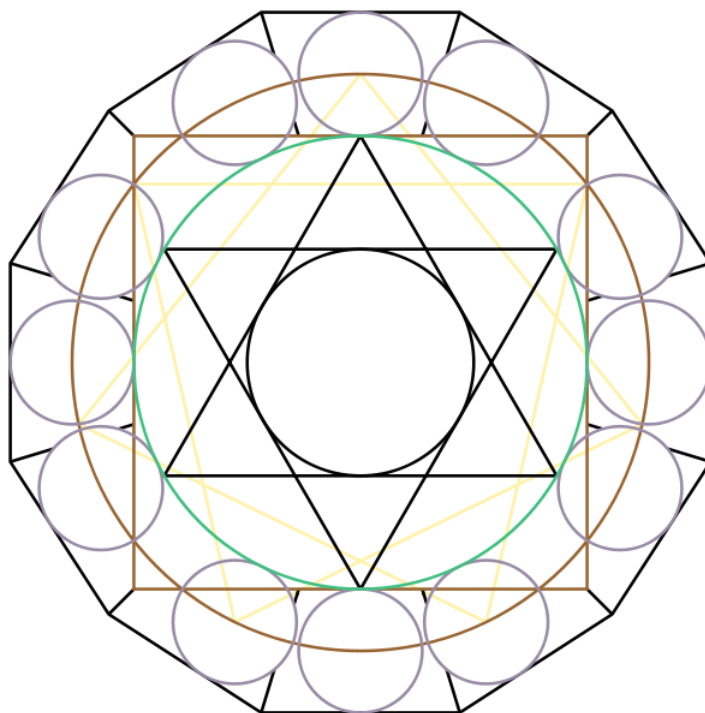
3. pav. Poliritmijos santykis 4 su 5 būgnams.

Toks muzikos struktūros derinimas aptinkamas ir vakarietiškoje renesanso muzikoje. „Metro konsonanso ir disonanso, skirtingų metrų derinimo ar metroritmo konfliktiškumo reiškinius šiuolaikinėse muzikos kompozicijose galima apibūdinti kaip Renesanso muzikos politempų, poliritmų ir polimetrijų praktikos atgaivinimą. Šia praktika išgaunami garsinės medžiagos efektai šiuolaikinėse kompozicijose padeda, kuriant muzikos kūrinio dinamiką, sudarant skirtingų judėjimo sluoksnių polifoniją. Chrestomatiniu XX a. pradžios pavyzdžiu nurodoma Igorio Stravinskio „Šventojo

pavasario“ (1913) partitūra. Anot Elioto Woodruffo, analizavusio šios kompozicijos ritminį piešinį (Woodruff, 2006), kūrinio antram planui (vok. Hintergrund, angl. Background, pagal Heinricho Schenkerio Ursatz teoriją) būdingas savitas nekintantis metras, nors pirmame plane (vok. Vordergrund, angl. Foreground) nereguliariai keičiasi skirtingos komplikotos metrinės vertės, pavyzdžiui, 5/16, 4/16, 2/16, 4/16, 5/16, 4/16, 5/16, 4/16, 2/16, 4/16, 5/16, 5/16...“ (Povilionienė, 2013, p. 89).

Muzikos psichologijoje poliritmai paprastai nagrinėjami kaip atskira sinkopės koncepcija (Song, Simpson, Harte ir kt., 2013). Sinkopė dažniausiai būdinga džiazio kūriniams.

Poliritmija (itališkai *imbroglio*), pažodžiui verčiant reiškia painiava, sumaištis (Muzikos enciklopedija, 2000). Taigi, poliritmijos esmė sugebėti suvokti keletą skirtingų reiškinių, kurie vyksta tuo pačiu metu. Apie sugebėjimą jungti keletą skirtingų reiškinių ar vaizdinių aprašė žymus psichologas Karlas Gustavas Jungas (Carl Gustav Jung) savo knygoje „Archetipai ir kolektyvinė sąmonė“. Jis atkreipė dėmesį į tai, kad žmogus geba sujungti skirtingus vaizdinius į vieną visumą ir matyti holistinį ir tikrą reiškinio vaizdą. Pasak kompozitoriaus G. Dapkevičiaus, poliritmija holistine prasme atspindi mūsų pasaulio daugiasluoksniškumą (Kavaliauskaitė, 2012).



4 pav. Poliritminių ciklų struktūra (aut. G. Dapkevičius).

Kaip pavaizduota ketvirtame paveiksle, iš pirmo žvilgsnio atrodytų, jog poliritminiai ciklai – skirtingi reiškiniai, tačiau jie sudaro vientisą, bendrą vaizdą – harmoningą paveikslą. Poliritminių ciklų pasikartojimas įvyksta tiksliai, pasikartojančiu laiku. Pasak A. Uoginto (2005),

tiksliausiai laikas perteikiamas muzika (natomis, taktais ir kt.), o laiko esmė – pasikartojimas. Dailėje pasikartojimą, ritmiškumą geriausiai išreiškia ornamentas. Mene ir gamtoje yra daugybė ornamentinių struktūrų, pvz., ornamento elementai pastebimi gyvūnų odoje (zebras, tigras ir pan.).

Poliritmija aptinkama ne tik muzikiniame, vizualiniame mene, bet ir gamtoje. Galima įsivaizduoti džiungles, kuriose vienu metu girdima daugelio skirtingų paukščių ir gyvūnų garsų. Kiekvienas jų bendrauja ir užsiima kasdieniais savo ritualais, tačiau išgaunamų garsų darna sudaro harmoningą ritminį sąskambį. Taip pat poliritminiai garsai išgaunami ne tik gyvojoje gamtoje, bet ir amatuose. Dirbtuvėse ar amatų miestelyje galima girdėti daug skirtingų ritminių garsų: kalvis ritmiškai kala geležį, stalius savo ritmu obliuoja medį, šeimininkė muša sviestą ir pan. Išgirstas skirtingų ritmų mišinys pradžioje gali sukelti chaoso įspūdį, tačiau netrukus viskas susilieja ir klausytojas gali girdėti malonią ausiai garsų darną.

1.2. Poliritmijos užuomazgos skirtingose kultūrose

Įvairios pasaulio kultūros savitos savo tradicijų unikalumu ir išminties perdavimu iš kartos į kartą pasitelkiant žodį, daile, šokį ir muziką. Nepaisant to, kad buvo Afrikos gyventojų eksportavimas (kaip vergų) į kitus kraštus, kad skirtinguose kraštuose vyko karai, kurių metu susipynė tradicijos ir senolių palikimas, aptinkama unikalių tradicinių muzikos kūrinių, kuriems būdingi poliritmijos niuansai. Aktualu apžvelgti skirtingų kultūrų muzikos tradicijas, atkreipiant dėmesį į naudojamus instrumentus ir ritminius junginius.

1.2.1. Poliritmija Afrikos kultūroje

Afrikos muzikinė kultūra yra įsišaknijusi šio žemyno gyventojų kasdienybėje, apeigose bei ritualuose ir yra glaudžiai susijusi su šokiu. Ritmingos darbo dainos afrikiečius lydi kiekvieną dieną ir yra perduodamos iš kartos į kartą žodiniu būdu. Afrikos muzika pasižymi tuo, kad tai dažniausiai nerašytinė, iš kartos į kartą perduodama genties muzika, ilgainiui įgyjanti vis naujų bruožų (Muzikos enciklopedija, 2000). Afrikos muzikai būdinga improvizacija, o svarbiausi instrumentai yra mušamieji – džembės (djembe), kalbantys būgnai ir kiti. Jų sudėtingi, daugiasluksniai ritmai išgaunami grojant ansamblyje. Mušamieji instrumentai nuo senų laikų buvo svarbūs žmogaus išlikimui ir raidai. Mušamųjų garsai perspėdavo apie artėjančią pavojų, padėdavo medžioklėje, religinėse apeigose, karo mūšiuose (Sidaras, 2014). Muzikuojama klausimo ir atsakymo principu, kuriuo pagrįstas ir daugiabalsis afrikiečių dainavimas.

Afrikos tradicinė muzika yra kildinama iš artimiausios žmogaus gamtos ir darbų. Afrikos muzika glaudžiai susijusi su genties papročiais, tikėjimu, magija; šią muziką visuomet atlieka grupė atlikėjų archajiškais genties instrumentais (Muzikos enciklopedija, 2000). Muzikiniai pasirodymai, ritualai dažnai būna ilgi, neretai įtraukiantys pačią publiką į muzikos svaigulio ceremonijas. Grojami ritmai yra priskiriami įvairioms muzikos rūšims ir jų paskirtims. Tai darbo dainos, dainos palydinčios vaiko gimimą, santuoką, medžioklę ir „politinį“ gyvenimą, ritmas skirtas gydyti ligas, sukelti ekstazę, muzika skirta atbaidyti piktaşias dvasias ir padėkoti gerosioms dvasioms, mirusiems ir protėvių vėlėms. Šioms dainoms ir ritmams dažnai yra pritaikyti ir specifiniai šokiai (Lakštutis, 2013; Baniulienė, 2015). Muzikos ir šokio santykis Afrikoje yra kaip neišskiriamas duetas, net būgnų ritmai ir jiems pritaikytų šokių žingsnelių kombinacijos turi tuos pačius pavadinimus. Kadangi egzistuoja nemažai taisyklių, nusakančių, kaip tas duetas turi būti kuriamas, tarp muzikuojančiųjų ir šokančiųjų atsiranda stiprus ryšys. Pavyzdžiui, būgnininkas solistas turi būti labai patyręs, kad sugebėtų sekti šokėjos žingsnelius ir pagal juos groti tam tikrus ritminius piešinius, o šokėja turi suprasti būgnininko grojamus signalus ir į juos reaguodama plėtoti savo judesių spektrą. Taip sukuriamas tiesioginis santykis, darna tarp garso ir judesio. Skirtingų lyčių atstovai Afrikoje turi skirtingus šokių žingsnelius, pritaikytus tam tikram ritmui. Afrikos muzikinėje kultūroje yra gana aiškus lyčių vaidmenų pasidalijimas – instrumentinė muzika paprastai atliekama vyrų, o vokalinė priklauso moterims (Makauskaitė, 2011).

Grojimas afrikietiškais būgnais unikalus tuo, kad kiekvienas turi galimybę pabandyti sukurti muziką – užburiančią, užvedančią arba atpalaiduojančią, bet svarbiausia – individualią. Kiekvienas atranda savo individualų ritmo pasaulį, savo skambesį ir gali tuo mėgautis vienas arba užvesti draugus.

Būgnininkas yra labai svarbus žmogus visame Afrikos kontinente. Paprastai jis neturi jokių kitų pareigų savo gentyje, kaip tik tą vieną – mušti būgną, tačiau jei būgnininkas prastai atlieka savo darbą, jis gali netekti net ausies. Afrikiečių rankose būgnai ne tik atgyja, jie pradeda kalbėti. Vienas Afrikos būgnų specialistas atrado, kad būgnų garsais perduodama informacijos sistema toli gražu nėra Morzės abėcėlės išraiška afrikiečių maniera. Būgnų muzika yra balsių, priebalsių, kirčių ir pauzių mišinys. Tam tikru atžvilgiu tai galima pavadinti lingvistine muzika. Būgnų garsas skelbė žinią visam Afrikos žemynui. Būtent dėl šios priežasties Europos misionieriai būgnus ėmė vadinti „miškų telegrafais“ (Afrikos būgnų kalba, 2005).

Visi ritmai ir šokiai turi griežtas ritmines formules, pagrindines solo frazes bei tam tikrus signalus. Visa tai geriausiai žino vyriausiasis kiekvieno kaimo būgnininkas, todėl pagal jo grojamus signalus orientuojasi kiti, jam pritariantys muzikantai, dainininkai ir šokėjai, turintys pakeisti vieną judesį kitu arba papildyti šokio žingsnelį, kai duodamas ženklas. Čia svarbų vaidmenį

atlieka ir bosiniai būgnai dunun, nes pagal jais grojamą melodiją galima suprasti, kokį šokį reikia atlikti, kokia turi būti jo struktūra (Makauskaitė, 2011).

Afrikoje yra daugiau nei 2000 kalbų. Vien Nigerijoje jų daugiau nei 400. Būgnai taip pat turėjo tokią daugybę kalbų. Ntumpane būgnai buvo naudojami poromis – vienas jų buvo vyriškas ir skambėjo žema tonacija, kitas – moteriškas. Ogboni tautoje informacija buvo perduodama penkiais skirtingų tonacijų būgnais. Būgnai, padaryti iš kalebaso bei turintys bronzinį skambesį, buvo naudojami ritualiniams šokiams. Būgnų kalba pasimiršta, tačiau lieka ritmas, būdingas tik tam tikros tautos būgnų kalbai. Ir būtent šie ritmai yra Afrikos muzikos esmė.

Joruba būgnų kalba Nigerijoje dabar mažai kam žinoma, tačiau būgnų ritmai yra gyvi iki šiol. Iš šių ritmų gimė tokie muzikos stiliai kaip *APALA* bei *FUJI*, kurių šaknys – iš „*miško telegrafų*“. King Sunny Ade europiečiams atskleidė *JUJU* stilių, kuris taip pat gimė iš Joruba ritmų. *Makossa* stiliaus ritmą būgnijo būgnininkai iš Kamerūno rajono, Dualo. Dabar šis ritmas žinomas visame pasaulyje Manu Dibango dėka. Senegalo būgnai pasauliui davė *WOLOF* muziką, kurią Yousou N'Dour, Coumba Gawlo bei Ismael Lo, sujungę su šiuolaikiniu skambesiu bei garsu, sukūrė vieną iš populiariausių viso žemyno stilių – *MBALAH*. Afrikos būgnai vis muša ritmą, kartu patvirtindami senos *suachili* patarlės tiesą: „*Kai Zanzibare dunda būgnai, šoka visa Afrika ligi pat Didžiųjų ežerų*“ (Afrikos būgnų kalba, 2005). Beveik visa Afrikos muzika pagrįsta kalbos intonacijomis (dauguma afrikiečių kalbų pasižymi pastoviais garsų santykiais, turi tris-penkis ir net septynis tonus), kurios lemia ir muzikos formą (Muzikos enciklopedija, 2000).

Nemažą reikšmę melodijų susidarymui turi ir tai, jog dauguma afrikiečių idiomų yra įprasminotos garsais. Būdinga vadinamoji būgnų kalba, kai informacija perteikiama transformavus kalbos melodiją ir pritaikius ją būgnui. Verbalizuoti siekiama ir grojant ksilofonais, lamelofonais. Pirmykščiai elementai labai ryškūs melodijos struktūroje (daugybė pakartojimų). Melodijos monotoniškumą iš dalies kompensuoja labai įvairi ritmika. Melodikoje vyrauja kintančios intonacijos. Melodijų frazės trumpos, lapidariškos, siauro diapazono; būdingas specifinis balso tembras, falcetas, šūksniai, improvizacija. Sudėtinga Afrikos muzikos ritmika dažnai vadinama linijine, temine. Ją sudaro įvairios pastovios ritmikos verčių struktūros, vadinamos skaitmeninėmis formulėmis. Populiariausios iš jų remiasi skaičiais 6, 9, 12, 18, 24, 48 ir atliekamos plojant ritmą delnais arba grojant instrumentais, pvz., metaliniais varpeliais, terkšlėmis. Ypač populiarius ritminis instrumentas būgnas, kuris savo grojimu suvienija muzikantus, dainininkus, šokėjus. Vyrauja poliritmija ir polimetrija (ypač ansambliuose) (Muzikos enciklopedija, 2000).

Šių muzikinių tradicijų paplitimą įvairiose pasaulio vietose lėmė Afrikos žemyno ir vergų prekybos istorija. Pavyzdžiui, ritminę įvairovę perėmė džiazas ir Karibų muzika. Afrikoje vietinės tradicijos susijungė su Amerikos, Karibų ir kitų tautų muzika. Pavyzdžiui, iš Alžyro beduinų

dainų, susimaišiusių su ispanų, prancūzų ir arabų muzikos elementais, kilo populiariausias šiuolaikinis afrikiečių žanras – Rai. Pirmasis Bob Marley pasirodymas Afrikoje septintojo dešimtmečio pabaigoje koncerte, surengtame Zimbabvės nepriklausomybės proga, sulaukė ne ką mažesnio atgarsio, kaip ir pirmosios „Beatles“ gastrolės Amerikoje. Afrikoje prasidėjo REGGAE bumas, o kiekviena nauja grupė šiam stiliui suteikdavo afrikietiškos dvasios. Buvo pradėti naudoti Džembe būgnai, kora ir kiti tautiniai instrumentai, kurie šiam stiliui suteikė neįtikėtinai savito skambesio bei kolorito. Jamaika – tai *REGGAE* šaknys, tačiau visame pasaulyje dabar skamba *AFRO REGGAE* muzika.

Jei sutiksime su mokslininkais, teigiančiais, jog visi žmonės atsirado Afrikos žemyne, turime sutikti ir su tuo, jog ten gimė muzika. Šis kontinentas – tai ritmai ir garsai, iš kurių galiausiai išsivystė bliuzas, gospelas, džiazas, rokas. Tiesą sakant, Afrikos žemynas yra padaręs ir tebedaro lemiamą įtaką pasaulio muzikos kultūrai (Razauskas, 2015). *„Muzika ir šokis Afrikos diasporoje formavo skirtingus net ir kitų tautų muzikinius žanrus, tokius kaip Afrikos-Amerikos džiazas, Karibų tautų žanrus: soką, kalipsą, darė įtaką Lotynų Amerikos flamenkui, sambai, rumbai, salsai ir kitiems ritminio prado žanrams pasaulyje“* (Lakštutis, 2013, p. 2).

Neabejojama, kad Afrikos muzika prisidėjo prie naujų muzikos kūrimo ir formavimo tradicijų įvairiuose pasaulio regionuose. Tai sudarė sąlygas kompozitoriams ir kitiems muzikos kūrėjams išmėginti netradicinius muzikos garsų sąskambius, tonacijas ir ritmo moduliacijas. Afrikos muzikos tradicijos išplito visame pasaulyje ir padėjo sukurti įvairius muzikinius žanrus.

1.2.2. Poliritmija Azijos kultūroje

Nuo afrikietiškos muzikos azijietiška skiriasi visai kitokia ritmine pulsacija ir dermėmis, tačiau jos prigimtis taip pat ritualinė, o tradicijų perdavimo būdas – žodinis. Vakariečio ausiai ji skamba egzotiškiausiai – dėl neįprastų garsaeilių, balso tembrų ir instrumentų.

Viena iš seniausių ir sudėtingiausių muzikos sistemų pasaulyje yra klasikinė indų muzika. Šios muzikos ištakos siekia Mohendžodaro ir Harapos civilizacijų laikus (III t-metis. pr. Kr.). Indų muzika siejama su Hindu religija ir yra improvizuojama remiantis ragomis (rāga) – specifiniais garsaeiliais ir talomis (tala) – pasikartojančiais ritmais. Būdinga išplėtos melodinės bei ritmo struktūros, charakteringa ornamentika, mikrotonika, išraiškos niuansai. Daugiausia dėmesio melodijai, o akompanimente nuolat tęsiasi kvintos sąskambis (dronas). Meditatyvų šios muzikos skambesį lemia švelnūs instrumentų – sitaro, bansuri, tablos tembrai. Muzikos įgūdžiai iš mokytojo mokiniui perduodami oraliniu (žodiniu) būdu. Šios muzikos teorija ir estetika glaudžiai siejasi su religija, mitologija ir filosofija (Muzikos enciklopedija, 2000).

Kaip ir visos meno formos indų kultūroje, taip ir muzika, suvokiama kaip dieviška duotybė ar dovana, kurią sukūrė Devas ir Devis (indų Dievas ir Deivė). Senovės indų traktatuose parašyta, kad pirmiausia žmogus pradėjo naudoti savo garsus, mėgindamas imituoti laukinių gyvūnų garsus, o vėliau iš tų garsų mėgdžiojimo atsirado muzika. Informacija apie indų muziką yra pateikta įvairiuose tekstuose, įskaitant ir epines poetas, tokias kaip „Ramayana“ ir „Mahabharata“ (Rangayyan, 2001; Miller, Shahriari, 2009).

Dėl persų ir islamo įtakos nuo XII a. klasikinė indų muzika ėmė skilti į du atskirus stilius – indišką muziką ir karnatinę (Carnatic) muziką (Encyclopædia Britannica Online, 2010). Konnakol arba Konokol yra Pietų Indijos muzikos menas. Tai karnatinė (Carnatic) muzika, kuri išsivystė iš senovės induistų tradicijų, tačiau skiriasi nuo kitų indiškų muzikos žanrų, kadangi buvo paveikta persų ir islamo kultūros tradicijų. Jai būdinga didelis dėmesys, sutelkiamas į vokalinį dainuojamąjį atlikimą, kurio metu skamba skirtingų instrumentų skirtingi ritmai. Šios muzikos pagrindiniai elementai yra: śruti (santykinis muzikos aukštis, kai garso aukštinimas arba žeminimas priklauso nuo mikrofonų, kurie dalija oktavą į 22 nelygias dalis), swara (septynių muzikinių tonų garsaeilis), rāga (sudėtinga derminių melodinių modelių sistema, tonacijos arba melodijos formulė, tačiau tai gali būti skirtingi intervalai ir ritmai naudojami kaip improvizacijos pagrindas), tala (ritminiai ciklai). Šie minėti elementai formuoja pagrindinius improvizacijos pamatus, kuriant karnatinę ir induistinę muziką. Nors karnatinės muzikos pagrindą sudaro improvizacija, tačiau ji dažniausiai dainuojama pagal kriti (arba kirtanam) formą, kuri sukurta XIV ir XX a. kompozitorių, tokių kaip Purandara Dasa. Žmogaus balsas gali tiesiogiai perteikti perkusinius muzikos aspektus. Konokol tai menas, kuomet mušamaisiais vokališkai atliekamas skirtingas ritmas, yra išdainuojamas solisto ir tokiu būdu įgaunama praktika ir visybinis muzikos pasaulio suvokimas (Muzikos enciklopedija, 2000; Agarwal, Karnick, Raj, 2013).

Indijos muzika apima klasikinę, religinę, populiariąją, teatro, šokio ir šiuolaikinę muziką. Geriausiai ištirta klasikinė muzika: ją sudaro savarankiškos hindustaniškoji (hindusthani, Š. Indijos) ir karnatiškoji (karnataka, P. Indijos) muzikinės sistemos (Muzikos enciklopedija, 2000). Tiek karnatinėje, tiek induistinėje muzikoje taikomi poliritmai. Abiejuose muzikos stiliuose yra išvystyta įmantri skaičiavimo sistema, siekiant padėti prisiminti ir išlaikyti šiuos sudėtingus ritmus (Brown, 2013).

Nagrinėjant Azijos šalių muziką, galima atkreipti dėmesį į tai, kad Indonezijos gamelano muzika, nors ir mediatyvinio, religinio pobūdžio kaip ir klasikinė indų muzika, tačiau skamba intensyviau, nes ją groja dideli ansambliai, sudaryti iš metalinių mušamųjų – gongų, varpų ir ksilofonų. Su įvairiomis apeigomis siejamos ir savitos rytiečių vokalinės maneros – budistų

vienuolių ar gerklinis Tuvos šamanų giedojimas. Nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio Indijos klasikine muzika imta domėtis Europoje.

Poliritmija Lotynų Amerikos kultūroje

Žinios apie žmonių civilizaciją Amerikos žemyne siekia XX–XV tūkstantmetį prieš mūsų erą. Čia, kaip ir Europoje, dar prieš mūsų erą kūrėsi įvairios kultūros, kurių gyvenime muzika užėmė labai svarbią vietą. Senosios toltekų, actekų, majų kultūros paliko didžiulį palikimą, kuris pasakoja mums apie jų laipsniško vystymosi pasiekimus. Yra žinoma apie šių kultūrų muzikos žavesį ir išlikusius instrumentus. XVI amžiuje susidūrus su užkariautojais, actekų muzika beveik išnyko, jos pavyzdžių liko tik sunkiai prieinamose vietose. Ispanų, prancūzų, įvairių Afrikos tautų muzikos veikianti, formavosi dabartinė Lotynų Amerikos muzika (Damidavičiūtė, 2007).

Lotynų Amerikos muzikos susikūrimui įtaką darė įvairių pasaulio kraštų muzika. Ši muzika pasižymi didele muzikos stilių įvairove, kuri tarsi atrodo panaši, bet kartu ir skirtinga nuo kitų šalių muzikos. Pirmiausia Lotynų Amerikos muzikos formavimuisi įtaką darė iš Europos atvykę konkistadorai, kurie vietiniams žmonėms perdavė instrumentus, harmoningą klasikinę muziką, Europoje vyravusius šokius ir dainas (pvz., polką, pasadoblį ir pan.). Vėliau į Pietų Ameriką iš Nigerijos ir kitų Afrikos šalių pradėti gabenti vergai padarė lemiamą Lotynų Amerikos muzikos susiformavimo įtaką. Dėl įvairių pasaulio kraštų muzikos įtakos susikūrė įdomi ir unikali Lotynų Amerikos muzika, pasižyminti savo turtingu muzikiniu spektru nuo piliritminių perkusinių muzikos ansamblių iki melodiškai išraiškingo Tango ar harmoningai turtingosios Sambos (Patino, Moreno, 1997).

Pasak V. Rendon ir J. Lopez (2013), Lotynų Amerikos muzikos tradicijos glaudžiai siejasi su Afrikos muzika. Pastebima, kad Lotynų Amerikos muzikai būdingos trumpos pasikartojančios frazės, dažniausiai grojamos per akordo pasikeitimą, improvizacijos. Naudojami būgnai, kuriais dažnai grojama „klausimo-atsakymo“ būdu. Būgnininkai, mušdami įvairius būgnus, bendrauja tarpusavyje ir sukuria tobulą mušamųjų instrumentų garsų visumą, kuri neretai įtraukia į šokio sūkurį.

Viena populiariausių Lotynų muzikų išgaunama temperamentingoje Brazilijoje. Šios šalies kultūrą ir muziką, kaip ir kitų Lotynų Amerikos šalių, formavo ne tik portugalai, perdavę šaliai savo religiją ir kalbą, bet ir vietiniai indėnai, gausi afrikiečių populiacija, imigrantai iš kitų Europos šalių, Artimųjų Rytų ir Azijos. Tokia įvairialypė gyventojų sudėtis pagimdė įvairialypę muziką, kuri iki šiol tebesiformuoja ir įgauna originalias formas. Gausus Brazilijos muzikos folkloras susidarė iš indėnų, portugalų ir Afrikos negrų muzikos. XVI–XVII a. į atrastą Braziliją

portugalų užkariautojai ėmė masiškai gabenti vergus iš Afrikos, kurie priverstinai dirbo tabako, cukraus ir kavos plantacijose, vėliau, atradus auksą, dirbo aukso kasyklose. Atgabenti vergai iš Afrikos atvežė savo muzikinę kultūrą ir instrumentus (Miller, Shahriari, 2009). Šiuo metu Brazilijoje vartojami negrų muzikos instrumentai marimba ir įvairūs būgnai. Afrikietiškos kilmės šokiai batukė, kokas, kongada, žongas, marakatu, mišrios kilmės (afrikiečių, portugalų, kreolų muzikos elementai) samba, lunduju, mašiši. Kai kurie afrikiečių folkloro žanrai (makumba, kandomblė, šangas) liko nepakitę (jie dažniausiai atliekami per apeigas). Brazilijoje gausu įvairių muzikos žanrų, kurių susiformavimas priklausė nuo vietinių gyventojų turimų instrumentų, tad būdinga ir regionų braziliška muzika. Brazilijoje dominuoja riminė muzika, todėl dažniausiai naudojami perkusiniai instrumentai, jie gerokai pigesni už melodinius instrumentus. Taigi, brazilų muzikoje išryškėja afrikiečių įtaka, ji akivaizdžiai aptinkama ritmiškoje samboje. Iki afrikietiško ritmų brazilų muzikoje vyravo valsas, polka – europietiškieji muzikiniai žanrai, kuriuos atgabeno kolonistai iš Europos (Perrone, Crook, 1997; Muzikos enciklopedija, 2000).

Brazilijos muzika neatskiriama nuo šokio, kadangi šokiai lydėjo muziką per visą Brazilijos istorijos raidą. Nacionalinis brazilų šokis ir vienas populiariausių šokių Lotynų Amerikoje yra samba. Sambos muzika jau savaime turi daug įvairių muzikinių ritmų ir melodijų. Samba – tai afrikietiškojo šokio, kurie atkeliavo į Braziliją kartu su vergais iš Kongo ir Angolos, ir ispaniškojo bei portugališkojo šokio, kuriuos iš Europos atvežė Pietų Amerikos užkariautojai, susiliejo istorija. Brazilijoje samba pirmiausia asocijuojasi su spalvingu ir ritmingu karnavalu Rio de Žaneire.

Remiantis V. Lopez (2005), Lotynų Amerikos ir Karibų muzikoje susijungia daugybė kultūrų, o jos žanrai tarpusavyje labiau skiriasi nei yra panašūs. Juos visus sieja bendras bruožas – tai afrikietiškos, vakarietiškos ir indų muzikos kombinacijos. Dauguma Karibų žanrų susiformavo XX amžiaus viduryje, vietiniams muzikantams sujungus gatvės muziką su tuo, ką girdėjo per Floridos ir Naujojo Orleano radijo stotis. Spalvinguose Karibų karnavaluose skamba kalypso – solinė daina su gitaros ar nedidelės grupės akompanimentu. Jos turiniui dažnai būdinga socialinio protesto potekstė. Su protestu siejamas ir Jamaikos regis, pagrįstas ritmenbliuzu, stipria boso linija ir afrikietiška poliritmija. Kaip ir ska, iš kurio yra kilęs, regis išsiskiria silpnosiose takto dalyse akcentuojamais gitarų akordais. Taipogi charakteringu ritmu – klave – pasižymi Kubos salsa, sujungusi ispaniškos ir džiazo muzikos elementus. Pop muzikos stilius – regis – remiasi ritmo bliuzo principais, tačiau jo ritminė pulsacija yra daug sudėtingesnė, joje jaučiama Afrikos tradicinei muzikai būdinga poliritmija, vyrauja lėtesni tempai. Žymiausias regio muzikos autorius ir atlikėjas yra Bobas Marlėjus (1945–1981).

Skirtingose Lotynų Amerikos šalyse vyrauja skirtingi muzikos stiliai ir žanrai. Daugumoje Karibų teritorijų: Kuboje, Puerto Rike, Haityje, Dominikos Respublikoje muzika kilo maišantis labiau afrikietišškai ir europietišškai (daugiausia ispanų ir prancūzų) kultūroms. Karibų teritorijos turtinga muzikinė tradicija davė pradžią tokiems žanrams kaip salsa, mambo, rumba, cha-cha-cha ir danzon (Kuba), bomba ir plena (Puerto Rikas), merengai ir bachata (Dominikos Respublika), merengai ir konpa (Haitis), reggae, ska ir rock steady (Jamaika), calypso ir soca (Trinidadas) ir daugybė kitų ritmų bei šokių. Pietų Amerikos šalyse, kuriose išliko tvirtesnės „indėniškos“ tradicijos, kultūriniai mišiniai suformavo: populiariąją samba ir bossanova (Brazilija), tango (Argentina), cumbia ir vallenato (Kolumbija) candombe (Urugvajus), jorope (Venesuela). Meksikoje ir Centrinėje Amerikoje, mažiausiai paliestose afrikietiškos įtakos, būdingiausi pavyzdžiai – mariachi orkestras ir marimbų ansamblis (Rimša, 2001).

Lotynų Amerikos muzika temperamentinga ir įtraukianti aplinkinius pasinerti į šokio svaigulį. Muzikos kūrimosi tradicijoms turėjo įtakos europiečiai, indėnai ir iš Afrikos atgabenti vergai, kurie savo muzikines tradicijas perdavė vietiniams žmonėms. Lotynų Amerikos muzika ir šokiai yra vieni iš populiariausių visame pasaulyje.

2. POLIRITMIJOS TRADICIJOS MUZIKOJE

2.1. Poliritmijos tradicijos XX a. Europos muzikoje

Vienas dramatiškiausių žmonijos istorijos laikotarpių – XX a., kai vyravo grėsmingos problemos, tokios kaip ekologinis ir karinis sunaikinimas, dvasinės kultūros ir maisto stygius, visiško žmogaus ir ištisų tautų naikinimas, išžudymas (Pečeliūnas, 2006). Su XX a. siejami ir naujieji mokslo atradimai: telefonas, skaitmeniniai įrašai, internetas ir kt. Amžiaus atradimai ir praradimai tapo visų meno sričių kūrėjų įkvėpimo arba nevilties šauksmu, lyg veidrodis atspindinčiu ir mums prabylančiu apie naujos epochos žmonijos gyvenimo puslapius.

Anot R. Pečeliūno (2006), pirmąją reikšmingą XX a. moderniąją ir stilistinę meno kryptimi tapo ekspresionizmas, kuris užbaigė romantizmo dominavimą Europoje. Autoriaus nuomone, ekspresionizmas buvo suprantamas kaip klasikinės kultūros krizės išraiška vyraujančių įvykių sukuryje. Ekspresionizmas prancūzų (*expressionnisme*) ar lotynų (*expressionism*) kalba reiškia išraišką, išraiškingumą. Europoje ekspresionizmas palietė visas meno sritis – daile, architektūrą, literatūrą, teatrą ir muziką. „*Muzikos ekspresionistiniame stiliui būdingas klasikinių taisyklių nepaisymas, atsisakymas mažoro ir minoro, apskritai tonacijos ar dermės, kraštutinė disonansinė harmonija, sudarkyta melodika, trūkčiojantis ritmas, laisvai komponuojama ir*

plėtojama, transformuojama klasikinė forma, tiršta faktūra, aštrūs dinaminiai kontrastai“ (Pečeliūnas, 2006, p. 111). Ekspresionistinėje muzikoje vis daugiau kūrinii, kuriuose tonika paslėpta sudėtinguose, sodriai skambančiuose sąskambiuose. Ryškėja kompozitorių noras kurti muziką be mažoro ir minoro, vengti darniai skambančių trigarsių. Iki tol gyvavusi muzika, vadinama tonaliaja, užleidžia vietą atonaliajai – muzikai be tonacijos. Ekspresionistiniai bruožai muzikoje ėmė ryškėti Gustavo Malerio sukurtose simfonijose, Richardo Štrauso XX a. pradžioje sukurtose vienaveiksmėse operose „Salomėja“ ir „Elektra“. Minėtuose kūrinuose gausu poliritminių, politonalinių efektų ir masyvios, spalvingos instrumentuotės (Pečeliūnas, 2006).

Dauguma Europos tautų muzikinių tradicijų nelaikomos Pasaulio muzika, kadangi jos stipriai susipynusios su klasikine muzika, o kai kurios, pavyzdžiui, vokiečių, austrų ar italų folkloras, yra net jos šaltinis. Šiame žemyne susiformavo keletas ryškių tradicijų, apibūdinamų Pasaulio muzikos terminu. Tarp jų – XX amžiaus viduryje ties išnykimo riba atsidūrusi klezmerio muzika, kurią, padedami muzikologų, sugebėjo išsaugoti holokaustą išgyvenę atlikėjai. Išskirtinė yra ir airių muzika, kuri taip pat keliavo su jos žmonėmis po pasaulį ir naujose vietose formavo įvairius žanrus (Povilionienė, 2013). Vienas iš patraukliausių ir ilgaamžiškiausių dalykų Airijoje yra muzika, apimanti viską nuo mėgėjų, grojančių vietiniuose baruose, iki sudėtingai, rafinuotai atliekamų tradicinių melodijų, kurias pristato įvairios airių grupės, pvz., „The Chieftains“. Airijos muzika turi vienas iš geriausiai išsivysčiusių muzikos tradicijų visame pasaulyje. Repertuaras yra platus, nesuskaičiuojamas kiekis individualių airiškų melodijų, kurių pagrindas yra gerai visiems žinomos melodijos. Airijoje gausu ne tik lyrinių dainų, bet ir šokiams sukurtų melodijų: džigas (ang. jig) (greitas 6/8 arba 12/8 taktas), rilis (ang. the reel) (greitas 2/4 taktas), jūrininkų šokis (ang. horn-pipe) (6/8 arba 12/8 taktas), polka (ang. polka) (greitas 2/4 taktas). Kai kurios melodijos įsiterpia į mažoro ir minoro tonacijos sistemą, tačiau matoma tendencija, kad joms geriau būti pentatonikoje (penkių tonų skalėje) su papildoma galimybe perkelti natas (Miller, Shahriari, 2009).

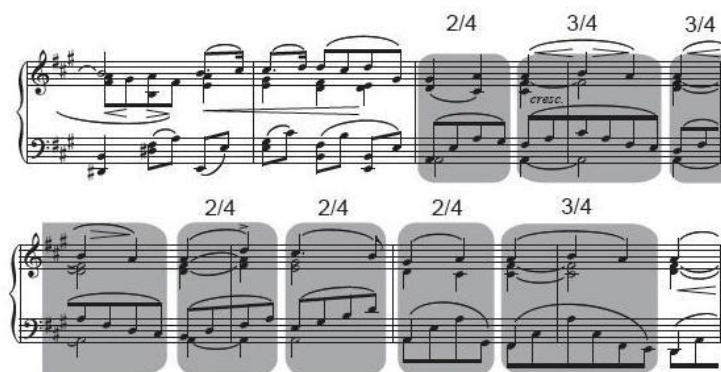
Ryškos ir europietiškos kilmės tradicijos, patyrusios iš Indijos kilusių čigonų įtaką. Jie Ispanijoje padėjo subrandinti flamenko žanrą, o Balkanų pusiasalyje – stipriai paveikė vietinę muziką (Povilionienė, 2013). Daugelis ispanų muzikantų tikina, kad flamenko yra vienas iš jausmingiausių muzikos ir šokio žanrų visame pasaulyje, nes į šią muziką sudedami visi vokalistų jausmai ir išgyvenimai (Miller, Shahriari, 2009). Ilgesingose fado dainose atsispindi daugiatautė Lisabonos kultūra, susidedanti iš portugalų, maurų bei afrikiečių muzikos elementų.

XX a. kompozitorių jau netenkina diatoninės melodijų slinkty, darnūs sąskambiai, o ilgainiui atsiranda noras kurti muziką be mažoro ar minoro, naudoti aštresnius akordų junginius, žaisti viduramžių ar Tolimųjų Rytų dermėmis, mažesniais už pustonį intervalais ar tiesiog sukurti savąją dermę. Pakinta ir melodija, kuri yra kompozitoriaus naudojamo garsaeilio dalis. Ji gali būti kaprizinga,

besiblašanti keliuose registruose, susilydžiusi ir paskendus bendrame tembrų audinyje arba skambanti vingriai, dainingai, tarsi reveransas praėjusiems šimtmečiams. Ritminių verčių įvairovė, netolygiai pasikartojantys akcentai, dinamikos kontrastai ir dažna metro kaita XX a. muzikai suteikia dar aštresnį skambėjimo atspalvį (Pečeliūnas, 2006).

Nuo XX a. keliavimas tarp įvairių pasaulio kraštų darėsi vis lengvesnis ir priimtinesnis žmonėms. Europos žmonės vis labiau pradėjo domėtis kitų šalių muzika ir šokiais. Atkeliavęs tango užbūrė visą Prancūziją, samba, salsa, rumba, čia čia čia perduoti iš Lotynų Amerikos įtakoję europiečių kuriamą muziką. Taip pat imtasi domėtis Afrikos ir Azijos muzikinėmis tradicijomis, pradėti taikyti poliritmai, politempai, imta nusižengti esminėms europietiškos muzikos tradicijoms.

„Polimetriškumo reiškiny, kai pažymėtas metras neatitinka girdimo garsų judėjimo, aptinkamas dar romantizmo muzikos kūriniuose. Antai Beethovenas savo Trio, op. 1 Nr. 1, finalo pradžioje nepaisė takto brūkšnių, ritmo akcentus perkeldamas iš stiprios takto dalies į silpnąją; Schumanno „Scherzo“ f-moll, op. 14, metrinis konfliktiškumas lėmė ritminių akcentų nesutapimą su takto brūkšniais. Takto brūkšnių ir ribų neigimas būdingas ir Brahmsio kūrybai“ (Povilionienė, 2013, p. 89).



5 pav. Dvidalio ir tridalio metro kaita Brahmsio „Intermezzo“, op. 118 Nr. 2, struktūroje.

„Pavyzdžiui, melodinių frazių ligatūra jo pjesės fortepijonui „Intermezzo“, op. 118 Nr. 2, atkarpoje nuo 38 takto rodo dvidalio ir tridalio metro derinimą, nors kūrinys užrašytas 3/4 metru“ (žr. 5 pav.) (Povilionienė, 2013, p. 90).

XX a. Europoje ypatingas ne tik savo naujausiais atradimais, karais, krizėmis, nepagydomomis ligomis, bet ir naujomis muzikinėmis inovacijomis. Šiame laikmetyje kultūrinis atvirumas kitų pasaulio kraštų tradicijoms leido nusižengti ilgalaikėms Europos muzikos tradicijoms, atrasti naujų muzikos interpretacijų, sudaryti galimybę improvizuoti, tradicines melodijas papildyti naujais rimtais. Tuo metu kiekvienas kompozitorius, kūrėjas leido sau būti originaliam, nekartoti idėjų ir sukurti kažką neįprasto ir savito, kas paliktų žymę ateities kartoms.

2.2. Poliritmijos tradicijos džiaz muzikoje

Džiazas – profesionali improvizacinės muzikos rūšis, susiformavusi XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje. Džiazas ypatingas tuo, kad atlikimo metu yra kuriama muzikinė kompozicija – improvizacija, suprantama, kad tuo pačiu metu atliekama kūryba ir realizacija. Džiazas atsirado iš afroamerikietiškos muzikos, jungiančios Afrikos ir Europos muzikos tradicijas.

Manoma, kad didžiausią įtaką džiaz raidai padarė afroamerikietiška muzika. Ši muzika pradėjo formuotis XVII a., kai į Ameriką buvo atvežti pirmieji juodaodžiai vergai iš Vakarų Afrikos. Panašiu metu iš Europos į Ameriką atvyko ir baltieji išeiviai. Taip Amerikoje pradėjo asimiliuotis dvi, visiškai skirtingais bruožais pasižyminčios muzikos kultūros. Amerikoje vyravusi Europos muzikos tradicija pasipildė specifiniais afrikietiškais elementais. Europietiškosios muzikos funkcinė harmonija, diatonika, monometrija, uždara forma ir melodinė, motyvinė plėtra susidūrė su afrikietiškosios muzikos nediatoninėmis dermėmis, sudėtinga polimetrija ir poliritmika, gausia akcentų ritmine sistema, atvira forma, ostinatiškumu, responsoriškumu, specifinėmis intonacijomis, artikuliacija ir improvizacija. Afrikos muzikai būdinga aštri, sinkopinė ritmika, ji neturi vedamojo tono, kvadratinės periodų struktūros. Šiai muzikai būdingi trumpi melodiniai motyvai. Afrikos muzikos pagrindinis elementas yra improvizacija. Dar vienas specifinis bruožas – šios muzikos neįmanoma užrašyti natomis (Muzikos enciklopedija, 2000). Pasak A. Klovos (2001), Amerikos juodųjų muzikoje atsispindi kintančių ir svinguojančių Afrikos ritmų, poliritmų pritaikymas tradicinei europietiškai muzikos sistemai, aptinkamas savotiškas garsaeilių traktavimas (diatonikos ir pentatonikos gretinimas ir supynimas), melodijos įvairinamos gerklinais tonais, falcetais, triukšmais, vibrato ir melizmais.

Afrikos muzika Amerikoje susijungė su Europos muzikos tradicijomis, taip susiformavo afroamerikietiška muzika. Ji formavosi 300 metų – nuo XVII iki XIX a. Galutiniai jos stiliai susiformavo tik XIX a. Pagrindiniai afroamerikietiškos muzikos žanrai: darbo dainos (worksongs), šūksniai (holler), baladė, verksmas (cry) ir kt. Afroamerikietiška muzika padėjo atsirasti kai kuriems ikidžiaziniams stiliams: archajiškajam bliuzui, barrelhouse stiliui, įvairaus pobūdžio šokiams, afroamerikietiškai religinei muzikai. Tik XIX a. pab. afroamerikietiškos muzikos pagrindu susiformavo džiazas (Muzikos enciklopedija, 2000).

Į Ameriką atgabenti vergai neturėjo jokių teisių, vienintelė jų paguoda buvo muzika. Per ją vergai galėjo išreikšti savo emocijas ir bendrauti darbo metu. Tokiu būdu atsirado darbo dainos ir laukų darbo dainos (field holler), kurios rėmėsi klausimo-atsakymo principu ir neleido prarasti budrumo, atliekant savo darbą. Atliekamos muzikinės dainos leido vergams tarsi bendrauti tarpusavyje ir neprarasti bendruomeniškumo jausmo (Klova, 2001). Atgabenti juodaodžiai vergai buvo neraštingi ir savo atliekamas muzikines tradicijas perduodavo iš kartos į kartą žodžiu. XX a. pradžioje baltaodžiai

ėmėsi fiksuoti atliekamą juodaodžių vergų muziką pagal Europos muzikines tradicijas. Tai paskatino suformuoti Amerikos juodaodžių folklorą. Vėliau baltųjų požiūris į juodaodžių atliekamą muziką pasikeitė ir padėjo pagrindus atsirasti dabartinei džiaz muzikai (Golovanova, 2012).

Pasak J. Kučinskaitės (2001), juodaodžių naudojamas žodis „jazz“ buvo skirtas pabrėžti ekspresiją, ekscentriškumą, susižavėjimą ir seksualines aistras. J. Zvėrkienė (2012) cituodama W. H. Kenney (1995), pažymi, kad džiazas yra gyvas ir nuolat kintantis reiškiny, kuris neturi aiškos, konkrečios formuluotės ir negali būti sutalpintas į vieną siaurą sąvoką. Tai patvirtina ir džiaz genijaus Louis Amstrongo išsakytas mintis, kad „*jei nežinai, kas tai yra džiazas, niekada ir nesužinosi*“. Pirmą kartą šis stiliaus pavadinimas buvo pavartotas 1913 m. viename iš San Francisko laikraščių.

Džiaz sąvoką galima aptikti įvairių autorių darbuose, tačiau džiazą geriausiai apibūdina jam būdingi bruožai. Šiuo metu galima išskirti tokius esminius džiaz muzikos elementus ir pagrindinius bruožus:

- Metroritminė pulsacija – reguliarus, nuolat pasikartojantis ritmas, dar vadinamas beat. Jis pasireiškia akcentuojamų takto dalių skaičiumi. Beat apibūdina metrinių ir ritminių akcentų santykius: grojant griežtai organizuotą pulsą (ground beat), kontrasto principu kuriama laisvesnė ir lankstesnė melodijos ritmika. Šis kontrastas tarp dviejų elementų kuria įtampos ir impulsyvumo įspūdį;

- Trumpi ostinatiniai motyvai;
- Polimetrinė ritmika;
- Melodiniai bliuzo elementai;
- Ekspresyvus intonavimo tipas;
- Individualus skambesys – tai džiaz stiliaus kategorija, išskirianti nepakartojamą, individualų kiekvieno džiaz kūrėjo skambesį;
- Specifinė artikuliacija ir kalbos elementų mėgdžiojimas (scat, growl, wah-wah ir kt.);
- Pabrėžtas ritminis pradai;
- Responderinė balsų sąšauka (call and response);
- Kolektyvinė ar solisto improvizacija iš anksto sutarus, tačiau nebūtinai fiksuojama natomis (Klova, 2001).

Improvizacija yra neatsiejama ir svarbiausia džiaz muzikos dalis. Ji remiasi ne tik naujais garsais, specifiniu ritmu, bet ir „*nuolatinio melodinių struktūrų variavimu, performavimu*“ (Katkus, 2006, p. 375). Improvizacija (ital.: *improvviso* nelaukta, iš lot. im: (žodžio reikšmę paverčia priešinga); *proviso* numatyti iš anksto) reiškia procesą, veiksmą, ką nors darant arba veikiant prieš tai iš anksto nepasiruošus. Improvizacija bendrinėje kalboje reiškia spontaninį kūrybos galių demonstravimą, jų panaudojimą ar pritaikymą konkrečioje situacijoje. Lietuvių kalbos žodyne improvizacija apibūdinama kaip kūryba be išankstinio pasirengimo – kartu ir kuriama, ir atliekama. Tai muzikinis įgūdis, kurį

galima vystyti ir plėtoti. Improvizacija tai sudėtingas procesas, kurio metu muzikantas privalo išlikti budrus, mąstyti, kurti ir atlikti muziką vienu ir tuo pačiu metu. Iš esmės improvizacija – menas, kuriam sukurti muzikos atlikėjas turi limituotą laiką ir apribotą medžiagą (Taylor, 2000). Improvizacija, kaip momentinis kūrybos procesas, pasižymi spontaniškumu, tačiau džiaz muzikoje atlikėjai turi jausti vienas kito muziką, mintis ir numatyti tolimesnius muzikinius įvykius, atlikėjo techninius ir kūrybinius sprendimus. Improvizacija džiaz muzikoje sudaro išskirtinę galimybę tarpusavyje, kartu su kitais muzikantais, atskleisti savo kūrybines galias ir esamuoju laiku realizuoti idėjas, kuriant unikalią, spontanišką, išradinę muziką, galinčią egzistuoti tik esamuoju laiku (čia ir dabar). „*Improvizacija neriboją saviraiškos, plėtoja kūrybiškumą, stiprina darbo su kitais muzikantais įgūdžius bei padeda mokytis atpažinti ir ugdyti savo stipriąsias savybes*“ (Taylor, 2000, p. 21).

Džiazas – nuolat kintantis, evoliucionuojantis muzikos stilius. Per savo palyginti trumpą gyvavimo laikotarpį jis daug kartų keitėsi, buvo reformuotas. Sąlyginai džiazą galima skirstyti į 3 raidos etapus: 1) Tradicionis (kartais vadinamas senuoju arba klasikiniu) džiazas (1900–1940). Jam priklauso orkestriniai stiliai:

- nedidelių orkestrų, t. y. Naujojo Orleano stilius, Čikagos stilius, diksilendas;
- didžiųjų orkestrų, t. y. swingas bei jo atmainos: Harlem swing, bounce, džampas, džinglių stilius, Western swing, sweet swing ir kt.;
- vokalinis instrumentinis stilius“ (Rabašauskaitė I., 2008).

Tradicionis džiazas ir jo pradžia siejama su dviem, tuo metu egzistavusiais ir susiformavusiais muzikos stiliais – bliuzu ir regtamu. Pastebima, kad beveik visi atliekami tradicinio džiaz kūriniai remiasi bliuzo muzikos tradicijomis ir esminiais struktūros principais.

2) Modernusis džiazas (1950–1960). Jam būdinga spalvingesnė harmonija, melodikoje daugiau alteracijos ir chromatizmo, „atsirado nauja frazuotė su ypatinga pauzių raiška, pagrindinis pulsas susmulkėjo, atsirado naujas požiūris į kompozicijų formą ir instrumentų funkcijas“ (Visuotinė lietuvių enciklopedija, 2003, p. 283). Šioje modernaus džiaz epochoje susiformavo naujas muzikos stilius bebop, kurio principus pagrindė ir įtvirtino saksofonininkas Ch. Parkeris, trimitininkas D. Gillespie, pianistas Th. Monkas, gitaristas Ch. Christianas ir kiti (Bagdonas, 2014).

3) Avangardinis džiazas (nuo 1960). Šis muzikinis stilius pasižymi tuo, kad ignoruojami tradiciniai džiaz elementai, „*nėra lengvai įsimenamų melodijų, vyrauja trumpos temos, kurios negrįžtamai plėtojamos, būdingas nepastovus metras ir tonalumas, nėra ryškesnės metrinės pulsacijos, vyrauja atskirtis tarp solisto ir akomponuotojo*“ (Bagdonas, 2014 p. 18).

Skirtingai nuo laisvos improvizacijos, dažnai siejamos su improvizacine muzikos terapija, džiaz muzikai būdinga melodinių idėjų improvizacija saugiuose ir nuspėjamuose rėmuose, harmoninių akordų serijose. Harmoninės sekos struktūra gali skirtis, bet 8-ojo takto, 12-ojo takto

ir 16-ojo takto struktūros yra tipinės, apimančios dominantės arba subdominantės moduliaciją su grįžimu į toniką. Džiazo muzika, kaip ir klasikinė, yra labai įvairiai pritaikoma receptyviojoje muzikos terapijoje. Kūrybos ir atlikimo maniera priklausomai nuo skirtingo džiazo stiliaus gali pasiūlyti daugybę efektų – nuo meditacinio atsipalaidavimo iki stimuliacijos, nuo fizinių reakcijų iki gilių įžvalgų. Pavyzdžiui, bliuzas – lėtas džiazo muzikos stilius yra labai tinkamas jausmingumui sužadinti arba lengvai atsipalaiduoti, o regtains dėl aštraus sinkopinio ritmo labai tinka muzikos terapijoje aktyvinant klientą, skatinant judėjimą. Instrumentų tembras ir kokybė taip pat turės reikšmingą efektą. Sodrus ir švelnus vibrafono arba marimbos tonas akivaizdžiai skiriasi nuo džiazo trimitų. Saksofonai vieniems gali skambėti atpalaiduojamai ir švelniai, kitiems – šiurkščiai ir šaižiai. Visada yra svarbu atidžiai rinktis klausyti skirtą kompoziciją (Muzikos terapijos modelio įgyvendinimas mokyklose, 2013).

Vienas iš lanksčiausių ir muzikantų pasirinkimo laisvę, kūrybiškumą įprasminantis muzikos stilius – džiazas – populiarus įvairiose pasaulio šalyse. Šis muzikinis žanras sudaro sąlygas improvizuoti ir nusižengti tradicinės muzikos struktūrai. Muzikoje atsispindi įvairiausios melodinės ir ritminės galimybės. Muzikantas, atliekantis džiazo kūrinius, gali pradanginti muzikinius rėmus, suteikti sau laisvę, jaustis nevaržomai ir nepriklausomai. Džiazas įprasmina kiekvieno atlikėjo spontaniškumą ir jausmų realizavimą esamuoju laiku bei sukuria emocijų bangą, kuri užburia klausytojus originaliu, nepakartojamu muzikos skambesiu. Šis muzikinis stilius leido drąsiau naujiems muzikos kūrėjams eksperimentuoti su muzika, taikyti inovacijas. Jos pastaruoju metu džiugina kiekvieno melomano ausis.

3. MENINIS PROJEKTAS: Gedimino Dapkevičiaus kūrybos analizė

3.1. Poliritminio mąstymo principai G. Dapkevičiaus kūryboje

G. Dapkevičius sėkmingai pritaiko savo patirtį, pasitelkdamas Rytų (pirmiausia Indijos) muzikinės kalbos principus, kur ritmas yra vienas svarbiausių elementų, o jo pobūdis gerokai skiriasi nuo mums įprastų europinės tradicijos muzikos kanonų. Būtent šių dviejų – rytietiško ir europietiško – muzikos kalbos priemonių sintezė G. Dapkevičiaus kūriniuose yra ypač įdomi ir originali. Kiekvieno instrumento partija ar partijų kompleksas atlieka santykinai autonomiškus faktūros sluoksnius, dažnai iš pirmo žvilgsnio visiškai prieštaraujančius kitų drauge skambančių sluoksnių ritmikais. Pasiekus balsų skambėjimo tikslumą, per jų individualius skirtumus atsiskleidžia savita visų elementų darna (Urnėžius, 2012).

Šiaulių miesto kompozitoriaus G. Dapkevičiaus kūriniai yra įdomūs, spalvingi ir įvairiapusiški. Vieni iš įdomiausių ir stambiausių muzikinių projektų buvo vizijų oratorija „Archetipai“ ir vizijų simfonija „Žaltys“, kuri 2006 metais Saulės laikrodžio aikštėje buvo pristatyta plačiai visuomenei. Kompozitorius šią simfoniją rašė dvejus metus, o ją įgyvendinti padėjo solistė Gintarė Skėrytė (sopranas), kamerinis ansamblis, Šiaulių berniukų ir jaunuolių choras – „Dagilėlis“, holistinio judėjimo teatras – „S“. *„Gyvata — žaltys, Saulės ir Mėnulio ciklai — viskas sudėta į muziką. Metrų kaitose, poliritmijoje susijungė idėjos“*, — sako kompozitorius G. Dapkevičius. (Sabaliauskas, 2006). Vizijų simfonija „Žaltys“ buvo kuriama mitologiniu pagrindu, kur buvo stengiamasi pavaizduoti kosmologinius procesus per baltiškos pasaulėjautos ir pasaulėvaizdžio principus. Vizijų simfonijos „Žaltys“ dalyje „Malūnai“ buvo stengiamasi pavaizduoti mitologiją, kuri atspindi baltišką pasaulėvaizdį. Buvo vizualizuota gamtos, kaip saulės ciklo, ritmas, laiko ir erdvės ritminiai principai, dalyvaujant visam kosmosui – saulei, mėnuliui ir žmogaus dvasiai. Tai atspindi žmogaus dvasios santykį su pasaulyje vykstančiais procesais.

Vizijų oratorija „Archetipai“ parašyta vėliau nei „Žaltys“ ir ją sudaro 7 dalys: „Pasaulis“, „Beprotis“, „Saulė“, „Varnas ant sniego“, „Fortūnos ratas“, „Agnus dei“, „Šviesos greitis“. Vizijų oratorijoje „Archetipai“ buvo toliau plėtojamas poliritminis pasaulio matymo principas, kuris perkeliamas į muzikinę kalbą. Šio projekto tikslas buvo pasinerti atskirai į pačius archetipus, tam tikras žmogaus būsenas (pvz., vaikystė, kuri užšifruojama kaip saulė). Kiekviena dalis išreiškia tam tikrą dvasinį archetipą. Iš atitinkamo archetipo atsispindi pasaulio matymas ir suvokimas per poliritminius principus. Archetipas, kaip psichoanalitikų naudojamas terminas, išreiškia žmogaus reiškinių suvokimo būdą, kai atitinkamą reiškinį suvokiame kaip simbolį, atpažįstamą daugelio žmonių. Šiame kūrinyje kompozitorius gilinasi į tam tikras žmogaus sąmonės būsenas, kurios dažnai pasitaiko žmonių gyvenime

ir turi transformuojančią reikšmę. Vizijų oratorijoje „Archetipai“ ir vizijų simfonijoje „Žaltys“ plėtojami poliritminio mąstymo principai, kurie atsispindi muzikinėje kūrinių struktūroje.

Įvairiapusė Gedimino Dapkevičiaus patirtis leidžia atskleisti kompozitoriaus unikalų ritmo ir poliritmijos suvokimą. Siekiant suprasti poliritmijos reiškinį muzikos kūrinuose, svarbus tampa holistinis principas. Jis padeda suprasti, kad bet kurio muzikos kūrinio kūrimas siejasi su tuo, koks pasaulis mus supa, ką jaučia pats kompozitorius, kūrinio autorius. Vis tik skirtingi žmonės ar klausytojų grupės kūrinį gali interpretuoti savaip, individualiai, dėl skirtingo pasaulio suvokimo, įgytos patirties. Pavyzdžiui skirtingos pasaulio kultūros, civilizacijos turi savitą ir tik jiems būdingą pasaulio suvokimą, patirtį, išgyvenimus, savitus filosofinius, socialinius, estetinius, etinius principus (skiriasi vakarietiška kultūra nuo rytietiškos ir pan.). Būtent holistinis požiūris leidžia atsiriboti nuo susiformavusių taisyklių, filosofinių įsitikinimų, įgytų patirčių ir pažvelgti į atitinkamą reiškinį iš pirmąsias būsenos tiesioginio patyrimo būdu, įžvelgti ryšius, santykius tarp garso ir psichikos (sąmonės), pastebint tam tikrus dėsningumus.

Kompozitorius G. Dapkevičius į pasaulį žvelgia holistiniu principu, suvokdamas, kad kiekvienas žmogus tiesiogiai, kiekvieną minutę, yra veikiamas įvairių situacijų, reiškinių ir įvykių. Žmonės keliauja, bendrauja ir patenka į atitinkamas būsenas, patirtis, išgyvenimus, emocinius ryšius, kurie gali kartotis diena iš dienos ir sudaryti nuolatinį ciklišumą, pasikartojimą. Tokie pasikartojimai, cikliškumai yra užkoduoti visoje gamtoje, pradedant nuo metų laikų iki augalo reprodukcijos. Taigi, cikliškumas yra vienas iš holistinių požiūrių, kalbant apie ritmą, kuris egzistuoja nuolatos ir nuo jo atsiriboti neįmanoma. Cikliškumas pastebimas kaip ritmo ar sekvencijų kaita ir jų pasikartojimas. Suprasdami nuolatinis reiškinis, jų bendrumą, daugiasluoksniškumą, vienu metu suvokiame ir daug vidinių dėsnių, vykstančių mūsų viduje. Kompozitoriaus Gedimino Dapkevičiaus muzikinėje kūryboje cikliškumas, pasikartojimai ir holistinis pasaulio matymas yra pagrindinis kompozitoriaus kūrybinis atspirties taškas, kur nuolatiniai pasaulyje vykstantys procesai, reiškiniai, įvykiai sukuria harmoningą pasaulio vaizdą. Visa tai intuityviai perkeliama į muzikinę plotmę, kurioje iš pasaulio matomo chaoso atsiskleidžia harmoningas vaizdinys.

Poliritminio mąstymo principai G. Dapkevičiaus kūryboje matomi žvelgiant per holistinę pasaulio suvokimo prizmę, kuriame nuolatiniai reiškiniai, įvykiai, situacijos susideda iš pasikartojimų, cikliškumus, ritmą ir sudaro pagrindą muzikinei kompozitoriaus kūrybai. Pasaulio dinamiška būtis, nuolatinė chaoso ir tvarkos kova natūraliai susijungia į muzikinę plotmę, kurioje gimsta vientisa harmonija, lepinanti klausytojų dvasią.

3.2. Interviu su kompozitoriumi G. Dapkevičiumi

Siekiant sistemingai ir išsamiai išnagrinėti Šiaulių miesto kompozitoriaus Gedimino Dapkevičiaus vizijų oratoriją „Archetipai“ buvo pasitelkta kokybinės metodologijos strategija – interviu su kompozitoriumi.

Kompozitorius atskleidė, kad vizijų oratorijoje „Archetipai“ yra plėtojamas žmogaus dvasinis santykis su pasaulyje vykstančiais reiškiniais per tam tikras žmogaus būsenas, kurios užšifruotos atitinkamais archetipais. Pastarieji atspindi septyniose vizijų oratorijos „Archetipai“ dalyse: „Pasaulis“, „Beprotis“, „Saulė“, „Varnas ant sniego“, „Fortūnos ratas“, „Agnus dei“, „Šviesos greitis“. Kiekvienos dalies muzikinė struktūra ir vystymas atspindi transformuojančią būseną, kurią patiria ir išgyvena žmogus savo gyvenimo kelyje.

Pirmojoje vizijų oratorijos „Archetipai“ dalyje „Pasaulis“ (žr. 1 priedas) buvo intuityviai bandoma žiūrėti į pasaulyje vykstančius procesus per priešybių prizmę. Suprantama, kad pasaulyje gausu egzistuojančių priešybių (pvz., gėris–blogis, aktyvumas–pasyvumas). Šioje dalyje buvo mėginama pajusti dviejų priešybių harmoniją. Taigi, kompozitorius muzikinėje plotmėje pavaizdavo daug vienu metu susikertančių ir viena kitą veikiančių priešpriešinių energijų, egzistuojančių įvairiais ciklais. Tai įmanoma pavaizduoti ir pajusti muzikoje, pritaikant poliritmijos principus, kurie padeda išreikšti įvairių priešybių santykį, pasikartojimą, pasireiškimą pasaulyje.

Antrojoje dalyje „Beprotis“ (žr. 2 priedas) buvo bandoma muzikine kalba analizuoti proto ir intuicijos principą tarp protingumo ir beprotybės pasireiškimo žmogaus gyvenime. Pasitelkus muzikinį ritmą ir poliritmiją, galima pajusti dualistinę logikos ir intuicijos pateikimą, santykį nuo genialumo iki beprotybės.

Trečiojoje dalyje „Saulė“ (žr. 3 priedas) išreiškiamas vienas geriausiai žmonėms pažįstamų ir suprantamų archetipinių simbolių – saulė. Ji dažniausiai siejama su šviesa, vaikyste, vaikiškumu, tyra būseną. Kompozitorius šioje dalyje mėgina perteikti pirmąją žmogaus dvasinę būseną per intuityvų, švarų šio pasaulio pajautimą, kuriame neegzistuoja protas, matomas nuostabus pasaulio stebuklas, kuriame norime keliauti ir atrasti kitus neregėtus stebuklus ir eiti tolesniu pažinimo keliu. Ši archetipinė būsena simbolizuoja smalsumą, begalinį atsivėrimą unikaliam pasauliui.

Ketvirtojoje dalyje „Varnas ant sniego“ buvo mėginama pajusti tam tikrą būseną, kuri psichologijoje asocijuojasi su žmogaus sąmone. Svarbus tampa nežinomybės ir paslapties, mistikos aspektas. Kompozitorius panaudoja japonų „haiku“ apie varną ant sniego, kad būtų sukuriamas „dežavu“ būsena. Tai suteikia žmogui unikalų jausmą, kai esi tarsi matęs, girdėjęs, tačiau neprisimeni ką ir kur. Ši „dežavu“ būsena išlaiko intuityvią paslaptį, perteikiamą muzikinėje plotmėje ir padedančią klausytojui išgyventi, patirti sunkiai suprantamą, sąmonėje užkoduotą jausmą.

Penktojoje dalyje „Fortūnos ratas“ atsispindi gyvenimo cikliškumas, kuris priklauso nuo žmogaus veiksmų, poelgių ir ritualų. Muzikinėje plotmėje intuityviai pasineriama į būseną, kuomet pajaučiamas visų veiksmų ir priežasčių cikliškumas, nepakeičiamumas, išjaučiami gyvenimo cikliškumo dėsniai muzikinėje plotmėje.

Šeštojoje dalyje „Agnus dei“ buvo pasirinkta kanoninė mišių muzikinės dalies forma, išreiškianti ribinę dvasios būseną, kai žmogus visiškai atsiduoda Dievo valiai. Būdamas tokios būsenos žmogus atsisako savo loginio pasaulio suvokimo. Tai viena iš psichologinių, transformacinių būsenų, kai atsiribojama nuo fizinio, protinio suvokimo ir pereinama į aukštesnę pažinimo, atsidavimo Dievui ir likimui lygmenį. Muzikinėje plotmėje tai pajaučiama per vyriškąjį ir moteriškąjį pradą, kai logika priskiriama vyriškam pradui, o atsidavimas aukštesnei energijai – moteriškam. „Agnus dei“ kūrinys pirmoji dalis skirta tenorui (vyriškoji energija), kurioje atsispindi žmogaus logikos griuvimas, o kūrinio pabaigoje atliekama soprano melodija, skleidžianti moteriškąją energiją ir simbolizuojanti atsidavimą Dievui. Kūrinyje panaudoti tam tikri poliritmikos elementai, kurie padėjo pavaizduoti logikos griuvimą ir atsiverti kosmosui, kai orkestras, mušamųjų partija ir mediniai pučiamieji egzistuoja skirtinguose ritmuose, cikluose, simbolizuodami tam tikrus kosmoso dėsnius, išeinančius iš žmogaus asmenybės, dvasinės sferos.

Septintojoje dalyje „Šviesos greitis“ (arba „Žvaigždė“) atsispindi archetipas, simbolizuojantis viltį, šviesą, siekiamybę – žvaigždę. Šioje dalyje siekiama pavaizduoti išėjimą iš asmenybės, žmogaus ribotumo į platesnę dieviškosios egzistencijos suvokimą. „Šviesos greitis“ esmė – atskleisti išėjimą iš žmogaus galimybių ribų, akcentuoti tai, kad neegzistuoja jokie fizinio pasaulio ribotumai. Muzikinėje plotmėje pritaikytas airiškos muzikos tradicijos principas, kuomet poliritmija pasireiškia vienoje melodijoje, kurioje gausu frazių, akcentų ir vientiso temos vystymo. Toliau girdimas perėjimas iš poliritmijos daugiasluoksniškumo į vieną šviesos vizijos (greičio) pojūtį, būseną, kuri paneigia visus ribotumus. Šioje dalyje pasitikima atlikėjų improvizacija, nes per intuiciją atsiveria loginiam protui nesuvokiamos galimybės.

Interviu su Šiaulių miesto kompozitoriumi G. Dapkevičiumi leido išsamiai susipažinti su vizijų oratorijos projektu „Archetipai“, kurio muzikinėse dalyse atkoduojami atitinkami simboliai. Jie perteikiami kompozitoriaus muzikoje kaip psichosocialiniai, psichoanalitiniai, dvasiniai žmogaus jausmai ir būsenos, kurių pojūtį ir patyrimą, išgyvenimą padeda pasiekti kūrinuose naudojami poliritmijos principai ir tradicijos. Interviu leido objektyviai susipažinti ir analizuoti kompozitoriaus kūrinius.

3.3. Meninio projekto pasirengimas ir programa

Siekiant įrodyti savo mokslinį, kūrybinį ir meninį pasirengimą, 2016 m. gruodžio 9 d. buvo suorganizuotas ir įgyvendintas meninis projektas – vizijų oratorija „Archetipai“. Pasirengimas meniniam projektui prasidėjo 2016 m. vasarą:

- birželio mėnuo buvo skirtas nuosekliam susipažinimui su G. Dapkevičiaus vizijų oratorija „Archetipai“, kurią sudaro įžanga ir septynios dalys;
- liepos mėnesį vyko tikslingos repeticijos, kurių metu buvo dirbama atskirai su kiekviena vizijų oratorijų „Archetipai“ dalimi;
- rugpjūčio mėnesį, Šiauliuose, kartu su kompozitoriumi G. Dapkevičiumi turėjome 3 savaitių repeticijų ciklą. Laikas buvo panaudotas produktyviai, buvo ieškomi techniniai realizavimo sprendimai, išanalizuotas ir struktūrizuotas kūrinio dalių atlikimas.

Pirmąją savaitę laukė daug kompozicinių staigmenų, įdomūs poliritminiai piešiniai, buvo aptarti mušamųjų ritminiai, spalviniai elementai ir kūrinių energetinė vertė.

Antrosios savaitės repeticijų ciklas perėjo į konkrečių kūrinių analizę. Buvo analizuojama kūrinio „Saulė“ struktūra, stilistika, daug dėmesio skirta ritminiams, poliritminiams piešiniams bei jų atlikimo specifikai. Repeticijos metu kompozitorius paminėjo ritminių dalių apjungimo svarbą, ritminių dalių, ritmo bei metro kaitas, o taip pat viso kūrinio energetinę svarbą. Buvo paliestas ir kitas projekto „Archetipai“ kūrinys – „Pasaulis“. Kompozitorius didelį dėmesį skyrė šio kūrinio poliritminei analizei, akcentuojant poliritminių dalių sujungimo svarbą. Buvo diskutuojama, tobulinant mušamųjų ritminę partiją.

Trečiosios savaitės metu daug dėmesio buvo skirta kūrinių visumai, ritminei koncepcijai. Buvo analizuojama kitų kūrinių ritminės, spalvinės struktūros, įžangos formos. Taip pat buvo pritaikomi „konokol“ sistemos ritminiai elementai. Buvo ieškoma būdų, kaip apjungti visų kūrinių visumą tiek ritmine, tiek energetine verte. Vyko bendros repeticijos su atlikėja Neda Malūnavičiūte, vokaliste Gintare Skėryte, vokalistu Juozu Janužu ir Šiaulių kameriniu orkestru, kuriam vadovavo dirigentas, meno vadovas Ričardas Šumila.

Repeticijų metu taip pat buvo pasiūlyta daug idėjų kaip muzikinę kūrinio plėtotę padaryti spalvingesnę, energetiškai veiksmingesnę. Kartu buvo ieškoma optimaliausių kūrinių realizacijos būdų, bendro skambesio, panaudojant mušamųjų instrumentų poliritminio grojimo galimybes.

Meninio projekto vizijų oratorijos „Archetipai“ programą sudarė šios dalys:

Įžanga;

1. „Pasaulis“;

2. „Beprotis“;
3. „Saulė“;
4. „Varnas ant sniego“;
5. „Fortūnos ratas“;
6. „Agnus Dei“;
7. „Šviesos greitis“.

Meninio projekto programa sėkmingai įgyvendinta, kadangi repeticijų metu buvo atliktas maksimalus, atsakingas ir sąmoningas darbas. Daug dėmesio buvo skiriama bendrai projekto techninei daliai.

3.4. Meninio projekto apibendrinimas

Sėkmingai įgyvendinus meninį projektą, galima nuosekliai išdėstyti savo įgytą patirtį. Atlikdamas meninį projektą, aš įgavau naujų žinių, kompetencijų, įgūdžių ir supratimo apie poliritminio mąstymo principus ir jų struktūras. Bendradarbiaudamas su kompozitoriumi Gediminu Dapkevičiumi įgavau naujos praktikos, taikant „konokol“, „talų“ ritmines sistemas. Kompozitorius atskleidė naują supratimą apie poliritmijos fenomeną, panaudojant naujus ritminio mąstymo būdus. Tai padėjo suformuoti naujus gebėjimus, platesnį ritminį, poliritminį, melodinį, energetinį mąstymą, atvėrė naują supratimą apie muzikavimą ir jautrumą muzikai.

Šiaulių miesto kompozitorius akcentavo atlikimo visumos svarbą, išlaikant ramybę, cikliškumą ir minties pastovumą. Gedimino Dapkevičiaus išsakytos mintys atvėrė naujus iššūkius, kurie sustiprino mano kompetencijas, muzikinius įgūdžius ir suformavo naujas muzikines idėjas bei įgūdžius. Kompozitorius G. Dapkevičius daug dėmesio skyrė kūrinių emocinei visumai ir charakterio perteikimui, akcentuodamas vidinės būsenos svarbą. Konstruktyviai bendradarbiaujant su kompozitoriumi buvo atrasti nauji ritminiai ir poliritminiai metodai, kurie sustiprino meninio projekto vertę.

Projekto metu pavyko sutvirtinti bendradarbiavimą su Lietuvos atlikėja Neda Malūnavičiūte, kurios charizmatinis artistiškumas, gaivališkos improvizacijos suteikė projektui „Archetipai“ išskirtinį spalvingumą, sujungė muzikines idėjas, sustiprino projekto įgyvendinimo viziją.

IŠVADOS

Išanalizavus mokslinės, filosofinės, psichologinės, istorinės literatūros šaltinius, kompozitoriaus G. Dapkevičiaus kūrinius bei įgyvendinus meninį projektą, galima daryti tokias išvadas:

1. Poliritmija muzikoje tiesiogiai suprantama kaip kelių skirtingų ritmų taikymas vienu metu, siejama su žmogaus protine veikla, mąstymu ir suvokimu. Poliritmija, kaip daugiasluoksnis reiškiny, gali būti nagrinėjamas įvairiais psichologiniais, muzikologiniais, meniniais ir socialiniais aspektais. Dėl to poliritmiją galima laikyti fenomenu, kuris egzistuoja įvairioje žmogaus gyvenimo, patyrimo ir kūrybos plotmėje.

2. Įvairiose pasaulio kultūrose aptinkama poliritmijos principų, kurie taikomi muzikoje ir kitose meno rūšyse. Nors poliritmijos atsiradimas Vakarų muzikoje siejamas su Afrikos kultūra, tačiau galima teigti, kad skirtingų šalių muzikoje ritminiai ir poliritminiai dariniai glaudžiai susiję su konkrečios šalies tradicijomis, kultūrinėmis vertybėmis, įsitikinimais, pasaulėvaizdžiu ir pasaulėjauta.

3. Poliritminio mąstymo principai Gedimino Dapkevičiaus kūryboje matomi, žvelgiant per holistinę pasaulio suvokimo prizmę, kai nuolatiniai reiškiniai, įvykiai, situacijos susideda iš pasikartojimų, cikliškumų, ritmų ir sudaro pagrindą muzikinei kompozitoriaus kūrybai.

4. Dėl poliritmijos kompozitoriaus Gedimino Dapkevičiaus kūryboje užkoduoti simboliai muzikinėje plotmėje padeda loginiam protui įveikti priešybių dualizmą. Poliritmijos principai, taikomi G. Dapkevičiaus kūryboje, sudaro sąlygas suderinti pasaulio priešybes ir pajusti harmoningą, daugiasluoksnį pasaulėvaizdį. Šie principai sujungia keletą išgyvenamų būsenų, reiškinių vienoje muzikinėje struktūroje.

5. 2016 m. gruodžio 9 d. Šiaulių „Saulės“ koncertų salėje buvo sėkmingai įgyvendintas meninis projektas, kuriame dalyvavo: solistai – Neda Malūnavičiūtė, Gintarė Skėrytė, Juozas Janužas, berniukų choras „Dagilėlis“ (meno vadovas Remigijus Adomaitis), Šiaulių kamerinis orkestras (meno vadovas Ričardas Šumila), Kęstutis Didvalis – mušamieji, Aurimas Povilaitis – vibrafonas, perkusija, Gediminas Dapkevičius – sintezatoriai, dirigentas – Ričardas Šumila. Meninio projekto vizijų oratorijos „Archetipai“ realizavimas įtvirtino naujai įgytas poliritmijos principų taikymo galimybes.

LITERATŪRA

1. Afrikos būgnų kalba (2005). [žiūrėta 2017 01 07]. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-03-02-afrikos-bugnu-kalba/12175>>.
2. Afrikos muzika. [žiūrėta 2017 01 07]. Prieiga per internetą: <https://smp2014me.ugdome.lt/index.php/site/mo/mo_id/276>.
3. Agarwal P., Karnick H., Raj B. (2013). A comparative study of indian and western music forms // International Society for Music Information Retrieval. [žiūrėta 2017 01 16]. Prieiga per internetą: <http://www.ppgia.pucpr.br/ismir2013/wp-content/uploads/2013/09/27_Paper.pdf>.
4. Angelis V., Holland S., Upton P. J., Clayton M. (2013). Testing a Computational Model of Rhythm Perception Using Polyrhythmic Stimuli // Journal of New Music Research, Nr. 42. P. 47–60.
5. Bagdonas K. (2014). Free džiazas atlikėjo reikšmė šiuolaikinės muzikos raidai. Kaunas.
6. Baniulienė D. (2015). *Afrikos muzika*. [žiūrėta 2017 01 07]. Prieiga per internetą: <<https://prezi.com/cjcmx0sxr203/afrikos-muzika/>>.
7. Bazaras M. (2014). Pianisto įgūdžių ir suvokimo proceso tobulinimas: nykstančios ribos tarp muzikos stilių ir muzikavimo praktikų // Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <<http://harps.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/11/Bazaras-Motiejus.pdf>>.
8. Brown R. M. (2013). Colonial Polyrhythm: Imaging Action in the Early 19th Century // Visual Anthropology, Nr. 26. P. 269–297.
9. Chashchina S. (2013). Theory of Intonation Rhythm: The Ways of Development // Principles of music composing: The Phenomenon of Rhythm XIII, Nr. 1, P. 28–32.
10. Coulembier K. (2012). Elliott Carter's structural polyrhythms in the 1970s: A mirror on which to dwell // Tempo, Nr. 66(261). P. 12–25.
11. Damidavičiūtė V. (2007). Lotynų Amerikos muzikos sklaida Lietuvos kultūroje. Vilnius.
12. Fidali B. C., Poudrier È., Repp B. H. (2013). Detecting perturbations in polyrhythms: effects of complexity and attentional strategies // Psychological Research, Nr. 77. P. 183–195.
13. Golovanova Č. V. (2012). Audijavimo fenomenas džiazas improvizacijoje: nuo savistabos iki kūrybos // magistro darbas.
14. Internetinis lietuvių žodynas. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <<http://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Poliritmija>>.

15. Yokus H., Yokus T. (2015). Polyrhythmic Tapping: Examining the Effectiveness of the Strategy of Organizing Rhythmic Structures through Synthesis // *Educational Sciences: Theory & Practice*. Nr. 15(1). P. 239–252.
16. Jung C. G. (2015). *Archetipai ir kolektyvinė pasąmonė*. Vilnius.
17. Kardelis K. (2002). *Mokslinių tyrimų metodologija ir metodai*. Kaunas.
18. Karnatac Music // *Encyclopædia Britannica Online*. [žiūrėta 2017 01 07]. Prieiga per internetą: <<https://www.britannica.com/art/Karnatak-music>>.
19. Katkus D. (2006). *Muzikos atlikimas: istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius.
20. Kavaliauskaitė Ž. (2012). Garsai kalba geriau nei žodžiai // *Šiaulių kraštas*. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <<http://www.skrastas.lt/?data=2012-04-02&rub=1146671142&id=1333038851&pried=2012-03-30>>.
21. Klova A. (2001). *Džiazo šaknys // Džiazo istorija*. Vilnius.
22. Kučinskaitė J. (2001). *Džiazo muzikos elementai // Džiazo istorija*. Vilnius.
23. Lakštutis V. (2013). *Afrika, regionai, instrumentai*. Vilnius.
24. Lietuvių kalbos žodynas. [žiūrėta 2017 03 15]. Prieiga per internetą: <<http://www.lietuviuzodynas.lt/>>.
25. Lopez V. (2005). *Latin Rhythms: Mystery Unraveled*. [žiūrėta 2017 02 08]. Prieiga per internetą: <https://www.midwestclinic.org/user_files_1/pdfs/clinicianmaterials/2005/victor_lopez.pdf>.
26. Makauskaitė M. (2011). *Būgnai Afrikos kultūroje*. [žiūrėta 2017 01 06]. Prieiga per internetą: <<http://www.delfi.lt/gyvenimas/istorijos/bugnai-afrikos-kulturoje.d?id=45962731>>.
27. Miller T. E., Shahriari A. (2009). *World Music A Global Journey: second edition*. New York.
28. Misiukevičienė G. (2008). *Pažintinė muzikos abėcėlė*. Klaipėda.
29. *Muzikos enciklopedija. III tomas*. (2007). Vilnius.
30. *Muzikos terapijos modelio įgyvendinimas mokyklose: metodinė priemonė*. (2013). Vilnius. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <<http://www.esparama.lt/documents/10157/490675/Saves+pazinimas+per+muzikos+terapija.pdf/9f9a2eac-5669-4f30-91db-c2cb861553d5>>.
31. Patino M., Moreno J. (1997). *Afro-Cuban Bass Grooves*. [žiūrėta 2017 02 08]. Prieiga per internetą: <<http://pop-sheet-music.com/Files/2a0e882c798b0ba316bb1fb34e0584b9.pdf>>.
32. Pečeliūnas R. (2006). *Europos šalių muzikos raidos apžvalga: mokymo priemonė*. Šiauliai.
33. Perrone Ch. A., Crook L. N. (1997). *Folk and Popular Music of Brazil*. New Mexico.

34. Povilionienė R. (2013). *Musica Mathematica: tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje*. Vilnius.
35. Rabašauskaitė I. (2008). *Dainavimas džiaz muzikos raidos kontekste*. Kaunas.
36. Rangayyan R. M. (2001). An introduction to the classical music of India. [žiūrėta 2017 01 16]. Prieiga per internetą: <<http://people.ucalgary.ca/~ranga/music.pdf>>.
37. Razauskas D. (2015). Vieno akordo šedevras. [žiūrėta 2017 01 05]. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-02-14-vieno-akordo-sedevras/127496>>.
38. Remesa A. (2014). Grigališkojo choralo ir lietuvių liaudies melodijų analogijos // Mokslo studija. Vilnius. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <http://www.vdu.lt/wp-content/uploads/2014/09/2014-Grigali%C5%A1kojo-choralo-ir-lietuvi%C5%B3-liaudies-melodij_17.pdf>.
39. Rendon V., Lopez J. (2013). Advanced Techniques for the Latin Rhythm Section. [žiūrėta 2017 02 08]. Prieiga per internetą: <<https://higherlogicdownload.s3.amazonaws.com/PAS/b803cbe-8da6-453b-bcfc-99522dd24975/UploadedFiles/TMEA%202013%20%20John%20Lopez.pdf>>.
40. Rimša L. (2001). Latin jazz – „lotyniškas“ džiazas // *Džiaz istorija*. Vilnius.
41. Sabaliauskas S. (2006). Gedimino Dapkevičiaus „Žaltys“. [žiūrėta 2017 01 02]. Prieiga per internetą: <<http://www.skrastas.lt/?data=2006-09-16&rub=1144174552&id=1157954377>>.
42. Sidaras E. (2014). Netradiciniai mušamieji instrumentai ir jų panaudojimas neformaliame ugdyme. Šiauliai.
43. Song C, Simpson A. J. R. , Harte C. A. ir kt. (2013) Syncopation and the Score // *PLoS ONE*, Nr. 8(9). P. 1–7.
44. Taylor B. (2000). The Art of Improvization. [žiūrėta 2017 02 08]. Prieiga per internetą: <http://bs-gss.ru/temp/bw/Bob%20Taylor%20%20The%20Art%20Of%20Improvisation_BOOGIEWOOGIE.RU.pdf>.
45. Taylor S. A. (2012). Hemiola, Maximal Evenness, and Metric Ambiguity in Late Ligeti // *Contemporary Music Review*, Nr. 31. P. 203–220.
46. Thaut M. H., Demartin M, Sanes J. N. (2008). Brain Networks for Integrative Rhythm Formation // *PLoS ONE* Nr. 3(5). P. 1–10.
47. Uogintas A. (2005). *Ritmas gamtoje ir mene*. Šiauliai.
48. Urniežius R. (2012). Gediminas Dapkevičius: Septyni haiku kameriniams ansambliams. Šiauliai.
49. Verron D. (2013). “Rhythm inside, Rhythm around ...”: Considering Rhythm as a Fundamental Concept for Improving the Anthropological Analysis of the Question of

“Musical Taste” // Principles of music composing: The Phenomenon of Rhythm XIII, Nr. 1.
P. 20–27.

50. Zvėrkienė J. (2012). Džiazo muzikos specifika. Kaunas.

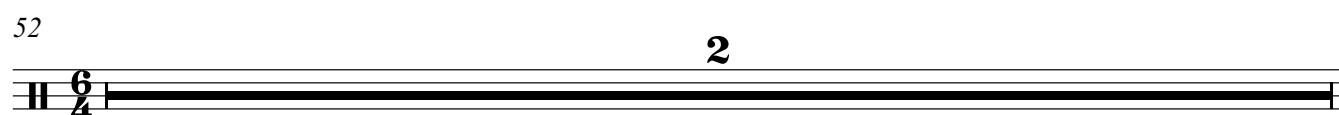
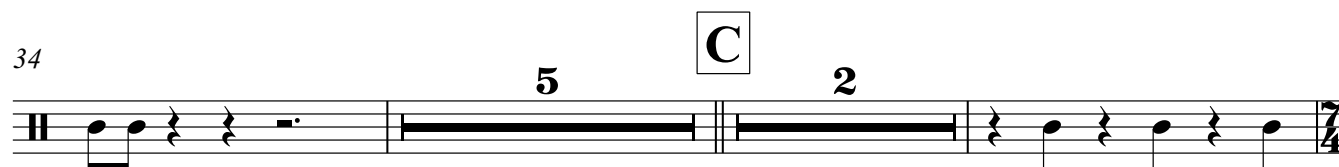
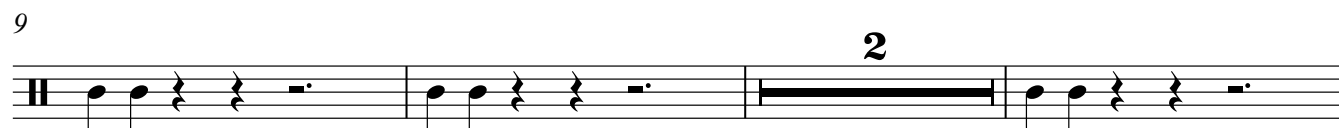
51. Wojcik J., Schwabedal J., Clewley R., Shilnikov A. L. (2014). Key Bifurcations of Bursting
Polyrhythms in 3-Cell Central Pattern Generators// PLoS ONE, Nr. 9(4). P. 1–27.

PRIEDAI

ARCHETIPAI

1. Pasaulis

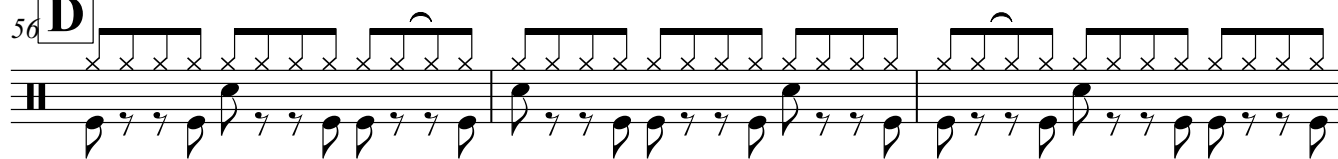
Gediminas Dapkevicius

A ♩ = 120

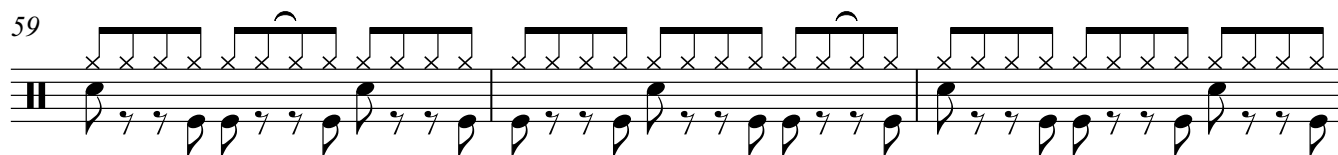
54



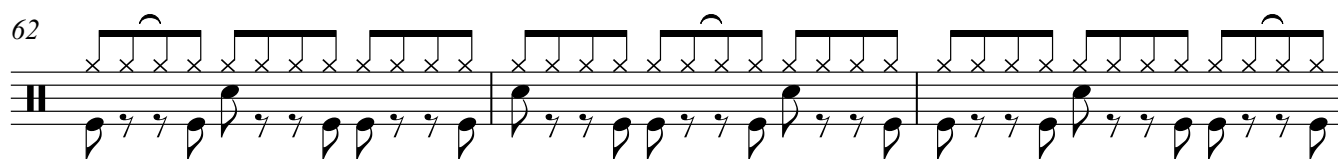
56

D

59



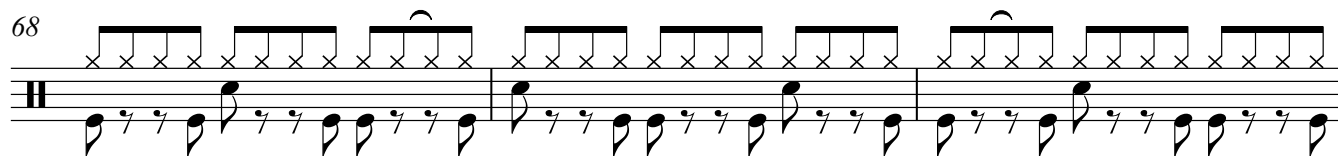
62



65



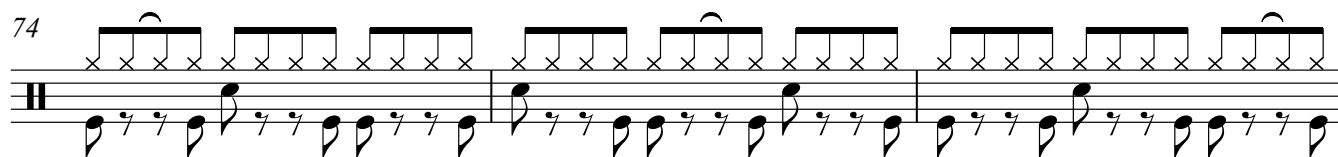
68



71



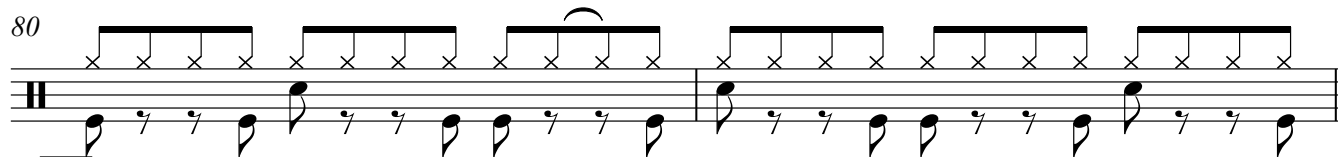
74



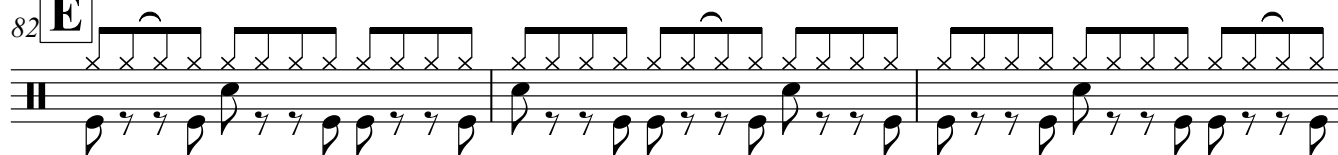
77



80



82

E

85

88

91

94

97

100

103

106

109

112

ARCHETIPAI
2. Beprotis

Gediminas Dapkevicius

$\text{♩} = 88$
8

A 18

29

33

37

41

B 18

66

70

74

77

C

81

87



92

97 **D**

4

105 **E**

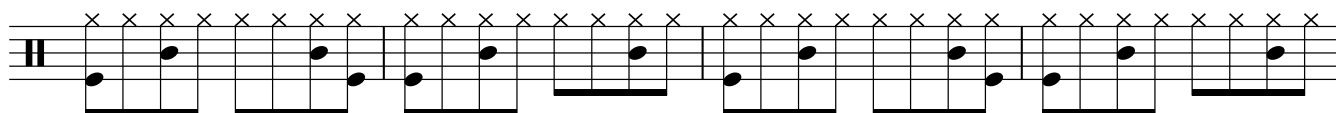
110



114



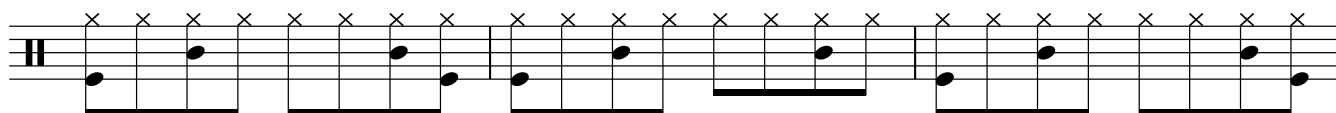
118



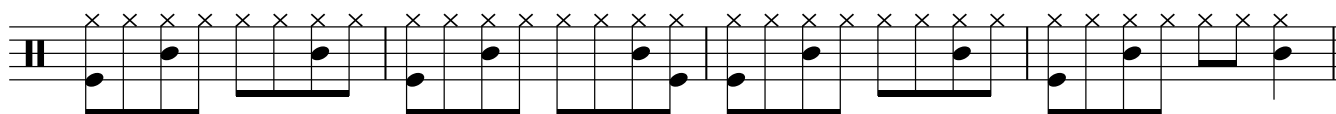
122



126

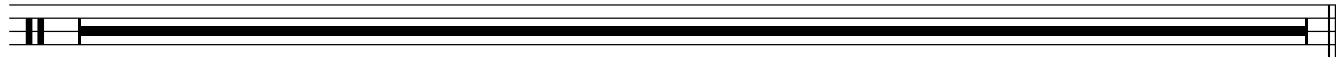


129



133

8



3. Saulš

Gediminas Dapkevicius

$\text{♩} = 142$

8 **A**

12

16

20

24

28

32 **B**

36

40

44

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a consistent rhythmic pattern of eighth notes followed by sixteenth notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and rests, indicating the pitch and timing of each note. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line. The time signature is 2/4, shown as a '2' over a '4'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several rests throughout the system. Above the staff, there are 'x' marks above certain notes, likely indicating fingerings or breath marks. The system ends with a double bar line.

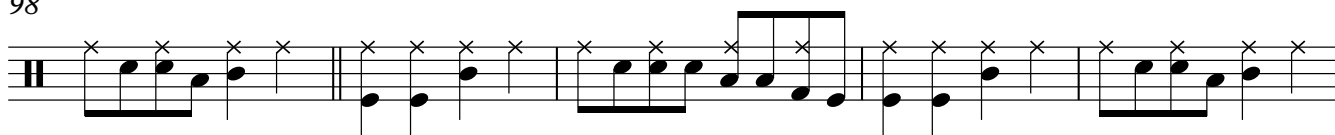
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several 'x' marks above the staff, likely indicating fingerings or breath marks. The system ends with a double bar line.

The musical notation for the bass line of 'The Rose Tree' is shown on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

poco rit.

[illegible]

98



103



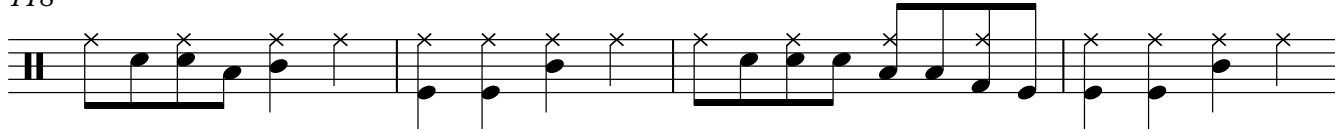
108



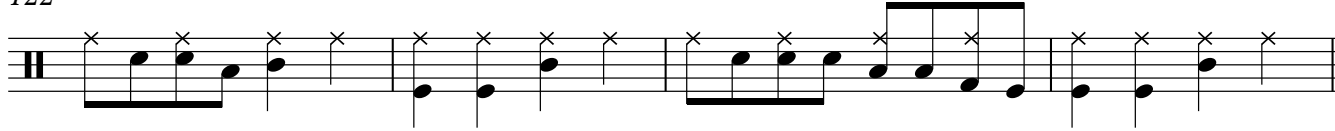
113

D

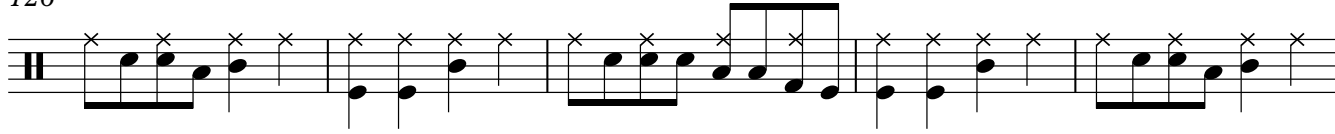
118



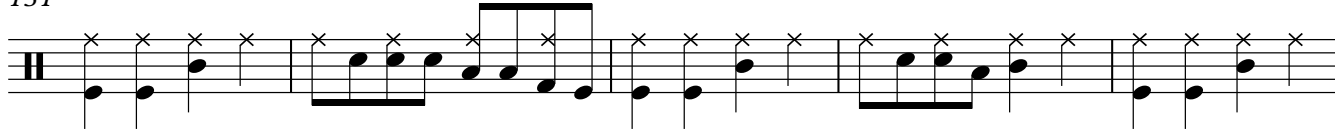
122



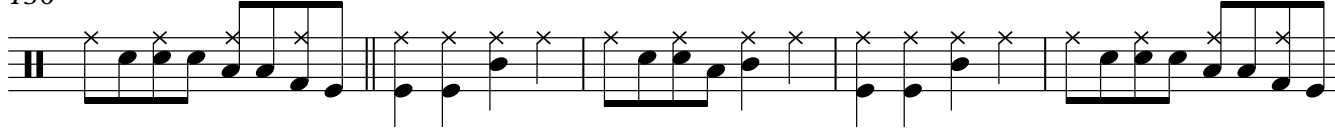
126



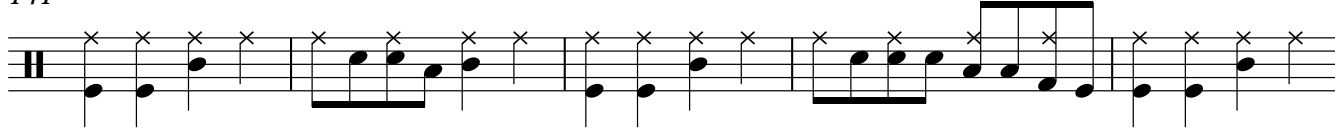
131



136

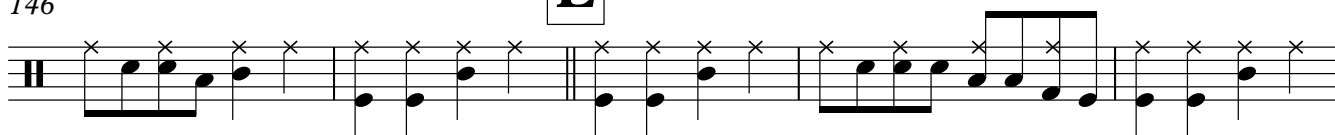


141

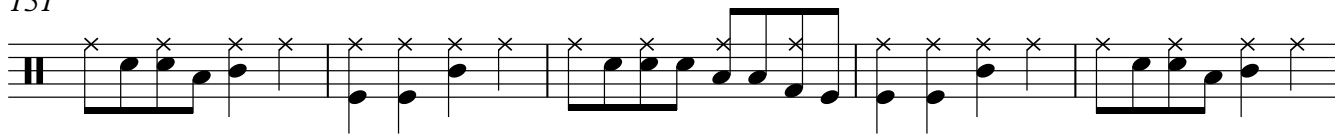


E Drum Set

146



151



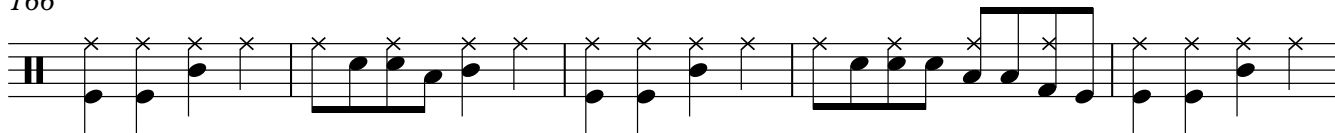
156



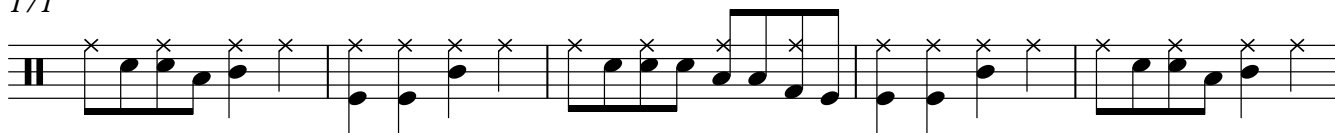
161



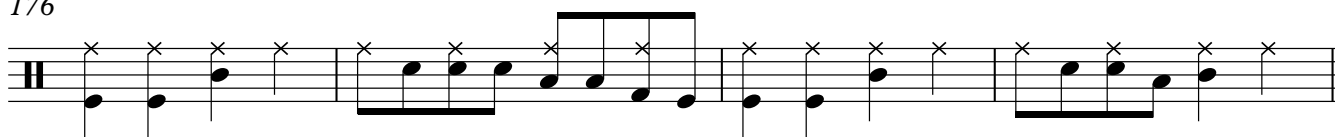
166



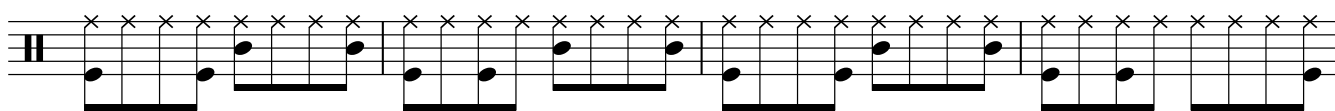
171



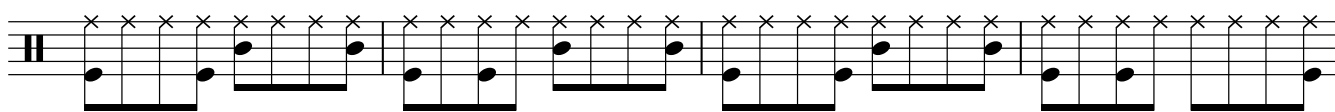
176



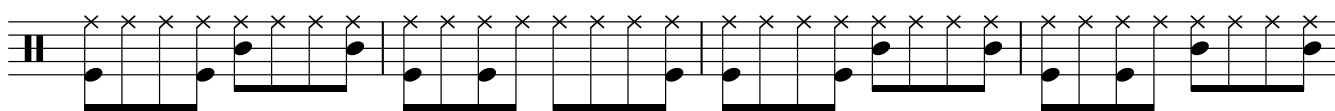
180

F

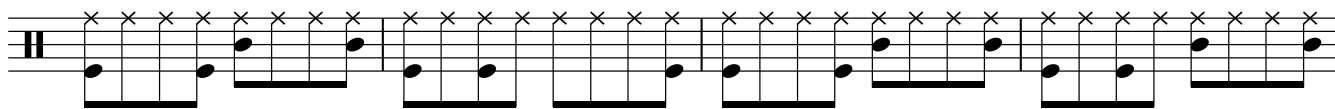
184



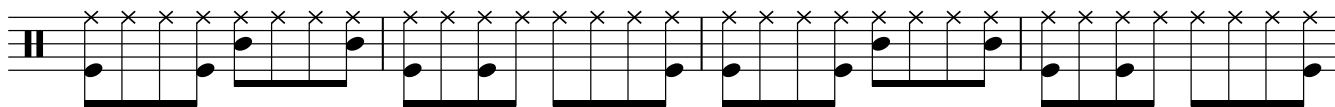
188



192



196



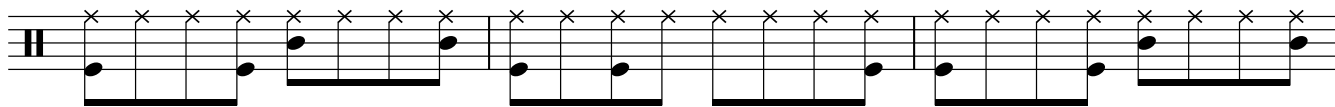
200



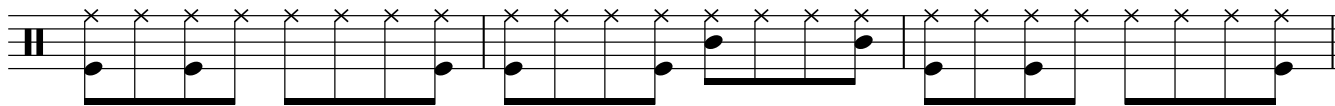
204



208

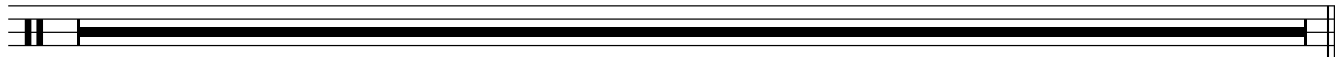


211



214

4

*improvisation*