



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
FORTEPIJONO KATEDRA

MYKOLAS BAZARAS

**ISTORINĖ IMPROVIZACIJA FORTEPIJONO MENE:
PRELIUDAVIMAS, FANTAZAVIMAS IR EKSTEMPORIZAVIMAS**

Meno doktorantūros projektas
MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2020

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. PETRAS GENIUŠAS

Projekto tiriamojo darbo vadovas: prof. habil. dr. LEONIDAS MELNIKAS

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Rūta Rikterė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

Nariai:

prof. Aleksandra Žvirblytė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

prof. Sergejus Okruško (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, menotyra H 003, muzikologija)

prof. dr. Per Dahl (Stavangerio universitetas, muzikologija)

Recenzentai:

Kūrybinio darbo: doc. DAUMANTAS KIRILAUSKAS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

Tiriamojo darbo: prof. dr. (hp) GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2013–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projektas ginamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2020 m. liepos 2 d.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF PIANO

MYKOLAS BAZARAS

**HISTORIC IMPROVISATION IN THE ART OF PIANO:
PRELUDING, FANTASISING AND EXTEMPORISATION**

Artistic Research Project

MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2020

Supervisors of Artistic Research Project:

Artistic supervisor: Prof. PETRAS GENIUŠAS

Research supervisor: Prof. Dr. Habil. LEONIDAS MELNIKAS

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Rūta Rikterė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Members:

Prof. Aleksandra Žvirblytė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Sergej Okruško (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. Per Dahl (University of Stavanger, Musicology)

Reviewers:

Artistic Reviewer: Assoc. Prof. DAUMANTAS KIRILAUSKAS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Research Reviewer: Prof. Dr. (hp) GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research project was prepared over the period of 2013 to 2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 2 July, 2020

TURINYS

Įvadas	7
1. Improvizacija: sąvoka, fortepijono menas ir tyrimai.....	12
1. 1. Improvizacijos sąvoka iki XIX a. pr. ir <i>extempore</i> meno koncepcija.....	14
1. 2. Improvizacija fortepijono mene ir jos nuosmukis	22
1. 2. 1. Iki garso įrašų	22
1. 2. 2. Po garso įrašų	30
1. 2. 3. Improvizacijos nuosmukis ir priežastys	35
1. 3. Improvizacijos tyrimų bumas, istorinės improvizacijos atgimimas ir naujos prieitys	40
1. 3. 1. Tyrimų bumas	40
1. 3. 2. Istorinės improvizacijos atgimimas.....	43
1. 3. 2. 1. Istorinio atlikimo judėjimas	43
1. 3. 2. 2. Istorinės improvizacijos atgimimo judėjimas	45
1. 3. 3. Naujos (senos) prieitys	48
1. 3. 3. 1. Improvizacija kaip kompozicija	48
1. 3. 3. 2. Improvizacija kaip gyva muzikos praktika.....	52
2. Preliudavimas: harmonija, galantiškos schemas, faktūros	56
2. 1. Improvizacinių preliudų harmonija ir preliudavimo schemas.....	57
2. 2. Galantiškos schemas ir standartai Corri improvizaciniuose preliuduose	60
2. 2. 1. <i>Do-Re-Mi</i>	64
2. 2. 2. <i>Meyer</i>	67
2. 2. 3. <i>Sol-Fa-Mi</i>	69
2. 2. 4. <i>Romanesca</i>	71
2. 2. 5. <i>Quiescenza</i>	74
2. 2. 6. <i>Prinner</i>	74
2. 2. 7. <i>Fenaroli</i>	77
2. 2. 8. <i>Fonte</i>	79
2. 2. 9. <i>Monte</i>	81
2. 2. 10. <i>Ponte</i>	82
2. 2. 11. <i>Clausulae</i>	84
2. 3. Preliudavimo modeliai pagal galantiškas schemas	88
2. 3. 1. Įžangoje naudojamos schemas	89
2. 3. 2. Plėtojimui naudojamos schemas	89
2. 3. 3. Užbaigai naudojamos schemas	93
2. 4. Muzikinė faktūra ir jos elementai Corri, Hummelio ir Czerny improvizacinių preliudų rinkiniuose	94
2. 4. 1. Akordų.....	97
2. 4. 2. <i>Arpeggio</i>	98
2. 4. 3. Pasažai.....	102

2. 4. 4. Rečitatyvai.....	106
2. 4. 5. Polifonija.....	107
3. Fantazavimas: spontaniškumo kilmė ir žinojimo schemas.....	110
3. 1. Davido Dolano muzikinio spontaniškumo kilmės teorija.....	110
3. 2. Erico Clarke žinojimo struktūrų schemas.....	114
3. 2. 1. Grojimas mintinai.....	115
3. 2. 2. Grojimas iš natų	117
3. 2. 3. Improvizavimas.....	118
3. 3. Fantazijų transkripcijų analizė: žinojimo struktūrų organizavimo tipai	121
3. 3. 1. Bobby Mitchello fantazija Schumanno arabeskos tema ir hierarchinis įvykių organizavimas ..	121
3. 3. 2. Gabrielos Montero fantazija Rachmaninovo koncerto Nr. 3 tema ir asociatyvus įvykių organizavimas	124
3. 3. 3. György Cziffros fantazija keliomis temomis ir selektyvus įvykių organizavimas	126
3. 4. Improvizavimo modeliai pagal žinojimo struktūrų schemas.....	129
4. Ekstemporizavimas: <i>partimento</i> tradicija ir atvejo studija	133
4. 1. <i>Partimento</i> tradicija	133
4. 1. 1. <i>Partimenti</i> atlikimas	134
4. 1. 2. Oktavos taisyklė	135
4. 1. 3. Kadencijos.....	137
4. 2. Johno Mortenseno projektas „Historic Improvisation for Today's Musician“ ir atvejo studija.....	139
4. 2. 1. Johno Mortenseno paskaita „The <i>Partimento</i> Tradition as Foundation for Musicianship and Improvisation“	140
4. 2. 2. Autoriaus fantazija pagal Giovanni Furno Partimento Nr. 3	145
Išvados	150
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI	157
SUMMARY OF THE ARTISTIC RESEARCH PAPER.....	165
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI / PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS	184
PRIEDAI	185
Priedas Nr. 1. Preliudų rinkinių harmoninės analizės lentelės.....	185
Priedas Nr. 2. Gabrielos Montero improvizacijos transkripcija.....	195
Priedas Nr. 3. Bobby Mitchello improvizacijos transkripcija	199
Priedas Nr. 4. Kadencijų variantai pagal Philipo Anthony Corri preliudus	201
Priedas Nr. 5. Johno Mortenseno projekto „Historic Improvisation for Today's Musician“ aprašas.	205
Priedas Nr. 6. Johno Mortenseno paskaitos „Historic Improvisation: Origins, Decline and Revival“ (2019 gruodžio 5 d., LMTA) konspektas.....	210

IVADAS

Dažnai kylant diskusijoms apie šiandienos akademinėje muzikoje dominuojantį rašytinės muzikos atlikimo kanoną, aktualu atkreipti dėmesį į principus, kurių laikantis įvairių epochų muzika buvo atliekama jos gimimo laikotarpiu. Tiriamojo darbo centre – improvizuojamos klasikinės fortepijoninės muzikos menas, jo ištakos, dabartis ir ateitis Vakarų muzikos kultūroje.

Nūdieną, plečiantis neakademinės muzikos žanrų, tokių kaip džiazas, roko, elektroninės muzikos invazijai į akademinę studijų sferą, pastebima, kad improvizacijos studijos dažniausiai remiasi nusistovėjusių stilių ir standartų pažinimu. Tačiau žvelgiant į ankstesnes epochas, kai improvizacija buvo neatsiejama bažnytinio, rūmų ar viešo koncertinio muzikavimo dalis, jos studijos buvo vykdomos labai panašiai. Matyti šias paraleles skatina dabartinė priešprieša, susidariusi tarp akademinę fortepijono studijų, istorinės praktikos ir realaus muzikinio gyvenimo. Improvizacijos įgūdžių lavinimas pianistų ugdymo programose nėra prioretizuojamas, arba jo nėra išvis, nors dar XIX a. pradžioje apie fortepijoninę improvizaciją buvo rašoma ir diskutuojama nepalyginti daugiau, o garso įrašuose ir didžiosiose koncertų salėse per visą XX a. ir dabar yra galima išgirsti improvizuojančius garsiausius pianistus, kurių gretas vis papildo nauji vardai (Friedrichas Goulda, Alfredas Brendelis, Robertas Levinas, Davidas Dolanas, Gabriela Montero, Johnas Mortensenas, Bobby Mitchelas, Lucas Debargue ir kt.). Tiek istorinė medžiaga, tiek improvizuojančių pianistų atvejai nėra plačiai žinomi, todėl darbe suponuojama prielaida, kad šios informacijos analizė gali būti efektyvus **problemos** – pamiršto improvizacijos paveldo akademinėje muzikoje – sprendimo kelias.

Temos pasirinkimą taip pat **inspiravo** naujų požiūrių į atlikimo meną paieškos, kurios atsispindi plačiame muzikologijos diskurse. Iš vienos pusės, iškelta problemos formuluotė turi panašumų su idėjomis, kurias atstovauja autentiško muzikos atlikimo judėjimas. Atlikimo meno srityje autentiškumo paieškos inicijavo tikrą postūmį ir įvairovę – įkurta gausybė senosios muzikos ansamblių, prisimenami seniai užmiršti muzikos atlikimo būdai, tarp kurių ir improvizacija. Tačiau reikia atkreipti dėmesį, kad šiame darbe nėra siekiama utopijos – idealaus istorinio autentiškumo. Autentiškumas nereikš istorinio instrumento pasirinkimo ar atitinkamos aplikatūros taikymo. Priešingai, yra stengiamasi išlaikyti kryptį, kurią nuo pat pradžių puoselėjo žymiausi istorinės muzikos atlikėjai (Wanda Landowska, Nikolausas Harnoncourtas, Arnoldas Dolmetschas, Thurstonas Dartas, Gustavas Leonhardtas) – remiantis praeitimi, atkurti meno kūrinius (atlikimo būdus) dabarčiai, ir kuo mažiau dabarties kanonams oponuojančiu būdu. Iš kitos pusės, šiuo darbu siekiama naujų

priešių prie fortepijono atlikimo meno problematikos, kurių ašyje: Linos Navickaitės-Martinelli *Piano Performance in a Semiotic Key* (2014), gilia semiotinė „tonacija“ alteruojanti požiūrį į šiuolaikinio pianisto profesijos raišką ir moderniomis priemonėmis praturtinanti atlikimo meno tyrimų diskursą; ir Motiejaus Bazaro studija *Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime* (2017), kurioje dekonstruotas fortepijono meno ir pedagogikos laukas ir suformuluota universalus pianisto koncepcija įkvepia ieškoti, plėsti ir interpretuoti kanono ribas peržengiančius fortepijoninės muzikos šedevrus ir praktikas.

Tačiau ne tik istorinių tiesų paieškos ir naujausių atlikimo meno tyrimų peripetijos yra opios. Problemą aktualizuoja kur kas žemiškesnis klausimas – ką atlikėjas gali pasiūlyti klausytojui dabar – amžiuje, kuomet tradicinį repertuarą gebančių atlikti pianistų yra tūkstančiai, o nūdienos rinkoje istorinė muzika turi konkuruoti su *pop*, *rock*, *hip-hop*, *dance* ir kitais multikultūriniais, globaliais scenos žanrais? Tai, kad fortepijoninės muzikos rečitalių kaip ir kitos klasikinės muzikos koncertų auditorija senka ir sensta, signalizuoja apie subrendusį poreikį klasikinio Vakarų muzikos kanono¹ rėmuose ieškoti naujų atlikimo būdų, dar intensyviau svarstyti priešpriešas tarp autentiškumo ir originalumo, prikelti pamirštą ir negrojamą repertuarą naujam gyvenimui. Yra atlikta ne viena studija, įrodanti, jog improvizacija, kuomet kultivuojama profesionaliai, efektyviai lavina ne tik atlikėjo muzikinius gebėjimus, bet ir daug stipriau į procesą įtraukia publiką, sukuria betarpiškumo, naujumo, rizikos ir visą spektrą kitų potyrių (Kutschke, 1999; Azzara, 2008; Barkauskas, 2008; Dolan, Sloboda et al., 2013; Harris, 2016; Mortensen, 2019). Taigi, nūdienos pasaulio iššūkiai ir problemų gvildenimas, ieškant įvairių būdų atgaivinti improvizacijos tradicijas pagrindžia šio darbo **temos aktualumą**.

Pamirštas improvizuojamos muzikos paveldas yra aptiriamas vis gausėjančioje praeities atlikimo praktikas aptariančioje literatūroje – Ernsto Ferando *Improvisation In Nine Centuries of Western Music* (1961), Valerie Woodring Goertzen *By Way of Introduction: Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists* (1996), Kenetho Hamiltono *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (2008), Dana Gooley *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music* (2018). Tačiau joje daugiau

¹ Šiame darbe yra remiamasi Williamo Weberio (1999) „The History of Musical Canon“, *Rethinking Music*, Cook N., Everist M., (sud.), Oxford University Press, p. 336-355, straipsnyje aptarta klasikinio Vakarų muzikos kanono samprata, apimančia fortepijoninės muzikos repertuarą, pedagogiką ir atlikėjų veiklą.

išryškinami improvizacijos transformacijos ir išnykimo faktai bei priežastys, negu siūlomi konkretūs sprendimai, kaip tą paveldą gaivinti. Šiuo darbu yra jungiamasi prie ryškėjančio fenomeno, kurį būtų galima įvardinti „istorinės improvizacijos atgimimo judėjimu“ – tai aktyvių atlikėjų-tyrėjų veikla, generuojanti improvizacijos teorijas ir metodikas, kurių pagrindą sudaro XVIII a. muzikos pedagogika. Davido Dolano *Back to the Future: Towards Revival of Extemporisation in Classical Music Performance* (2005), Roberto Gjerdingeno *Music in the Galant Style* (2007), Giorgio Sanguinetti *The Art of Partimento: History, Theory and Practice* (2012), Johno Mortenseno *The Pianist Guide to Historic Improvisation* (2020) – tai tik kelios, istorinės improvizacijos sprendimus pateikiančios studijos. Šio darbo **naujumas** yra pagrįstas prielaida, jog tos pačios teorijos ir naujausi atradimai gali veikti gaivinant ir XIX a., ir naujesnių laikų improvizacinį repertuarą.

Siekiant išsamumo ir, tuo pačiu, neperžengiant darbo apimčiai keliamų reikalavimų, tyrime yra telkiamasi į du, aktualius fortepijoninės improvizacijos žanrus. Preliudai ir fantazijos, vieni iš seniausiai rašytiniuose šaltiniuose aptinkamų klavišiniams instrumentams pritaikytų improvizacinės kilmės žanrų, dažnai vartojami kaip improvizacijos sinonimas, buvo ypač populiarūs XIX a. pianistų pasirodymuose. Tai liudija ne tik šia tema parašyti amžininkų laišakai, koncertų recenzijos ir traktatai, tačiau ir reti, bet labai iškalbingi išlikę pianistų Ferruccio Busoni, Vladimiro de Pachmanno, Josefo Hofmanno, Georgy Cziffros pasirodymų garso įrašai iš XX a.. Šie įrašai, kaip nepaneigiami praktikos įrodymai, taip pat yra vieni kertinių tyrimo temos pasirinkimą lėmusių veiksnių. Tai, bei anksčiau pateiktos prielaidos, suponuoja ir šio darbo tyrimo **objektą**: XIX a. improvizacijos fortepijono mene apraiškos preliudo ir fantazijos aspektu, ir jų rekonstrukcijos galimybės.

Studijoje nėra apsiribojama ir vien tik išlikusiais garso įrašais ar traktatais. Anot Robo Wegmano, atvejais, kuomet improvizaciją bandoma tirti išoriškai, neatsižvelgiant į tai, kas buvo užrašoma natomis (į kūrinis), nepastebėtos lieka kompozicijos, kurios yra kupinos esminių ir specifinių improvizacijos bruožų (2001). Todėl elementų iš XIX a. natomis užrašytų preliudų ir fantazijų analizė, atrinkimas ir siūlymas pritaikyti atliekant improvizaciją yra dar viena iš tyrimą papildančių dalių.

Šis tyrimas yra meninis, o tai reiškia, kad improvizacijos problema yra nagrinėjama ir iš teorinės, ir iš atlikėjo praktikos perspektyvos. Yra vienodai svarbu, kokie požiūriai į klasikinę improvizaciją yra susiformavę moksliniame diskurse, ir kaip improvizuoja atlikėjai, kokie yra jų improvizacijos būdai. Tyrimui pasitelktos gyvos patirties atvejų studijos taip pat turėtų padėti išsamiau atsakyti į klausimus: Kaip išmokstama improvizuoti? Kokie būtini žingsniai laukia pianisto, norinčio įvaldyti istoriškai žinomą, tačiau šiuolaikinėje scenoje retai girdimą muzikos atlikimo praktiką?

Išlikę šaltiniai, naujausios improvizacijos meno tyrimų tendencijos ir iššūkis praplėsti pianisto kūrybinės kompetencijos ribas įkvepia pagrindiniam darbo **tiksliui** – atskleisti istorinės fortepijono improvizacijos suvokimo ir atlikimo būdus. Tikimasi, kad ši informacija suteiks atlikėjams galimybę geriau pažinti tradiciniame repertuare esančių kūrinių sandarą ir stilių, išsiskirti stagnuojančioje rečitalių rinkoje, bei prisitaikyti susiduriant su modernios muzikos žanrais; o tyrėjams bus pasiūlyta dar viena metodinė perspektyva pažvelgti į istorinio atlikimo praktiką.

Renkant ir klasifikuojant tyrimui reikalingą medžiagą, ieškant geriausių būdų prieti prie objekto analitiniu požiūriu, o taip pat ir organizuojant bei įgyvendinant būtinąs praktines improvizacijos patirtis, darbe buvo nuspręsta išsikelti šiuos **uždavinius**:

1. Apžvelgus improvizacijos meno ištakas ir praktikas, apibrėžti istorinės improvizacijos sąvoką.
2. Aprašyti ir išanalizuoti istorinės improvizacijos apraiškas, susijusias su fortepijono meno raida ir aktualijomis.
3. Išanalizavus istorinės improvizacijos šaltinius, išskirti muzikinės kalbos elementus ir požymius XIX a. improvizaciniuose preliuduose.
4. Apibūdinti improvizacijos procesą kognityviniu aspektu analizuojant XX a. pianistų fantazijų transkripcijas.
5. Remiantis asmenine patirtimi ir 2019 m. LMTA surengtais J. Mortenseno improvizacijos kursais, apžvelgti ir apibendrinti improvizaciją kaip gyvą muzikos praktiką.

Improvizacijos, kaip atlikimo ir kompozicijos bruožų turinčio fenomeno tyrimas reikalauja įvairių, skirtingus jos aspektus nagrinėjančių **tyrimo metodų**. Improvizacijos koncepcijos išgryninimui buvo taikomas istorinis tyrimas, taip pat mokslinių šaltinių lyginamoji analizė; improvizacijos fortepijono mene analizei buvo panaudotos šio darbo ir kitų autorių padarytos fantazijų transkripcijos; preliudų struktūrai tirti panaudota harmoninė, faktūrinė, kompozicinė analizė, gautų duomenų sisteminimas, atrastų modelių adaptacija.

Literatūros šaltiniai, nuo kurių atsispiriama šiame tyrime, yra autentiški XVIII a. antros pusės, dažniau XIX a. fortepijoninės muzikos traktatai ir preliudų rinkiniai, kuriuos šiuolaikiniame fortepijoninės muzikos kanone yra labai sudėtinga, o be nuodugnių studijų, labiau tikėtina, ir neįmanoma interpretuoti. Tereikėtų pamėginti įsivaizduoti rečitalį, kuriame būtų atliekamas visas Carlo Czerny 300-asis opusas (1833), du šimtai Philipo Anthony Corri preliudų (1813), penkios dešimtys Ignazo Moscheleso (1827), ir panašaus kiekio Muzio

Clementi (1820), Johanno Nepomuko Hummelio (1814), Johanno Baptisto Cramerio (1818), Friedricho Wilhelmo Kalkbrennerio (1827), ar kitų autorių preliudų rinkiniai.

Diskusijai apie improvizacijos studijas, sąvoką ir atlikimą yra naudojami chrestomatinių improvizacijos tyrimų autorių Ernesto Ferando (1957), Bruno Nettlo (1974, 2013), Robo Wegmano (1996), Johno Rinko (1993), Roberto Levino (1992), Aarono Berkowitzo (2010), Dana Gooley (2018) darbai. Kertiniai analitinės teorijos taškai yra pasirinkti iš Fredo Lerdahlio ir Rayaus Jackendoffo (1983), Erico Clarke (1988), Paulo Steinbecko (2013), Marcelio Cobusseno (2017), Davido Dolano (2005), Johno Mortenseno (2019) straipsnių ir monografijų.

Preludio ir fantazijos žanrų reikšmės ir kontekstai apžvelgiami remiantis Kenetho Hamiltono (2008), Valerie Goertzen (2006), Danutės Kalavinskaitės (2003) tekstais. O preliudų struktūrinei, schematinei ir faktūrinei analizei pasirinkti Algirdo Ambrazo (1977), Antano Krutulio (1975), Janet M. Levy (1982), Johnathano Dunsby (1989), Vince Corosine (2002), Gražinos Daunoravičienės (2006), ir Roberto Gjerdingeno (2007) darbai.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, keturios dalys, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. **Pirmoje dalyje** aptariama improvizacijos sąvoka, jos raida; istoriškai pateikiamos improvizacijos apraiškos fortepijono muzikos mene; apžvelgiama improvizacijos mokslo ir tyrimų raida; pateikiamos aktualiausios, tyrimui reikalingos teorijos. **Antroje dalyje** atliekamas improvizacinių preliudų tyrimas harmoninės, faktūrinės analizės, galantiškų schemų koncepcijos aspektais; remiantis autoriaus parengtomis preliudų redukcijomis, galantiškos schemos suklasifikuojamos pagal preludio formos padalas. **Trečioje dalyje** pasiūlomos improvizacijos mokymosi ir atlikimo strategijos, remiantis schemomis ir improvizacijų transkripcijose adaptuotais žinojimo struktūrų organizavimo modeliais. **Ketvirtoje dalyje** yra pateikiama improvizacijos atvejo studija, kurioje aktualizuojama ir išryškinama *partimento* tradicija, bei aprašomi gyvai LMTA vykę profesoriaus Johno Mortenseno improvizacijos kursai. Pristatoma tikroviška improvizacijos strategija, remiantis tiriamojo darbo autoriaus studijų metu sukaupta patirtimi.

1. IMPROVIZACIJA: SĄVOKA, FORTEPIJONO MENAS IR TYRIMAI

Turbūt nei viena improvizaciją nagrinėjanti studija negalėtų neprasidėti nuo klausimo, kas yra improvizacija?

Kasdieniam mus supančiame pasaulyje improvizacija yra įprasta vadinti bet kokią veiksmą, ar veikimą be išankstinio pasiruošimo, be plano, spontaniškai². Improvizuojame bendraudami, pokalbiuose su kitais žmonėmis, „sukdamiesi“ iš nenumatytų situacijų, priimdami nereikšmingus, o kartais ir reikšmingus, sprendimus. Spontaniška veiksmų raiška yra universalus žmogaus elgsenos elementas.

Tuo tarpu muzikoje, kaip ir kitose meno srityse, improvizacijos koncepcija egzistuoja kaip sąmoningai pasirenkama meninės išraiškos priemonė³. Kadangi pasaulyje egzistuoja gausybė muzikos rūšių, improvizacijos sąvoka gali turėti įvairių stilistinių implikacijų ir konotacijų. Be trumpai apibrėžiančio sakinio žodyne, galima rasti ir pastraipą enciklopedijoje, mokslinį straipsnį, jų rinkinį ar net visą monografiją, kuriuose nagrinėjama, kas konstatuoja improvizaciją priklausomai nuo žanrinio, istorinio, socialinio, mokslinio, filosofinio ir kitų kontekstų (*Grove Music Online*, Ferand 1940, Nachmanovich 1990, Netti 2008, Cobussen 2017 ir t. t.). Kitaip tariant, apibrėžimų gausa yra didelė, todėl, kad būtų aiškiau apie „kokią“ improvizaciją kalbėsime šiame tyrime, yra aktualu juos aptarti.

Yra žinoma, kad šiuolaikiniam požiūriui į improvizaciją vieną didžiausių įtakų padarė globalūs pokyčiai pasaulio rinkose ir socialiniuose mechanizmuose (Moore 1992; Rink 2001), todėl šiandien tai – nišinė ir išskirtinių klasikinės muzikos atlikėjo gebėjimų reikalaujanti praktika (Bailey 1993: 66; Dolan 2005: 91). Tačiau XIX a. į improvizaciją buvo žiūrima visiškai kitaip negu dabar. Anuomet tai buvo bendruomeninis ir savaime suvokiamas muzikavimo elementas (Katkus, 2013: 20-21), neatsiejama beveik kiekvieno profesionalaus pianisto ir kompozitoriaus, ar net daugelio mėgėjų išsilavinimo dalis (Gooley, 2018: 2). Ką jie darė kitaip? Žvilgsnis į to laikmečio improvizacijos praktikos ir teorijos ypatumus, skirtumus gali tik išryškinti. Kaip ir žvilgsnis į dabartinius atvejus.

² Lot. *improvisus* – nenumatytas, netikėtas, staigus. Prieiga per internetą: <<https://en.wiktionary.org/wiki/improvisus>> [žiūrėta 2018 05 02].

³ Angl. *improvisation* – muzikos, dailės ir pan. kūrimo ir perteikimo aktas arba menas, atliekamas nepasirengus. Prieiga per internetą: <<https://en.wiktionary.org/wiki/improvisation#French>> [žiūrėta 2018 05 02].

Bet lygiai taip pat, kaip negalime (ir nenorime) sugrąžinti senų laikų vardan prarastų tradicijų, negalime ignoruoti ir to, kaip improvizacija reiškiasi dabartyje, ir to, kas apie improvizaciją yra atrandama naujo. Susigaudyti šiuolaikinėje kontekstų visumoje, kuomet muzikos rinkoje egzistuoja didžiulė skirtis tarp gamintojo (kompozitoriaus), platintojo (atlikėjo) ir vartotojo (klausytojo), gali padėti tik smalsūs tyrėjų žvilgsniai, kuriais improvizacijos reiškiniui vienaip ar kitaip stengiamasi suteikti prasmę. Todėl, kad galėtume pateikti tvarią ir aktualią, mūsų tyrimui reikalingą improvizacijos tyrimo koncepciją, yra reikalinga juos apžvelgti. Kokie yra improvizaciją supantys moksliniai kontekstai? Kokie buvo improvizaciją liečiantys metodiniai diskursai? Ir ar gali tai apspręsti, kaip vertinsime XIX a. improvizaciją šiuolaikiniame fortepijono meno kontekste?

Remiantis atliktais tyrimais, šiame skyriuje atskleidžiamos įvairios improvizacijos konotacijos ir denotacijos, aptariamas praktinis ir mokslinis diskursas, aktualizuojamos sąvokos reikšmės ir metodologijos, reikalingos tolimesniam tyrimui.

1. 1. Improvizacijos sąvoka iki XIX a. pr. ir *extempore* meno koncepcija

Populiariame interneto sąvokų ir terminų žodyne „Wiktionary“ yra pateikiamas toks improvizacijos sąvokos apibrėžimas – tai muzikos, poezijos ar pan. kūrimo ir perteikimo aktas arba menas, atliekamas be pasiruošimo⁴. Muzikoje, pats improvizacijos terminas dažniau buvo pradėtas vartoti tik XIX a. antrojoje pusėje. Atėjęs iš XVIII a. pabaigos italų poezijos, Vakarų Europos literatūroje veiksmožodis „improvizuoti“ buvo labiau siejamas su verbaliniais proveržiais ir žymiomis politinėmis kalbomis, o muzikoje buvo įvardinami su ja siejami įvaizdžiai – laisvė, spontaniškumas, natūralumas, nors laisvės atlikėjų pasirodymuose buvo kur kas mažiau, negu anksčiau (Gooley, 2018: 16-17; 21-23)⁵. Tai nereiškia, kad iki tol niekas neimprovizavo. Priešingai, tai buvo kultūriškai paplitęs ir dokumentuotas fenomenas, tik improvizacija, priklausomai nuo laikotarpio ir muzikavimo kontekstų, turėjo skirtingus apibrėžimus ir pavadinimus, buvo neatsiejama nuo atlikimo, ir reiškė kur kas daugiau, negu neparengta.

Viduramžiuose polifoninė improvizacija pagal giesmių melodijas buvo vadinama diskantu arba kontrapunktu (*contrapunctus*). Pasak Danutės Kalavinskaitės, Viduramžių epochoje giesmių atlikimo ypatumai buvo perduodami iš lūpų į lūpas. Norint giedoti choralą, reikėdavo iš klausos išmokti įvairios apimties ir paskirties melodinius modelius, kurie nuolatos skambėdavo aplinkoje. Tuomet, skaitymo metu, jie būdavo pritaikomi įvairiems liturgijų tekstams – priklausomai nuo žodžių ir jų vietos tekste buvo naudojami įvairūs rečitavimo tonai ir jų formulės (Kalavinskaitė, 2003: 45). Taigi, improvizuoti reiškė mintinai išmokti kultūrinėje terpėje paplitusią muzikinę medžiagą ir pritaikyti ją atlikimo metu. XV a. antroje pusėje, suvokus, kad muzika gali turėti ir nelaikinę būtį – būti užrašyta (*resfacta*)⁶ – improvizuojamą kontrapunktą imta vadinti „dainavimu virš knygos“ (*cantare supra librum*)⁷.

⁴ Angl. improvisation – The act or art of composing and making music, poetry, and the like, extemporaneously. Prieiga per internetą: <<https://en.wiktionary.org/wiki/improvisation#French>> [žiūrėta 2019 02 10].

⁵ Nors Czerny *improvisieren* vartoja jau 1829 m. (žr. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, p. 3).

⁶ lot. *resfacta* – užbaigtas darbas. Terminą pirmasis pavartojo ir apibrėžė žymus Nyderlandų renesanso teoretikas ir kompozitorius Johannesas Tinctoris savo darbuose *Terminorum musicae diffinitorium* (1476) ir *Liber de arte contrapuncti* (1477) (Ferand, 1957: 142). Darbą, kuris yra užfiksuotas natomis, paprastai lietuvių kalboje vadiname kūrinium. Angl. – *work*, vok. – *Werke*.

⁷ Tinctoris 1477 m. rašė, kad „Kontrapunktas, paprastas ar sudėtingas, gali būti dviejų rūšių: užrašytas arba mintyse esantis. Užrašytasis kontrapunktas įprastai yra vadinamas *resfacta*; o tas, kuris galvoje sumanytas, taip pat kontrapunktu vadiname, tik apie jį darančius dažniausiai sakoma – *dainuoja virš knygos*“ (cit. iš Ferand, 1957: 142).

„Dainuoti virš knygos“ buvo gana tiesmukas, bet dar vienas, pakankamai tiksliai ir paprastai anų laikų improvizacijos suvokimą apibūdinantis išsireiškimas.

Renesanso daugiabalsę muziką reprezentuojantis madrigalo žanras buvo atliekamas viršutinę melodinę liniją varijuojant tam tikrų motyvinių ląstelių pagrindu, kurį sudarė stabilūs, iš anksto nustatyti melodiniai dariniai. Apatinis madrigalo balsas taip pat buvo improvizuojamas variantiškai, palydint viršutinį. Daunoravičienė ir Žiūraitytė tokį atskiro balso plėtojimo principą pavadino melodiniu variantiškumu (2003: 367). Tad improvizacijos suvokimas taip pat nesikeitė, tik atsirado įvairesni melodinių modelių pritaikymo ir įvardinimo būdai.

Nuo pat instrumentinės muzikos aušros, buvo rūpinamasi vokalinės improvizacijos technikų pritaikymu. Diego Ortizo traktate *Tratado de glosas sobre Clausulas y otros Generos de Puntos* (1553 m.) improvizacija yra aprašyta kaip diminucijos⁸, melodijos puošyba, laisvi ornamentai virš akordų, grojimas pagal ostinatinės formules ar daugiabalsių kompozicijų perdirbimas atlikimo metu, muzikuojant liutnia ar vargonais. Ateities klavišinių instrumentų muzikos stilių pranašaujantys anglų virginalininkai taip pat improvizuodavo aranžuodami daugiabalsės vokalinės muzikos kūrinius, juos puošdami balso galimybes pralenkiančiais ornamentų pasažais ir variacijomis (Kalavinskaitė, 2003: 408-10). Improvizacija ir čia nereiškė nieko kito, kaip atitinkamų kompozicinių technikų pasirinkimą atlikimo metu.

Daugiau negu dvi epochas nuo 1600 m. aprėpusi skaitmeninio boso natų užrašymo sistema pati suponavo improvizaciją. Buvo nusistovėjęs suvokimas, jog profesionalus atlikėjas, remdamasis viso labo viena melodijos linija ir skaičiais virš jos, gebės akomponuoti, prikurti kitus balsus ar ornamentus, parinkti deramą faktūrą atlikimo metu (Daunoravičienė, 2006: 174). Improvizacija buvo vadinama laisvai pasirenkamais ornamentais, kurių vieta buvo kūrinio ar jo dalių pabaigoje, o ypač penkto dermės laipsnio harmonijoje. Iš šios tradicijos ir išsirutuliojo instrumentinio koncerto kadencija – dar viena improvizacijos forma.

Šiame darbe nagrinėjamas muzikavimo praktikas, kuomet prieš apeigas, renginius, koncertus ar kitus įvykius buvo improvizuojamos įžangos, išbandomas pirštų miklumas ar

⁸ Diminucijos — paprastas XVI a. ansamblinės improvizacijos tipas, kuomet ilgesnės vienos melodinės partijos natos „suskaudomos“ į daugybę smulkesnių. Pirmoji improvizuotų diminucijų instrukcija, parašyta Sylvestro di Ganassi Fontegara pasirodė 1535 metais Vienoje, tačiau tikima, kad tai vėlyvas bandymas atkoduoti šios technikos „paslaptis“, kadangi randami ornamentuoti motetai, parašyti dar 1360 m. (Horseley, 2015)

instrumentų galimybės, nuo seno buvo priimta vadinti preliudavimu⁹ (vok. *Präludiren*, pranc. *préluder*, angl. *preluding*), o iš to kylančius ritmiškai ir harmoniškai laisvus idėjų bei vaizduotės proveržius – fantazijomis¹⁰ (vok. *phantasiren*). Greta preliudavimo ir fantazavimo, XVIII-XIX a. metodinėje literatūroje apie improvizaciją taip pat dažnai sutinkama sąvoka „ekstemporizacija“¹¹.

Preludavimo, fantazavimo ir *extempore* terminais išreikšta improvizacijos meno koncepcija yra gausiai aprašyta specializuotoje, klavišiniams instrumentams: klavikordui, klavesinui arba senoviniam fortepijonui skirtoje literatūroje, pasirodžiusioje XVIII a. antroje – XIX a. pirmoje pusėje:

- Carlo Phillipio Emanuelio Bacho *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* („Esė apie tikrąjį grojimo klavyru meną“) (1753/1762)¹²;
- Gottlobo Danieliaus Türko *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* („Klavyro mokykla arba instrukcijos skirtos groti klavyru mokytojams ir mokiniams“) (1789);
- Augusto Friedricho Christopherio Kollmano, *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp*, Op. 3 („Įvadas į preliudavimo ir ekstemporizavimo meną, šešios pamokos klavesinui ir arfai“) (1792?);
- Johanno Gottfriedo Vierlingo *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen* („Esė apie preliudavimą nesimokiusiems groti, su pavyzdžiais“) (1794);
- André Ernesto Modesto Grétry *Methode Simple pour Apprendre à Préluder* („Paprastas metodas išmokyti preliudą“) (1801);

⁹ Preludą, kaip improvizaciją prieš pasirodymą, mini Aristotelis, veikale *Retorika*, parašytame apytiksliai 336 m. pr. Kr. (Goertzen, 1996: 302). *Pre* – lot. k. reiškia „iš anksto“ (*prae* – „prieš“), *ludus* – „žaidimą“ arba „malonų laiko praleidimą“ (Kalavinskaitė, 2003: 415).

¹⁰ Vok. k. *der Phantasie*, angl. *fancy* – vaizduotė. Carlos Phillipas Emanuelis Bachas rašė, kad „fantazija yra laikoma laisva, kai yra be taktų ir aplanko daugiau tonacijų, negu yra įprasta kitose pjesėse“ (1949: 430).

¹¹ Lot. *ex* – iš, *tempo* – laiko (Dolan, 2005: 93). Lot. *extemporalis* – neparengtas, be pasirengimo (Daunoravičienė, 2006: 130). Pvz. Augusto Friedricho Christopherio Kollmano (1792?), arba Johanno Nepomuko Hummelio (1828), Carlo Czerny (1840) metodiniai darbai, kurių skyriai apie improvizaciją yra įvardinti „On Extemporaneous Performance“. Terminas plačiai vartojamas anglų kalba parašytoje literatūroje.

¹² C. P. E. Bacho metodinis veikalas susideda iš dviejų dalių, kurių pirmoji buvo išleista 1753 m., o antroji – 1762 m. Šiame darbe cituojama 1949 m. pasirodžiusi Williamo J. Mitchello į anglų kalbą išversta redakcija *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Tikslinant anglišką vertimą naudojamosi 1925 m. išleista dr. Walterio Niemannio redakcija.

- Jameso Hewitto *Il Introductione di Preludio, being an easy method to acquire the art of playing extempore upon the piano-forte, interspersed with a variety of examples, showing how to modulate from one key to another, and from which a knowledge of the science of music may be acquired*, („Įvadas į preliudavimą, lengvas metodas išmokyti improvizavimo meno fortepijonu, papildytas įvairiais pavyzdžiais, rodančiais kaip moduluoti iš vienos tonacijos į kitą, ir iš kurio muzikos mokslo žinios įsisavinamos“) (1810);
- Philipo Anthony Corri *L'anima di Musica* („Muzikos siela“) (1813);
- Johanno Nepomuko Hummelio *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* („Išsamios fortepijono teorinės ir praktinės instrukcijos“)(1828);
- Carlo Czerny *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* („Sistematiška introdukcija į improvizaciją fortepijonu“)(op. 200), (1829);
- Carlo Czerny *The Art of Preluding, as Applied to the Piano Forte, Consisting of 120 Examples of Modulations, Cadences, and Fantasies in Every Style* („Preliudavimo menas, pritaikytas fortepijonui, susidedantis iš 120 moduliacijų, kadencijų ir fantazijų pavyzdžių visuose stiliuose“) (1833) (op. 300);
- Carlo Czerny *Letters to A Young Lady on The Art of Playing The Pianoforte* („Laiškai jaunajai damai apie grojimo fortepijonu meną“)(1840)¹³

Johannas Nepomukas Hummelis, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, niekur atvirai neapibrėžė, kas yra improvizacija, lyg tai būtų savaime

¹³ Sąrašas sudarytas, papildytas ir chronologiškai patikslintas, remiantis Aaronu Berkowitzo monografijoje *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment* (2010: 20-24) pateiktu improvizacijai skirtų traktatų sąrašu. Be abejonės, išliko ir kitais instrumentais muzikuojantiems skirti traktatai, pvz.: Johanno Joachimo Quantzo *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), arba Leopoldo Mozarto *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756). Tačiau jie nepapuoia į šio darbo tyrimo lauką. Jau iš aukščiau paminėtųjų gausos galima daryti išvadas apie išaugusį poreikį detalizuoti improvizavimo klavišinių instrumentais ypatumus. Instrukcijų poreikis klavišiniams instrumentams galėjo išaugti, kadangi pradėjo didėti muzikuoti norinčių ir instrumentų išgalinčių nusipirkti vidurinėsios klasės gyventojų kiekis (daugiau sk. Moore, 1992: 69). Bet jas rašantieji taip pat galėjo turėti ir interesų išsaugoti tradicijas, kurios anksčiau buvo prieinamos tik keliems, ir užsidirbti iš natų leidybos, kuri tais laikais buvo ženklus pajamų šaltinis.

suprantamas dalykas¹⁴. Bet jis išvardino savybes, žinias ir įgūdžius, kurias privalo turėti laisvai improvizuoti norintis atlikėjas, o paskui aprašė, koku būdu visa tai jis įvaldė pats (1828: 73-74). Iš jo apibrėžimų galima daryti išvadą, kad improvizacija yra tai, kas konkrečią akimirką į galvą šauna atlikėjui, ir instrumentu yra sugrojama be klaidų, užtikrintai bei atitinkama maniera: „kai atlikėjas improvizuoja, neturėtų atrodyti, kad jam tai yra sunku, ar atima daugiau dėmesio, negu korektiškas, tikslus ir prideramas rašymas žmogui, kuris turi mokslinį išsilavinimą“¹⁵.

Vienas žymiausių XIX a. muzikos pedagogų, Carlas Czerny, parašęs *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte* (1829), ko gero, pirmą ir vienintelį tokio masto XIX a. metodinį darbą, dedikuotą išskirtinai improvizacijai, buvo konkretesnis¹⁶: „kai praktikuojantis muzikantas turi gebėjimą instrumentu atlikti ne tik sumanymo metu kilusias idėjas, kurias iššaukė jo išradingumas, įkvėpimas ar nuotaika, bet ir jas sudėlioti taip, kad jų tarpusavio ryšys sukurtų tikros kompozicijos įspūdį – tai vadinama improvizacija arba ekstemporizavimu. Atitinkamai, improvizacijos menas arba talentas pasireiškia, kai per patį pasirodymą, tą pačią akimirką ir be specialaus pasiruošimo, iš originalios ar pasiskolintos idėjos išvystoma tam tikra kompozicija, kuri, nors ir daug laisvesnės formos negu užrašytas kūrinys, turi būti organiška tiek, kad išliktų suvokiama ir įdomi“ (1829: 1). Reikėtų atkreipti dėmesį, kad Czerny neteigia, kad pasiruošimo nereikia visiškai.

Tiek Johannas Nepomukas Hummelis, tiek Carlas Czerny pateikia daug metodinių pastebėjimų apie improvizacijos įgūdžių ugdymą, kurie tarpusavy sutampa¹⁷. Todėl galima teigti, kad jie yra sudėtinė improvizacijos suvokimo dalis. Pvz. abudu pabrėžia natūralių gebėjimų svarbą:

¹⁴ Johanno Nepomuko Hummelio traktatą, greta C. P. E. Bacho ir G. D. Türko, reikėtų priskirti prie kapitalinių veikalų grojimo fortepijonu temomis. Jame net yra rašoma apie skirtingų gamintojų fortepijonų mechanizmus ir jų derinimą (žr. traktato vertimo į anglų kalbą 3 dalyje, 64, 69 pusl.). Taip pat, priešingai, negu tie XIX a. pianistai-kompozitoriai, kurių kompozicijos yra daug dažniau girdimos šių laikų koncertinėse salėse, savo profesijoje Hummelis buvo tarptautiniu mastu išgarsėjęs kaip išskirtinis improvizatorius (Gooley, 2018: 34), todėl, nors ir nedidelės apimties, jo paties patirtimi ir praktika paremtas skyrius apie ekstemporizuotą atlikimą yra ypač vertingas.

¹⁵ ten pat: 73.

¹⁶ Pagal vokiečių kompozitorių Gottfriedą Wilhelmą Finką, *Systematische Anleitung...* Carlą Czerny parašyti įkvėpė susiklosčiusi padėtis, kuomet Johanno Nepomuko Hummelio traktato skyriumi apie improvizaciją publika buvo nusivylusi, nes iš tokio kalibro meistro jie tikėjosi daugiau negu trumpos ir lakoniškos instrukcijos (Goertzen, 1996: 301).

¹⁷ Beje, C. Czerny visas reikalingas savybes vienodai priskiria ir improvizacijai, ir kompozicijai.

Kad improvizuoti sklandžiai, reikia turėti natūralaus išradingumo, intelektualumo, įžvalgumo, ugningo pakilumo ir idėjų tėkmės, gebėti tobulinti, aranžuoti, plėtoti ir derinti savo bei kitų autorių idėjas. (Hummel, 1828: 73)

[reikalingi] natūralūs gebėjimai, kurie dažniausiai atsiskleidžia dar ankstyvoje vaikystėje – išradingumas, gyva vaizduotė, stipri muzikinė atmintis, greita idėjų tėkmė, gerai susiformavę pirštai ir t. t. (Czerny, 1829: 2)

Akcentuojamas geras teorinių žinių įsisavinimas:

...privalu būti taip garantuotu harmonijos taisyklėmis, o ypač įvairiausiu jų taikymu, kad net apie jas negalvojant joms nebūtų nusižengiama. (Hummel, 1828: 73)

...visapusiškas visų harmonijos šakų pažinimas, kad atlikėjui moduluoti pavyktų taip mikliai, lyg tai būtų tapę instinktu (Czerny, 1829: 2)

Ir stiprus techninis pasirengimas:

...ir ypač geras pasirengimas ir užtikrintumas atlikimu, be pastangų ir visose tonacijose, kad rankos sugrotų bet ką, kas yra galvoje, ir be jokio dėmesio mechaninėms operacijoms, kurias jos atlieka. (Hummel, 1828: 73)

...visiškai ištobulinta grojimo technika (virtuoziškas), aukščiausio laipsnio pirštų vikrumas visuose sudėtingumo lygmenyse, visose tonacijose, ir visame kas laikoma gražiu, maloniu ir grakščiu atlikimu. Puikiausios idėjos gimsta veltui, jeigu pirštai nepajėgia jų išpildyti. (Czerny, 1829: 2)

Nepaisant publikos kritikos, J. N. Hummelio darbas yra labai vertingas įžvalgoms apie improvizacijos koncepciją daryti, kadangi jis savo žodžiais aprašė asmeninę patirtį, kaip pats įgijo *galią groti ekstemporizuojant*. Gebėjimą improvizuoti jis įvaldė per griežtą savidiscipliną – dieną dėtė ir kūrė, o vakarais užsiimdavo ekstemporizavimu „kartais laisvame, kitąkart griežtame arba fugos stiliuje, visiškai pasiduodamas savo jausmams ir išradingumui“ (Hummel, 1828: 74). Didžiausias dėmesys buvo skiriamas gerai idėjų sekai ir jungimui, ritmiškumui, charakterių įvairovei, kontrastams. Anot autoriaus, rezultatas atėjo palaipsniui, po poros metų uždarų studijų („tyliai užsidarius kambary“). Tik po to, kai įvaldė instrumentą, pritaikė harmoniją praktikoje, įskaitant moduliacijas, enharmoninius perėjimus, kontrapunktą ir t. t., išstudijavo senus ir modernius kompozitorius, jis išlavino skonį ir išradingumą, įgijo gebėjimą kurti melodijas, idėjas, jas įvairiai kombinuoti ir jungti, atsirado kritinis mąstymas, išsivystė tam tikras miklumas ir pasitikėjimas dalyku, ir užtikrintumas bei

sklandus gebėjimas išpildyti pirštais tai, ką protas tuo momentu siūlo. Tik tuomet jis avantiūriškai mėgino ekstemporizuoti prieš kelis asmenis, dažniausiai žinovus, arba priešingai – nepažįstančius amato, arba prieš vienus ir kitus vienu metu. Galų gale, pasiekęs atitinkamą garantuotumą ir užtikrintumą, gebėdamas patenkinti visas klausytojų šalis tolygiai, Hummelis pradėjo improvizuoti viešai¹⁸.

Czerny traktate tokių refleksijų nerasime, darbas yra kur kas formalesnis, gausus improvizacijų formų apibrėžimų ir jų pavyzdžių išrašytų natomis. Tačiau yra kita, kiek vėlyvesnė publikacija – C. Czerny 1840 m. išleido laiškų rinkinį *Letters to a Young Lady, on the Art of Playing the Pianoforte*, kurį dedikavo kaip priedą prie bet kurio traktato, skirto fortepijono menui. 10-ajame rinkinio laiške autorius iš esmės išdėsto detalų savo suvokimą apie improvizaciją. Nors vietomis labiau artikuliuotos, iš esmės ir čia jo mintys sutampa su J. N. Hummelio:

Reikalinga išmokti savose ekstemporizacijose nepaliaujamai taikyti patirtį, įgytą studijuojant kitų kompozicijas [...] kartais vienam, kartais esant mokytojui, tarpusavy jungti lengvus akordus, trumpas melodijas, pasažus, dermes, arpedžio akordus, o dar geriau, palikti visa tai pirštų valiai ir malonumui [...] neišsigąsti ir bandyti kiekvieną dieną. Tuomet pasijus, kad gebėjimai lavėja su kiekviena savaite [...] Reikalinga studijuoti skaitmeninį bosą. Tokiu būdu išmokstama išvengti harmoninių klaidų [...] mokėti pasažus visose dermėse ir juos sujungti pereinamaisiais akordais, kad užpildyti „prarajas“, kuomet jokia melodija neateina į mintis [...] Paskyrus pakankamą laiką aprašytajam racionaliam praktikavimuisi, patobulėjimo rezultatas nustebins, kaip ir atsiradusios pritaikymo galimybės – beveik visos kūrinuose aptinkamos formos yra pritaikomos ekstemporizacijoje [...] Reikalinga ypač gerai lavinti techninius gebėjimus, pirštų miklumą [...] vienodai gerai valdyti visas tonacijas [...] gerai susipažinti su didžiųjų kompozitorių kūriniais [...] be viso kito, ypatingai geras **PRAKTINIS** harmonijos išmanymas [...] ir be atvangos bei racionaliai taikomas darbštumas. (1840: 78-82)

Panašus, dviejų iškilių XIX a. muzikos pasaulio asmenybių požiūris gali būti sutapimas, kuriam yra pagrindo, tačiau kituose anksčiau skyriuje paminėtuose to laikmečio traktatuose atsispindi tas pats suvokimas, kas byloja apie pakankamai vieningą požiūrį į tai, kas sudaro improvizaciją, pasirengimo jai ir atlikimo procesus. Tai geras praktinis harmonijos išmanymas (akordus, jų junginius reikėtų žinoti ne tik teoriškai, bet ir gebėti atlikti instrumentu), užrašytų kūrinių ir jų elementų analizė, atlikimas ir perdirbimas, savų idėjų

¹⁸ ten pat: 74.

kūrimas, plėtojimas ir taikymas, techninių gebėjimų lavinimas, kasdienis mėginimas improvizuoti vienam ir prieš auditoriją (iš pradžių tai gali būti vienas mokytojas, draugai ar kiti pažįstamų rato žmonės). Taip pat akivaizdžiai deklaruojamas suvokimas, kad įgūdžiai improvizacijai susiformuoja ne per vieną dieną. Todėl ir vertinami tai gebantys daryti atlikėjai buvo labiau, negu nesugebantys.

Tai ir yra improvizacijos koncepcija, nuo kurios atsispiriama šiame tyrime. Žinoma, kalbėti apie bendrą improvizacijos suvokimą, remiantis tokia improvizacijos metodinių veikalų paletės įvairove yra sudėtinga. Pavyzdžiui, C. P. E. Bacho *Versuch...*, arba D. G. Türko *Klavierschule...*, P. A. Corri *L'Anima...*, J. N. Hummelio *Anweisung...* yra kapitališki, daugelį grojimo klavyru¹⁹ temų, nuo atlikimo technikos iki muzikos teorijos, aprėpiantys darbai, kuriuose tam tikra dalis yra skirta ir improvizacijai. Tuo tarpu F. C. Kollmano, E. M. Grétry ar J. Hewitto traktatai yra galimai mėgėjams skirti, pernelyg teorija neapkrauti veikalai. O C. Czerny Op. 300 yra 120 preliudų rinkinys – išvis, atspindintis kitą, XIX a. preliudų improvizacijai būdingą ypatumą, kuris išsamiau yra aptariamas antrojoje šio darbo dalyje. Taip pat verta atkreipti dėmesį į Valerie Goertzen išsakytą mintį, jog „dažnai nėra įmanoma žinoti, ar autorius (rašydamas traktatą) siekė atvaizduoti priimtas normas, taisyti tai, kas jo nuomone buvo piktnaudžiavimas, ar skatinti tai, kas buvo laikoma gerais įpročiais“ (1996: 306). Kitaip tariant, medžiaga, kuri buvo skirta mėgėjams ir studentams, nebūtinai objektyviai parodo nusistovėjusius papročius ar normas.

Skyriuje aiškinamasi, kaip iki XIX a. buvo suprantama muzikinė improvizacija, iš ko ji susidėjo, atkreipiamas dėmesys, kad improvizacijos terminas nebuvo taikomas, vietoje jo naudojamas terminas ekstemporizacija²⁰. Pažymima, kad ši tradicija buvo tęsiama ir XIX a. pr. Pastebėta, kad to laikmečio pedagoginio pobūdžio darbuose deklaruojami principai tik iš dalies galėjo atspindėti nusistovėjusią improvizacijos praktiką. Norint pažvelgti į ekstemporizacijos praktiką giliau, sekančiame skyriuje pasitelkiami istoriniai šaltiniai liudijantys improvizacijos apraiškas fortepijono mene.

¹⁹ Termino „Clavier“ naudojimo ypatumus detaliau aprašo Williamas M. Mitchellas, C. P. E. Bach (1949) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, New York: W. W. Norton & Company, p. 25.

²⁰ Lietuviškoje muzikologijoje ekstemporizacijos terminas nenaudojamas iki šiol.

1. 2. Improvizacija fortepijono mene ir jos nuosmukis

1. 2. 1. Iki garso įrašų

Taip jau susiklostė, kad iki garso įrašų technologijos išradimo, apie improvizaciją galime kalbėti remdamiesi tik rašytiniais šaltiniais – skaitydami ir lygindami amžininkų atsiliepimus, laiškus, biografijas ir metodinius darbus, pažindami natų manuskriptus ir leidinius. Nepaisant to, juose gausu įrodymų apie fortepijono mene klestėjusią improvizavimo tradiciją. Kokie jie, ir ką iš jų galima sužinoti?

Vienoje naujausių studijų fortepijono atlikimo meno tema, Motiejus Bazaras fortepijono meną įvardina „istoriškai susiformavusiu, savitu, savarankišku, sudėtinu ir daugialypiu reiškiniu, apimančiu skirtingas veiklas, asmenis ir institucijas“ (2017: 11). Šis reiškinys, be abejonės, apima ir improvizaciją. Žiūrint istoriškai, improvizuojama muzika turi kur kas gilesnes šaknis, negu fortepijono atlikimo menas²¹, todėl galima teigti, kad vos tik atsiradus fortepijonui (XVIII a. pr.), juo irgi buvo improvizuojama.

Deja, nepaisant didelio pasisekimo ir koegzistavimo su kitais klavišiniaisiais instrumentais Italijoje, Ispanijoje ir Prūsijoje, apie 1700 m. Bartolomeo Christofori išrastas *gravecembalo col piano e forte* nebuvo matomas Europos muzikinės kultūros sostinėse (Vienoje, Londone, Paryžiuje) iki pat XVIII a. pabaigos (Latcham, 2008: 359-360), todėl nieko detalesnio apie būtent fortepijonu atliekamą improvizacinę muziką tuo metu negalima pasakyti. Tačiau, vėlgi, galima įsivaizduoti, kad naujuoju instrumentu buvo ne tik eksperimentuojama, bet ir atliekami nusistovėję muzikos stiliai. Yra ryški tendencija, kad rašytiniai šaltiniai, liudijantys apie improvizacijos apraiškas Vakarų muzikos mene dažnai buvo skirti klavišiniams muzikos instrumentams. Vienas ryškiausių XVIII a. pavyzdžių – Carlo Phillipio Emanuelio Bacho traktatas *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), kuriame aprašomi improvizuojami pagražinimai, fermatos, kadencijos, rečitatyvai, o visas paskutinis skyrius yra dedikuotas laisvajai fantazijai – tuo metu populiariai improvizacijos formai. Baroko ir galantiškojo stiliaus epochų sankirtoje dominavo

²¹ Žr. 1 skyrių.

skaitmeninio boso teorija²², kurios rėmuose egzistavę improvizaciniai instrumentinės muzikos žanrai – preliudai, tokatos, kapričio, fantazijos, variacijos, kadencijos – dažniausiai atliekami klavesinu ar vargonais, taip pat galėjo būti atliekami ir senoviniu fortepijonu. Net J. J. Quantzo traktate fleitai *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* yra paskirtas visas skyrius akompanuojantiems klaviatūra (1752, žr. Edward R. Reilly, 2001: 250).

Nepaisant „mokyklų skirtumo“, antroje XVIII a. pusėje fortepijono galimybės pradėjo labiau patikti žinomiesiems to meto muzikantams. Aukščiau paminėtame traktato skyriuje apie laisvąją fantaziją C. P. E. Bachas rašė: „Geriau instrumentai šiam tikslui yra klavikordas ir fortepijonas (*pianoforte*). Abudu gali ir turi būti puikiai suderinti. Neužslopintas fortepijono registras yra pats maloniausias ir, atlikėjui perpratus tam tikras reverberacijos savybės ir joms suvaldyti reikalingas atsargumo priemonės – puikiausiai tinka improvizacijai“ (1949: 431). 1777 m. W. A. Mozartas, neslėpdamas susižavėjimo, apie Johanno Andreaso Steino fortepijonus rašė tėvui Leopoldui:

Turiu pradėti rašydamas apie *pianofortes* <...> Jie yra mano mėgiamiausi, kadangi slopina garsą daug geriau nei Regensburgo instrumentai. Kai užgaunu klavišus stipriai, nėra svarbu ar laiku pirštus ant jų ar ne – garsas nustoja skambėti tik tada, kai aš to noriu. Kad ir kaip groju, tembras išlieka tolygus; nedžerškia, negarsėja, nesilpsta ar ne nepraskamba. Tiesa, jis nepardavinėja savo *pianoforte* už mažiau nei 300 flemingų, tačiau už jo pastangas ir atkaklumą negalima neatlyginti. Jo instrumentų privalumas – plaktukėlių *paleidimo* sistema, kurios kiti gamintojai nesivargina įmontuoti. Tačiau be jos instrumentai pilni triukšmo ir nerezonuoja. Steino plaktukai atsitraukia tuoju pat, ar klavišas nuspaustas, ar paleistas. (cit. iš Forss, 2008: 351-352)

Fortepijonas, neilgai trukus, tapo pagrindiniu, koncertiniame gyvenime dominuojančiu instrumentu, o atlikėjų improvizacinė fantazija žėrėjo sonatų reprizų ornamentuose ir koncertų kadencijose. Danuta Mirka rašo, kad Mozarto laikais kadencijos

²² Baroko epochoje, kartu su instrumentinės muzikos savarankiškumo ekspansija atsirado naujų iššūkių. Visų pirma, populiarėjantis solinis grojimas ir homofoninis stilius reikalavo naujų akomponavimo technikų. Antra, natų sklaida nebuvo pakankamai išsivysčiusi, todėl užrašyti ir išleisti kiekvieną kūrinių „panačiui“ buvo pernelyg didelė prabanga (Kidson, 1907: 303). Taip gimė pirmoji supaprastinta harmonijos ir akompanimento praktikos teorija – skaitmeninis bosas. Natų ekonomiją valdė skaičiai ir alteracijos ženklai, kuriais buvo nurodomas akordų sudarančių intervalų dydis. Visi kiti muzikiniai parametrai – faktūros piešiniai, ornamentai, žanrai būdingo muzikos kalbos stiliaus, tembrų, registrų, dinamikos, instrumentų pasirinkimas buvo paliekami skaitmeninio boso partijos atlikėjo nuožiūrai (Daunoravičienė, 2006: 127-128).

paskirtis ir menas buvo ypač išvystytas²³, ir nors improvizuoti jas prieš dideles auditorijas buvo laikoma pernelyg rizikingu užsiėmimu, pats Mozartas nebuvo iš tų pianistų, kuri būtų sunku priversti tai daryti, o rašydamas kadencijas, jis neturėjo kito tikslo, negu „spontaniško įkvėpimo metu užfiksuoti improvizacijos iliuziją“ (2005: 294).

Robertas Levinas, didelę savo mokslinės veiklos dalį paskyręs Mozarto improvizacijos pėdsakų archeologijai, atrado, kad tuo metu grojama buvo kur kas daugiau arba kas kita, negu galima pamatyti pirmosiose ar šiuolaikinėse jo kūrinių redakcijose. Atskiruose Mozarto fortepijoninių sonatų ar rondo autografų lapuose buvo aptikti gausūs reprizų su diminucijomis, arba skirtingai pagražintų *da capo* variantai, dažniausiai skirti jo mokiniams (Levin, 1992: 224-226). Arba visuose koncertų epizoduose, kur fortepijono solo partija nebuvo *obbligato* (t. y. užrašyta ir privaloma atlikti), yra randama nuoroda *col Basso* (pagal bosą) – buvo tikimasi, kad atlikėjas sugebės pritarti orkestrui naudodamas skaitmeninio boso techniką²⁴. Laiškuose tėvui, Mozartas taip pat yra aprašęs žymųjį konkursą, 1781 m. per kūčias vykusį imperatoriaus Josepho II-ojo rūmuose, kuriame jis varžėsi su Muzio Clementi, ir kiekvienas dalyvis, prieš imdamasis atlikti stambesnės apimties kūrinį, improvizavo preliudus, o taip pat rungėsi „muzikinėje dvikovoje“, kur pakaitomis vienas improvizuodavo duota tema, kitas jam akomponuodavo (Goertzen, 1996: 299).

Carlas Czerny, kuris vaikystėje gavo fortepijono pamokas iš Ludwigo van Beethoveno, o vėliau ir pats, asmeniškai paprašytas, dėstė jo sūnėnui bei išugdė ryškiausius naujosios kartos pianistus (tarp jų ir Ferenžą Lisztą), pamena ne vieną savo mokytojo improvizaciją (Czerny and Sanders, 1956: 304, 305, 308, 313). Beethovenas garsėjo ne tik kaip naujos grojimo fortepijonu technikos specialistas, bet ir fenomenalus improvizatorius. Jo improvizacijos savo ar publikos duotomis temomis, kaip ir preliudai yra gyvi ne tik C. Czerny memuaruose, bet ir „užkoduoti“ jo paties kūriniuose. Beethoveno sonatos Op. 31, Nr. 2 pirma dalis prasideda tipišku improvizaciniu preliudu, kaip ir fantazija Op. 77, kuri, pagal C. Czerny

²³ Viena iš esminių kadencijos meno paslapčių buvo sąmojis arba apgaulė, originalumas, miklus išradingumas ir idėjų gausa buvo laikomi pranašesniais už erudiciją. Tai buvo tikras žaidimas su publika. Atlikėjai, norėdami išlaikyti kuo didesnę dėmesį, imdavosi įvairiausių muzikinių gudrybių: „Kaip ir žodinis sąmojis, atlikėjo sąmojis improvizuotoje kadencijoje susidėdavo iš ko nors netikėto ar netvarkingo, kas iš pirmo žvilgsnio skambėdavo paradoksaliai, absurdiškai, nesuderinamai, galbūt net kaip klaida, taip sukeliant sumišimą, tik tam kad [kuo efektyviau] atskleisti paslėptus loginius ryšius su visu kūriniu“ (Mirka, 2005: 293)

²⁴ Pasak Levino, Mozartas laiškuose tėvui ir seseriai rašė, kad jam natų nereikėjo išvis, nes ornamentuodamas sonatas ir koncertus groja „pirmas į galvą šovusias idėjas“. Gyvą, nuotaikingą ir autentišką senovinių fortepijonu Roberto D. Levino 2012 m. atliekamą paskaitą apie Mozarto improvizacijos ypatumus galima pamatyti internete: „Robert Levin: Improvising Mozart“. Priega per internetą: <<https://youtu.be/wkFdAigjmlA>> [žiūrėta 2019 04 17].

ir Ignazą Moschelesą yra vienas iliustratyviausių Beethoveno improvizacijos pavyzdžių, taip pat sonata Op. 78 ar net ketvirtasis fortepijoninis koncertas (įžanginiai akordai) (Hamilton, 2008: 107-111).

XIX a. pirmojoje pusėje pasirodė ne vienas metodinis veikalas apie grojimo fortepijonu meną²⁵. Tačiau sistemiškiausiai surikiuotą informaciją apie improvizaciją fortepijono mene XIX a. pradžioje galima rasti C. Czerny darbuose. Fryderikas Chopinas savo laiškuose C. Czerny juokais vadino „Vienos orakulu“ (Mitchell, iš Czerny [1983]: viii). Ir ne be pagrindo. Jis gimė Vienoje, užaugo supamas muzikos ir ryškių to meto muzikantų bei intelektualų, kalbėjo ir rašė italų, vokiečių, prancūzų, čekų kalbomis, dešimties metų švariai ir mintinai mokėjo groti beveik viską, kas buvo parašyta W. A. Mozarto ir M. Clementi, panašiu metu susipažino ir su L. van Beethovenu, vėliau redagavo jo rankraščius ir aranžavo orkestrinius kūrinius fortepijonui, bendravo ir gyvai improvizuojant girdėjo Josephą Gelineką, Josephą Lipavskį, Josephą Wölflą, Johanną Nepomuką Hummelį ir kitus žymius Vienos pianistus, dėstyti pradėjo penkiolikos, o nuo to paties amžiaus pradėtų rašyti jo kūrinių ir aranžuotųjų opusai skaičiuojami tūkstančiais²⁶. Jo *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte*, Op. 200 pasirodė 1836 m., kaip tik tuo metu, kai pats C. Czerny nutraukė daugiau kaip dvidešimt metų trukusią savo pedagoginę karjerą, todėl galima daryti prielaidą, kad jis turėjo neblogą išmanymą apie susiformavusias fortepijono meno tradicijas, o rezervuotas „apvalus“ opuso numeris (Op. 200) savotiškai byloja apie jo paties ambicijas aprėpti kuo daugiau informacijos atlikimo klausimu bei, pateikiant moderniausių improvizacijų pavyzdžius, sistemizuoti tai, kas tuo metu buvo laikoma *išskirtinio talento* ir *neišmokstamos duotybės* objektu²⁷. Ypač svarbu jo darbe yra tai, kad buvo suklasifikuotos populiariausios fortepijonu ekstemporizuojamos formos:

1. Preljudai – įžangos prieš pradedant kūrinių;
2. Kadencijos, fermatos – atliekamos kūrinio vidury, pauzių metu, arba prieš grįžtant į temą. Ypač taikytinos baigiamosiose koncertų kadencijose.

²⁵ Yra išlikę J. N. Hummelio, A. Corri, F. Kalkbrennerio, M. Clementi, T. Giordani, J. B. Cramerio, E. Haslingerio, I. Moscheleso metodiniai darbai.

²⁶ Apie tai plačiau žr.: Carl Czerny (1842) „Recollections from My Life“, *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 3 (Jul., 1956), trans. by Ernest Sanders, Oxford University Press, p. 302-317.

²⁷ Nepaisant vieno ryškiausių indėlių į XIX a. fortepijono improvizacijos teoriją, C. Czerny į savo sugebėjimus improvizuoti žiūrėjo rezervuotai: „Nors buvau [...] pakankamai įgudęs kaip pianistas, skaitytojas iš lapo ir improvizuotojas, mano grojimui trūko to žėrinčio šarlataniškumo, kuris dažniausiai būdavo viena esminių keliaujančio virtuozo savybių“ (Czerny and Sanders, 1956: 311).

3. Autentiška, pilnavertiška, fantaziją primenanti, savarankiška improvizacija, kuri skirstoma į šiuos tipus:
 - a. Vienos temos perdirbimas visomis pažįstamomis kompozicijos formomis (arba improvizacija viena tema);
 - b. Kelių temų išvystymas ir sukombinavimas į bendrą kūrinį (arba improvizacija keliomis temomis);
 - c. Autentiškas *potpourri*, arba moduliacijų, pasažų, kadencijų pagalba supinami mėgstamiausi motyvai, per daug neplėtojant nė vieno iš jų;
 - d. Variacijos visomis nusistovėjusiomis formomis;
 - e. Improvizavimas griežtu fugos stiliumi;
 - f. Ypač laisvo ir nesuvaržyto stiliaus kapričio. (1836/1983: 3)²⁸

Manytina, kad tokia išsami improvizacijos formų įvairovė, kuri be abejonės nustebintų ne vieną nūdienos akademinį išsilavinimą turintį pianistą, paprašytą išpildyti bet kurią iš jų be pasiruošimo, XIX a. buvo savaime suprantama pripažinimą turinčio profesionalaus atlikėjo sugebėjimų dalis.

Kituose XIX a. rašytiniuose šaltiniuose – recenzijose ir laiškuose yra aptinkami aprašymai apie improvizuotus preliudus bei fantazijas atliekančius Felixą Mendelssohną, Clarą Schumann (Goertzen, 1996: 299, 304). Tokie fortepijono virtuozei kaip J. N. Hummelis, Ferencas Lisztas ar Fryderykas Chopinas būtinai į savo koncertų programas įtraukdavo bent po vieną improvizaciją kokios nors žinomos operos, liaudies muzikos arba publikos duota tema, kurią dažniausiai atlikdavo koncerto pabaigoje (Rink, 2001: 26). Tiesioginį tokios praktikos įrodymą galima rasti senoje F. Liszto koncerto programoje (žr. pav. 1).

Hexameron Variations	<i>Liszt</i>
Concerto	<i>Weber</i>
The Trout	<i>Schubert/Liszt</i>
Study	<i>Chopin</i>
Invitation to the Waltz	<i>Weber</i>
Improvisation on themes given by the public	

1 pav. F. Liszto programa iš koncerto Kijeve, 1847 m. (iš Walker, 1977: 721).

²⁸ Pirmieji du improvizacijos žanrai, anot C. Czerny, be jų pačių ribotumo, taip pat turėtų būti laikomi pirminiu pasirengimu ir sudėtiniais tikros, autentiškos, fantaziją primenančios improvizacijos komponentais. Tačiau ir pačios fantazijos tipai gali būti maišomi, kombinuojami vienas su kitu toje pačioje improvizacijoje (1836: 3).

Mokslinėje literatūroje dažnai galima sutikti frazę, kad improvizacija po 1850 m. *išnyko nuo žemės paviršiaus* (Moore, 1992; Rink, 2001; Dolan, 2005: 92; Gooley, 2018, etc.). Antrojoje amžiaus pusėje fortepijoninės improvizacijos literatūros stovykloje stojo savotiška tyla, ar bent jau improvizacijos praktika tapo ištis labai fragmentiška. Jeigu pianistai vis dar improvizavo, metodinėje srityje 1849 m. išleistas Friedricho Kalkbrennerio *Traité d'harmonie du pianiste: principes rationnels de la modulation pour apprendre à preluder et à improviser* buvo paskutinis tokio tipo veikalas, pasirodęs XIX a. Improvizuoti viešai pradėjo vengti net kompozitoriai, žinomi kaip fenomenalūs improvizatoriai – F. Mendelssohnas, po koncerto Miunchene 1831 m., laiške tėvui rašė:

Karalius man davė temą „Non piu andrai“, pagal kurią turėjau improvizuoti. Mano anksčiau išsakyta nuomonė dabar visiškai pasitvirtino – ekstemporizuoti viešai yra absurdiška. Retai esu jautęsis taip kvailai sėdėdamas prie fortepijono, kaip kuomet pristatinėjau savo vaizduotės vaisius publikai; bet ji buvo ganėtinai patenkinta, ir plojimams nebuvo galo. Jie kvietė mane vėl, o Karalienė sakė, kad tai buvo taip kilminga; bet mane tai erzino, nes aš buvau toks savim nepatenkintas, tad nusprendžiau niekad daugiau viešai neekstemporizuoti – tai ir piktnaudžiavimas ir absurdas. (iš Goertzen, 1996: 334)

Savikritiškumą dėl spontaniškų idėjų reiškimo viešai papildė ir savigrauža dėl pernelyg laisvai interpretuojamų kitų autorių tekstų. Žemiau cituojamas F. Liszto laiškas:

[...] Nepatikėsi, mielas drauge, kaip aš smerkiu tas koncesijas blogam skoniui, tuos šventvagiškus nusižengimus sielai ir raidei, kadangi pati giliausia pagarba didžiųjų kompozitorių kūriniams pakeitė jaunatvišką poreikį – dar vaikystėje pajautą norą viską atnaujinti ir individualizuoti. Dabar aš nebeatplėšiu kompozicijos nuo laiko, kada ji buvo parašyta, ir bet koks bandymas pagražinti ar modernizuoti ankstesnius kūrinius atrodo toks absurdiškas, lyg architektas mėgintų uždėti korintietišką kapitelį ant egiptietiškos šventyklos kolonų. (Suttoni, iš Hamilton, 2008: 235)

Požiūrio pokyčius į improvizaciją žymi ir kito garsaus kompozitoriaus – Roberto Schumanno pasisakymas:

„jeigu Dievas tau suteikė gyvą vaizduotę, dažnai sėdėsi lyg užburtas prie fortepijono, per harmoniją bandydamas išreikšti savo vidinius jausmus; ir pasijusi lyg užburtame rate, proporcingame tam, kiek harmonijos karalystė pačiam nėra aiški. Tai laimingiausios jaunystės valandos. Tačiau saugokis per dažnai užsimiršti savo talente, tai nuves tik į laiko ir energijos švaistymą blaiviuose paveikluose. Formos meistrystę ir aiškios konstrukcijos galią įgysi tik tvirtais pieštuko mostais. Todėl rašyk dažniau, negu improvizuoti“ (cit. iš Hatten, 2009: 288).

Skaitant šiuos komentarus, yra aišku, kad požiūris į improvizaciją keitėsi, ypač jeigu lygintume juos su C. Czerny parašytais rekomendacijomis: „atlikėjas turėtų įprasti nuolat improvizuoti preliudus, ir prieš kiekvieną kūrinį, kurį mokinas ar atlieka...“ (1829/1983: 15). Tačiau, kaip rašė Kennethas Hamiltonas, „niekas, iš publikos ar kolegų, improvizuojančių pianistų netildė“ (2008: 135) ir fortepijono mene improvizacijos tradicija tikrai netapo uždrausta ar visai nepageidaujama. XIX a. antrosios pusės amžininkai atsimena, kad Ignazas Moschelesas, Clara Schumann, Hansas von Bülowas grodami pjesių siuitas, dažniausiai jas jungdavo improvizuotais preliudais²⁹. Preliudus taip pat grojo ir pagal visas tradicijas – kūrė, moduliavo, jungė – pianistai Karlas Tausigas, Liudwigas Deppe, Teresa Carreño, Arturas Schnabelis, Amy Fay, Emilis von Saueris, Josefas Hofmannas ir kt. (Goertzen, 1996: 332-333; Hamilton, 2008: 129).

Dana Gooley rašo, kad XIX a. improvizacija buvo ypač parankus gebėjimas kapelmeisterio profesijoje, kurioje išsilavinimas sukosi aplink griežto teoretinio pažinimo, pragmatinio įgudimo ir stilistinio lankstumo idealus. G. J. Vogleris, G. Meyerbeeris, C. M. von Weberis, J. N. Hummelis, I. Moschelesas, C. Loewe, F. Lisztas, R. Schumannas, F. Hilleris ir kiti improvizuojantys pianistai ir vargonininkai – visi tam tikru savo karjeros metu dirbo kapelmeisteriais. Dirbdami bažnyčiose, teatruose, orkestrinėse bendruomenėse, karališkuose rūmuose, tarsi nepastebėti muzikos istorijos mokslininkų, jie užimdavo pareigas funkcionuodami ne tik kaip instrumentalistai ir kompozitoriai, bet ir dirigentai, mokytojai, administratoriai, pedagogai ar kartais ir teoretikai. Darbų imtis priklausydavo ir nuo darbdavio poreikių, ir nuo pačių muzikantų galimybių, tačiau gilaus ir plataus muzikinio išsilavinimo reikalavimai visur buvo tokie pat. Pirmojoje XIX a. pusėje ypač buvo būtinas aukštas instrumento valdymo lygis, išsamios harmonijos ir kontrapunkto teorijos žinios, platus kompozicijos žanrų pažinimas ir sklandus skaitymas iš lapo, notografijos ir transponavimo įgūdžiai. Šie gebėjimai pasitarnaudavo kaip lyderystės ir vadybos įrankiai, kai reikėdavo gerai sukordinuoti polifoninės ar orkestrinės muzikos ansamblius, pademonstruoti autoritetą. Nedaugeliui pavykdavo išpildyti visus reikalavimus, tačiau esantiems arčiausiai idealo, o dažniausiai klavišininkams, pavykdavo pakilti karjeros laiptais lengviausiai. Kapelmeisterių tinklo edukacijos modelis buvo pagrindas aukšto lygio improvizacijos įgūdžiams, nesvarbu, ar tai būdavo preliudai, interliudai ar postliudai, ar laisvos fantazijos publikos duotomis temomis (Gooley, 2018: 37).

²⁹ ten pat: 63.

Visa tai patvirtina ir vėlesni faktai – 1860-aisiais, kompozitoriui Carlui Goldmarkui susitikimas su Antonu Rubinsteinu paliko įspūdį visam gyvenimui, kuomet išgirdęs gatvės muzikanto ryli atliekamą Liudwigo van Beethoveno aštuntąją simfoniją, pianistas sėdo prie fortepijono ir suimprovizavo šia tema, pridėdamas keturbalsę fugą ir užbaigdamas griausminga repriza, papuošdamas temą žėrinčiais ornamentais (Sitsky, 1998: 12). Kompozitoriai ir pianistai J. N. Hummelis, ar Ignazas Moschelesas, Carlas Loewe ir Georgas Josephas Vogleris tarptautinėje scenoje garsėjo kaip įspūdingai improvizuojantys atlikėjai (Gooley, 2018: 34). 1888 m. Ferucio Busoni koncerto Graze programoje galima išvysti laisvos improvizacijos ir improvizacijos publikos duota tema įrašus. (Hamilton, 2008: 66). Claude Debussy tuo pačiu ir erzindavo, ir džiugindavo kolegas grodamas „keistus mažus preliudus, kuriuos jis improvizuodavo prieš pradėdant kūrinį, kas buvo įprasta tais laikais, o taip pat slėpiningo charakterio, labiau susijusius ir sudėtingus interliudus, kurių dėka jis sujungdavo tolimo giminingumo tonacijas tarp vienas kitą sekančių kūrinių“ (Vallas, 1973: 5). Ignacas Paderewskis nuolatos improvizuodavo trumpus preliudus prieš pasirodymus, dažniausiai kad nutildytų griausmingas ovacijas, kurios kildavo jau įžengus į sceną (Hamilton, 2008: 135). Sergejus Rachmaninovas buvo puikus improvizatorius, pagal užgaidas savo koncertuose ar įrašuose keisdavęs mažas kūrinių detales. F. Liszto antrajai „Vengriškai rapsodijai“ buvo net sugalvojęs linksmą, modernistinę ir ekspresionistinę kadenciją, kurios niekad neišleido natomis (Pleshakov, 2018). Sergejus Prokofjevas studijų laikais, fortepijonų salone rengdavo naujausios muzikos skaitymo ir improvizacijų vakarus (Moellering, 2007: 3, 6).

Istoriniai rašytiniai šaltiniai liudija plačią improvizacijos įtaką fortepijono meno istorijai. Tai pasireiškia per: improvizaciją suponuojančią skaitmeninio boso sistemą; amžininkų atsiminimuose ir koncertų afišose atspindėtą didelę ekstemporizuotos muzikos žanrų paletę; kapelmeisterio profesijos specifiką, neatsiejamą nuo privalomų improvizacijos kompetencijų; muzikantų simpatijas fortepijonui, teikiančiam plačias kūrybinės saviraiškos galimybes. Pastebima, kad rašytiniai šaltiniai visgi negali tiesiogiai pagrįsti, kad XIX a. improvizuodavo kiekvienas, ar gebėdavo tai daryti taip sklandžiai ir puikiai, kaip to meto Vienos pianistai. Tik ryškiausių atlikėjų improvizacijos sulaukdavo kritikų plunksnos. Nepaisant to, jau tuomet pasireiškė ir improvizacijos nuosmukio tendencijos. Autoritetingų kompozitorių pasisakymai liudija, kad ženkliai padidėjęs naujos kartos atlikėjų ir klausytojų skaičius nieko vertingo nežadėjo ekstemporizavimo tradicijai. Visgi, kitame poskyryje pamatysime, kad po 1850 m. improvizacijos menas visiškai neišnyko stropiausių ir labiausiai profesijai atsidavusių pianistų bei kompozitorių dėka.

1. 2. 2. Po garso įrašų

Aukščiau išvardinti faktai yra gyvi pianistų biografijose ir kitoje literatūroje. Tačiau mūsų laikus pasiekia S. Rachmaninovo amžininkų, o taip pat ir daug jaunesnių – nūdienos pianistų improvizacijų garso įrašai, kurių dėka galima ne tik įsivaizduoti bet ir išgirsti bei, pradžiai, empiriškai palyginti atlikėjų momentinės kūrybos proveržius. Vieni anksčiausių tokių pavyzdžių – 1922 m. įrašas, kuriame Feruccio Busoni atlieka Chopino etiudą Ges-dur, Op. 10, Nr. 5 („Juodais klavišais“), o prieš jį – to paties autoriaus preliudą A-dur, Op. 28, Nr. 7, kuris, pagal tikras preliudavimo tradicijas yra šiek tiek rekomponuotas – tarp kūrinių atliekama moduliacija, sugretinanti dvi skirtingas tonacijas (iš A-dur paralelę fis-moll, kuri yra enharmoniška ges-moll)(Hamilton, 2008: 101).

Josefo Hofmanno „Golden Jubilee“ koncerto „Metropolitan“ operos teatre 1937 m., rečitalių „Curtis“ instituto ir „Carnegie“ salėse 1945 m. garso įrašuose yra užfiksuota, kaip jis improvizuoja trumpus, kelių akordų preliudus prieš kone kiekvieną kūrinių³⁰.

1962 m. gegužės 16 d. BBC studijoje nufilmuota ir įrašyta vengrų kilmės pianisto György Cziffra improvizacija, kurioje jis atlieka virtuozišką preliudą, pereina į Fryderyko Chopino etiudą Op. 10, Nr. 1, ir užbaigia bravūrišku postliudu³¹. Perklausius įrašą, o taip pat panagrinėjus transkripciją³², galima teigti, jog pianistas turėjo gebėjimą improvizacijoje sujungti aukščiausio lygio instrumento valdymo techniką ir gausias kūrybines idėjas: motyvus, pasažus, harmoninius planus.

1978 m. vasario 26 d., Jungtinėse Amerikos Valstijose, Vašingtone, nacionalinės televizijos transliacijos iš „Baltuosiuose rūmuose“ vykusio koncerto metu, Vladimiras Horowitzas paskutinį kartą viešai atlikto savo paties transkripciją „Variacijos Karmen tema“³³, kuri skambėjo kiek kitaip, negu versija, atlikta ankstesniuose pasirodymuose. Variacijų „aranžuotė“ pianistas per visą savo karjerą atliko daugiau nei keliais skirtingais būdais. Tai įrodo išlikę, per 50 metų laikotarpį įrašų kompanijų „Welte“, „Duo-Art“, „Ampico“, „Victor“, „RCA“, „CBS“ padaryti garso ir vaizdo įrašai. O taip pat ir gausybė

³⁰ The Complete Josef Hofmann, Vol. 2. The Golden Jubilee Concert, November 28, 1937. VAI Audio, 2006.

³¹ Žr. „Cziffra – warming up“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/7shGLjV0xJc>> [žiūrėta 2015 06 02].

³² Žr. Jonas Foeckeler. *Improvisation. György Cziffra*. Prieiga per internetą: <<https://www.dropbox.com/sh/o7rc6oyn5kbxllz/AAAdKqZHQdCd1UERwsedELGla/Cziffra%27s%20Improvisation.pdf?dl=0>> [žiūrėta 2020 04 18].

³³ Žr. „Vladimir Horowitz plays Carmen Variations Live 1978“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/9Vt41yWC8Xo>> [žiūrėta 2015 06 02].

skirtingų šio atlikimo transkripcijų (Fukuda, Skinner, Yokoyama, Jeffery)³⁴, kurios buvo parašytos remiantis skirtingų laikotarpių garso įrašais (1928 m., 1947 m., 1957 m., 1968 m., ir 1978 m. „Baltųjų rūmų versija“). Horowitzas neslėpė savo ambicijų komponuoti (Dubal, 1991: 8), o šis kaip ir kiti jo atliekamų kūrinių pavyzdžiai, liudija apie išlaikytą XIX a. pianizmo tradiciją – atlikti improvizuotas variacijas operų temomis.

Improvizacijos tradiciją fortepijono mene tęsia ir šiandieną gyvi esantys bei kuriantys pianistai. Turbūt vienas dažniausiai minimų pavyzdžių yra Robertas Levinas (g. 1947 m.), kuris improvizuoja kadencijas, reprizas ir publikos duotomis temomis – fantazijas. Anksčiau skyriuje aprašytas teorines įžvalgas apie improvizaciją Mozarto kūryboje, pianistas įkūnija ir praktikoje, improvizuodamas būtent Mozarto stiliumi, publikos pasiūlytomis temomis³⁵.

Ne mažiau įdomias improvizacijas XIX a. stiliuje, savo ir publikos sugalvotomis temomis, atlieka olandų pianistai Bertas Mooimanas (g. 1965 m.) ir Karstas de Jongas (g. 1961 m.)³⁶. Pateiktame pavyzdyje jiedu improvizuoja kartu, kaip fortepijoninis duetas. Dvylikos „Muzikinių laiškų“ improvizacijai iš anksto buvo nustatytos tik tonacijos, o „laiškų“ temas pasiūlė publika.

Amerikiečių pianistas ir pedagogas Johnas Mortensenas savo koncertuose improvizuodamas atlieka įvairiausias baroko ir galantiško stiliaus muzikos formas: preliudus, fugas, tokatas, uvertiūras ar net sonatas. J. Mortenseno sukurtame, virš pusantro milijono peržiūrų sulaukusiame socialinės medijos platformos „YouTube“ kanale „cedarvillemusic“ rasime ir fugą, kurią jis improvizavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, Juozo Karoso salėje, viešėdamas Lietuvoje 2018 m.³⁷

Iš Venesuelos kilusi Gabriela Montero (g. 1970 m.) – pasaulinį pripažinimą pelniusi, aktyviai koncertuojanti pianistė, kurios repertuare yra kūryba nuo Bacho ir Rachmaninovo, iki Alberto Ginasteros ir Ernesto Lecuonos. Tačiau improvizacija – esminis Gabrielos karjeros elementas. Pianistės pasirodymai išsiskiria tuo, kad, dažniausiai, antroje koncerto pusėje,

³⁴ Egzistuoja ir paties atlikėjo padarytos natos, tačiau Horowitzas niekam nenorėjo jų duoti, ir jas parašė tik todėl, kad to reikalavo garso režisieriai, kad būtų patogiau montuoti garso įrašą (Skinner, 1991: i).

³⁵ Žr.: „Robert Levin Improvises Mozart“. Prieiga per internetą: < <https://youtu.be/Zlp4RqHgoOU> > [žiūrėta 2020 01 30].

³⁶ Žr.: „Musical Letters -Bert Mooiman & Karst de Jong-“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/5SmfIHfkxI8>> [žiūrėta 2019 08 23].

³⁷ Žr.: „Improvised Fugue in Lithuania“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/MC8GNtgwywQ>> [žiūrėta 2019 08 23].

vietoje konvencinių aplodismentų tarp kūrinių ir pakartotinių išėjimų nusilenkti, ji lieka scenoje ir paprašo publikos duoti jai kokią nors muzikinę temą. Tema gali būti bet kokia – nuo gerai žinomo klasikos šedevro iki net jai pačiai mažai žinomos *pop* dainos. Tuomet, nepriklausomai nuo temos „kokybės“, pianistė iš jos išaugina penkias ar daugiau minučių trunkantį kūrinį, kuris gali skambėti kaip kompozicija, kurios niekada neužrašė Beethovenas³⁸. Klausant jos improvizacijos Rachmaninovo trečiojo koncerto fortepijonui pirmosios dalies tema³⁹ (temą taip pat pasufleravo publika), irgi neatrodo, jog tokią fugą kada nors galėjo užrašyti Bachas. Tai atrodo savaime suprantama, kadangi atlikėja mano, jog galima improvizuoti bet kuriame stiliuje, bet kokia tema. Viename interviu ji ragina grįžti į tai, kuo muzikavimas buvo praeityje: „Tai buvo didesnė šventė, daugiau žmonės įtraukiantis reikalas, didesnis istorijos pasakojimas, kuomet publika laisviau ir atvirai priimdavo kūrybinę energiją, jos pliūpsnį“⁴⁰.

Bobby Mitchellas – jaunas amerikiečių pianistas (g. 1985 m.), kuris ypač domisi „čia ir dabar“ kuriamos muzikos atlikimo menu, jungdamas jį daugiau su standartiniu, praėjusių šimtmečių repertuaru. Gilus dėmesys XIX a. pianistų tradicijoms paskatino atlikėją plėsti ribas tarp kompozicijos ir improvizacijos, interpretacijos ir spontaniškumo, tarp naujo ir seno repertuaro. Vienas jo improvizacijos pavyzdžių – Roberto Schumanno arabeskos op. 18 versija⁴¹, kurią pianistas atliko „Orfėjo“ institute, Belgijoje, „docARTES“ programos dešimties metų jubiliejaus iškilmių metu. Prieš sėsdamas prie klaviatūros, atlikėjas gana poetiškai įvardino, ką planuoja daryti: „Aš norėčiau „padainuoti“ ir įkvėpti jūsų troškimus su neįprastu Schumanno arabeskos atlikimu“. Iki pat kūrinio 22-ojo takto atlikimas beveik nesiskirtų nuo įprasto kūrinio atlikimo, jeigu neatkreiptume dėmesio į labai didelės amplitudės tempo pokyčius – arba ypač laisvą *rubato* ir žaismingą artikuliaciją. Tačiau

³⁸ Plačiau žr.: Peter Linett, „Classical Improvisation is Not an Oxymoron (Ask Gabriela Montero)“, *Slover Linett Audience Research*, 2001, February 05. Prieiga per internetą: <<http://sloaudienceresearch.com/blog/2011/february/classical-improvisation-is-not-an-oxymoron-ask-gabriela-montero>> [žiūrėta 2015 06 03].

³⁹ Žr.: „Gabriela Montero improvises on Rachmaninoff's third piano concerto in the style of Bach I“. Prieiga per internetą: <https://youtu.be/sZSPBk_TGal?t=1m34s> [žiūrėta 2015 06 03].

⁴⁰ Cit. iš: Brian Wise and Naomi Lewin (2015), *Why Don't More Classical Musicians Improvise?*, New York: Conducting Business. Prieiga per internetą: <<https://www.wqxr.org/story/time-return-improvisation-its-classical-roots/>> [žiūrėta 2020 06 01].

⁴¹ Žr. „docARTES: 10 year anniversary“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/yk5xN7j-QHs?t=1h39m4s>> [žiūrėta 2015 06 03].

nuskambėjus pirmo epizodo tematinei medžiagai, melodija perkeliama viena oktava į viršų ir modifikuojama. Pagrojęs pirmą baigiamąją kadenciją tonikoje, atlikėjas pereina į vidurinį epizodą⁴², tačiau, nekeisdamas natose užrašytos tematikos ir stiliaus, pradeda ne e-moll, o c-moll tonacijoje. Tuomet seka laisvos tematikos epizodas, grįžtantis į trumpą pirmosios temos reprizą, po kurios, per pirmo giminingumo tonacijas, moduliuojama į kitą, laisvą, lėtesnį, lyrišką epizodą. Jame girdisi tarsi dainuojamos temos intonacijos, kurias apibendrina baigiamoji kadencija originalioje kūrinio tonacijoje – C-dur. B. Mitchello atlikimas suskamba kaip tikra, spontaniška XIX a. stiliaus parafrazė.

Pro akis praslysti negalėtų ir XV-ajame, 2015 m. vykusiame Čaikovskio vardo pianistų konkurse 4-ąją vietą užėmęs prancūzų pianistas Lucas Debargue (g. 1990). Aukštas įvertinimas konkurse be abejonės suteikė atlikėjui žinomumą ir pasaulinę karjerą, tačiau dar svarbiau yra tai, koku būdu jis panaudoja šią platformą parodyti savo neeiliniams atlikėjo ir kompozitoriaus talentams. Koncertuose jis atlieka ne tik kanonizuotą fortepijonės muzikos repertuarą, bet ir savo paties kūrinius bei improvizacijas klasikinės, džiazo ir šiuolaikinės muzikos stiliuose⁴³. Tinklaraštyje „thecounterpoints.com“ publikuotame interviu jis išsako dėmesio vertą pastebėjimą:

Kai kurie XX a. pradžios džiazo atlikėjai yra vieni iš geriausių visų laikų muzikantų. Jie man – pavyzdžiai, kuriuos seku. Bet ne stilius ar žanras yra svarbu, o meistrystė muzikoje. Kad būti [...] improvizatoriumi, reikia įvaldyti daugybę plotmių: harmoniją, ritmą, kompozicijos mokslą – daug dalykų, kurie net talentingiausiems nūdienos pianistams tiesiog nerūpi. Šiandien galima išeiti į sceną su plačia šypsena ir pirmuoju Chopino koncertu, ir tave laikys meistrišku pianistu [...] Man tai nieko nereikia. Galima būti meistrišku fortepijono atlikėju, bet visiškai nebūti muzikantu.⁴⁴

Turbūt atskirai minėti ir nereikia, jog L. Debargue tikruoju muzikalumu laiko ne pirštų greitumą ir teksto švarumą, o gebėjimą ne tik atlikti, bet ir perprasti muziką taip, kad ją būtų galima kurti ir improvizuoti. Tai labai primena XIX a. pianisto-kompozitoriaus, arba istorinės improvizacijos koncepciją.

⁴² Žr. originaliose natose – 43 taktas, „Minore I“.

⁴³ Žr. „ECHO KLASSIK 2017: Lucas Debargue | Auftritt“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/ceAVKI56A-0>> [žiūrėta 2019 05 31]; „Lucas Debargue's jazz improvisation in Russia, after classical recital“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/qhRL6SBHMsQ>> [žiūrėta 2019 05 31].

⁴⁴ Elijah Ho. Lucas Debargue. *The Counterpoints*, February 09, 2017. Prieiga per internetą: <<http://www.thecounterpoints.com/interviews/2017/2/9/lucas-debargue>> [žiūrėta 2019 08 23].

Be abejonės, visų nūdieną klasikiniame stiliuje improvizuojančių pianistų šiame darbe išvardinti nepavyktų, nėra ir tokio tikslo. Reikėtų atkreipti dėmesį, kad būtent dėl šios priežasties, skyriuje išsamiau nėra aptariama gyva, aktyvi, inovatyvi, nepaneigiamai didelę įtaką XX a. fortepijono menui padariusi džiaz improvizacija, kurios korifėjai⁴⁵ ir toliau kelia improvizacinės muzikos tradicijas į naujas aukštumas ir formuoja naujus standartus.

Tačiau net ir surinkus visus improvizuojančius klasikinio repertuaro atlikėjus į vieną vietą, būtų akivaizdu, kad jie sudaro vos mažą dalelę visoje rinkoje dirbančių, o dar ir karjerai rengiamų profesionalių pianistų. Taip pat pažvelgus į per visą istoriją išleistų fortepijoninės muzikos garso įrašų kolekciją, su improvizacija susiję būtų tik keli. Improvizacija – tai praktika, kuri yra atsidūrusi klasikinio Vakarų fortepijono muzikos kanono paraštėse.

Vos iš kelių pavyzdžių matosi, kad XIX a. improvizacijos tradicijos yra gyvos tarp pripažinimą pelnusių atlikėjų – šie pianistai kultivuoja improvizacijos meną kaip įrankį siekti aukštesnės meistrystės atliekant praeityje užrašytus kūrinius. Improvizacija jiems – tai dar vienas, praktiškas būdas giliau pažinti autoriaus stilių, įtraukti, sudominti auditoriją, patirti muzikavimo malonumą, prisiminti senas tradicijas ir t. t. Tad jeigu improvizacija yra aktuali atlikimo menui, kodėl ji nėra savaime suprantama ar ypač populiari klasikinį repertuarą studijuojančių pianistų tarpe, jų rengimo programose, ar koncertiniame gyvenime?

Improvizacijos situacija prasidėjus garso įrašų epochai teikia visai naujas vertinimo galimybes. Išgirstama, kaip XIX a. improvizacijos tradicijos skamba gyvai, preliuduoja ir fantazuoja pripažinimą pelnę XX ir XXI a. pianistai. Jų ekstemporizacijose įkūnijamos visos XIX a. aprašytos formos, nuo preliudų ir fugų, iki fantazijų publikos duotomis temomis. Įrašus papildančiose pianistų refleksijose improvizacija apibūdinama kaip autentiška meninės raiškos priemonė, muzikalumo lavinimo, komunikavimo su publika ir gilesnio repertuaro stiliaus pažinimo įrankis. Improvizuojančių pianistų yra labai nedaug – improvizacijos nuosmukio dinamika išliko. Situacijos priežastys yra gvildenamos kitame poskyryje.

⁴⁵ XX a. džiaz pianistų Scotto Joplino, Jerry Roll Mortono, Jameso P. Johnsono, Fatso Wallerio, Williamo „Count“ Basie, Duke Ellingtono, Nato Kingo Cole, Theloniouso Monko, Arto Tatamo, Marry Lou Williams, Lenie Tristano, Oscaro Petersono, Errolo Garnerio, Dave Brubecko, Horace Silverio, Billo Evanso, Joe Zawinulo, Kenny Kirklando, Esbjorno Svensono ir kt. muzikinį palikimą XXI a. sėkmingai tęsia Ahmadas Jamalis, McCoyus Tyneris, Herbie Hancockas, Bob Jamesas, Chickas Corea, Keithas Jarrettas, Michel Camilo, Gonzalas Rubalcaba, Bradas Mehldau, Peteris Beetsas, Hiromi Uehara, Robertas Glasperis, Geraldas Claytonas, Tigran Hamasyan, Joey Alexander ir nesuskaičiuojamos plejados pianistų, dėsančių ir studijuojančių džiaz muzikos katedrose, visame pasaulyje.

1. 2. 3. Improvizacijos nuosmukis ir priežastys

Mažas nūdieną improvizuojančių pianistų skaičius – daugiabriaunė problema, kurios sprendimui visų pirma reikėtų išryškinti pagrindines priežastis. Jų šaknys yra laikotarpyje, kuriame klestėjusį *extempore* meną nagrinėjame ir šiame darbe.

Improvizacijos nuosmukio reiškinį XIX a. viduryje pastebėjo keli mokslininkai, tyrinėję preliudavimo, fantazavimo, ekstemporizavimo meno istoriją ir jos kontekstus. Pagal anglų muzikologą Johną Rinką, improvizacija XIX a. patyrė nuosmukį dėl:

- atlikėjo funkcijos pokyčio į interpretatoriaus, kaip ir dėl kompozicijos atskyrimo nuo atlikimo;
- kūrinio koncepcijos, kuri yra savaime prieštaraujanti nuolat kintančios muzikos suvokimui, įsigalėjimo;
- pasikeitusios, vartotojiškos muzikos klausytojų rinkos, kurioje buvo vertinamas išorinis blizgesys ir sensacijos – trivialūs elementai, kurie niekaip nesiderino su praeitame šio darbo skyriuje aptarta, meninį originalumą ir išradingumą puoselėjančia istorinės improvizacijos tradicija;
- muzikinės technikos evoliucija, nuo į bosą orientuotų sintaksinių struktūrų, į melodiškai, bendrai ar programiškai suvokiamas sistemas. Vietoje anksčiau naudotų paprastų skaitmeninio boso modelių, buvo pradėti naudoti stambesni improvizacijų karkasai, susidedantys iš plačių formos šablonų, išreikštų tematiniais terminais;
- kuo didesnio organiškumo, formos ir tematinio vieningumo reikalavimo iš srities profesionalų;
- improvizacinių žanrų ir procedūrų asimiliacijos su užrašytais kūriniais (pvz. F. Liszto sonata h-moll, R. Schumanno, F. Schuberto fantazijos), kadangi drąši laisvė ar nuolat plečiamos konvencinės ribos – vienos esminių improvizacijos charakteristikų – tapo kompozicinėmis normomis⁴⁶.

Daugelis J. Rinko minimų priežasčių yra susijusios su dideliais socio-ekonominiais pokyčiais pasaulyje. Dana Gooley, stebėtiną R. Schumanno evoliuciją nuo užsidegusio ir

⁴⁶ John Rink, 2001. Improvisation. Western art music. The 19th century. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?rskey=Neqgxn#omo-9781561592630-e-0000013738-div2-0000013738.2.5> [žiūrėta 2020 04 19].

iškalbingo improvizatoriaus iki kompozitoriaus, nusprendusio kurti visiškai atsitraukus nuo fortepijono, aiškina vertybiniais pokyčiais visuomenėje: „Schumanno baimė improvizuoti susiformavo dėl „ekonomiškumo etoso“ – būdingo to laikmečio išsilavinimą turinčioms klasėms. Improvizacija tapo siejama su „netaupumo“ signalais – didelėmis laiko sąnaudomis, sudėtingo darbo reikalaujančio atlikėjo pasiruošimo ir rizikos neefektyviai komunikuoti – visa tai prieštaravo tokiems buržuazijos etikos kodams, kaip pertekliaus ar švaistymo ribojimas bei racionalus turimų resursų reguliavimas“ (Gooley, 2018: 18). Ironiška, kad dėl taip susiklosčiusių aplinkybių, net C. Czerny vadovėlį iš esmės galima laikyti nebe improvizacijos, o komponavimo vadovėliu – apibendrintas formų apibrėžimas ir kalbėjimas apie tematiškumą nebesuteikė pakankamai žinių, reikalingų improvizacijos tradicijai išlaikyti. Jo improvizacinių žanrų charakteristikos neilgai trukus persidavė į žymiausių XIX a. kūrėjų kompozicijas.

Valerie Goertzen, chrestomatinio straipsnio apie preliudavimo praktiką XVIII – XIX a. pr. autorė, improvizacijos populiarumo sumažėjimą aiškina šiais faktais:

- improvizaciją, kaip kūrybiškumo pratybas, užgožė virtuoziškumo siekimas. Platesnė auditorija ir pagrindinė pasirodymų vieta tapę vieši koncertai skatino demonstratyvumą ir atlikimo būdus, kurie sulauktų didesnio dėmesio;
- iki minimo nuosmukio laikotarpio pasaulį paliko ryškiausi to laikmečio improvizatoriai: J. N. Hummelis (1837 m.), F. Mendelssohnas (1847 m.), F. Chopinas, F. Kalkbrenneris (1849 m.). F. Lisztas nustojo koncertuoti 1848 m.;
- likusieji meistrai ir jaunoji karta toliau improvizavo, tačiau kritikai atkakliai ragino to nedaryti. Susiformavus kūrinių kanonui, iš atlikėjų buvo reikalaujama išpildyti kūrinius taip, kaip to būtų norėję jų autoriai, manant, kad visa jų valia buvo išreikšta natomis bei plačiai žinomomis atlikimo konvencijomis;
- klasikinis Vakarų muzikinis kanonas aprėpė daugybę repertuaro, todėl pasidarė nebeįmanoma taip išsamiai išstudijuoti istorinius stilius, kad pavyktų sėkmingai improvizuoti. Nebeteko prasmės ir preliudų rinkinių, užrašytų visose tonacijose leidyba (Goertzen, 1996: 334-337).

Vėlesniu laikotarpiu ir XX a., Robinas Moore požiūrio į improvizaciją pokyčius aiškina rašydamas apie dar didesnius socialinius-kultūrinius pokyčius, natų spaudos ir leidybos įsigalėjimą, pasikeitimą muzikos edukacijos sistemoje, eksperimentalizmą kompozicijoje ir pernelyg didelį susidomėjimą istoriškumu – kaip priežastis, dėl kurių improvizacija, tokia kokia buvo suvokiama anksčiau, iš esmės neteko dėmesio ir palaikymo aukštosios kultūros muzikoje (1992: 68-82).

Dar viena priežastis, lyg dviašmenis kardas, dėl kurios improvizacijos tradicija susmuko, buvo ta pati technologija, dėl kurios galime džiaugtis turį tvirtesnių įrodymų ir medžiagos analizei apie šią, istorinę praktiką – tai muzikos įrašai. Pirmuosiuose muzikos įrašuose improvizuojančių, aktyviai preliudus grojusių pianistų išgirsti negalime dėl labai ribotų technologijos savybių. Pasak K. Hamiltono, pirmieji diskai talpino vos keturias su puse minutes, todėl tikėtis, kad įrašė atsiras vietos dar ir preliudavimui, kurio trukmė negali būti prognozuojama – bergždžia (2008: 136). Pačio Feruccio Busoni atsiminimai apie įrašų sesijas Londone, kėlusias jam didžiausią stresą dėl to, kad jis negalėjo groti taip, kaip įpratęs, turėjo keisti tempus, dinamiką, pedalizaciją⁴⁷, liudija apie didelę technologijos įtaką net užrašytų kūrinių skambesiui. Negalima pamiršti grįžtamojo poveikio įrašų klausytojams. Didžioji publikos dalis į koncertus eina tam, kad išgirstų kažką atpažįstamo – dažniausiai tai, ką girdėjo įrašė. O įrašuose niekas nepreliudavo.

Nūdieną, klasikinį Vakarų muzikos kanoną lyginant su kitomis muzikinėmis kultūromis ir akivaizdžiai matant skirtumus, yra akcentuojama edukacijos problema. Kad ir kokie ryškūs pianistai mus džiugintų savo ekstemporizacijomis koncertų salėse šiandien, iš tikro, jų tėra sauja, ir improvizacijos srityje jie dažniausiai yra savamoksliai, palyginus su mase ruošiamų ir koncertuojančių pianistų. Esame savotiškame „užburtame rate“ – improvizacijos tradicija išnyksta, nes to niekas nemoko, o mokytojų nėra, nes jų niekas neruošia. Motiejus Bazaras savo studijoje pastebėjo, kad šiandieninė fortepijono kultūra yra ortodoksiška, kur pripažinimą įgavusios idėjinės ir estetinės nuostatos nėra ypač palankios improvizacijos menui:

Supratimas, jog meistriškumo viršūnė ir baigtinis rezultatas yra kūrinio atlikimas, formuoja tokią darbo su instrumentu dienotvarkę, kuri eliminuoja bet kokius improvizacijos, komponavimo elementus [...] Vis dar gajus įsitikinimas, limituojantis pianisto atlikėjo kompetencijos ribas, jog improvizacija ir kompozicija pirmiausiai reikalauja prigimtinių gabumų ir polinkių tai daryti. Analizuojant studijų programas, pastebima aiški atskirtis tarp disciplinų ir tarp to, kas suvokiama kaip atlikėjų ugdymas, o kas yra išskirtinai kompozitorių arba džiazo muzikantų ugdymui skirta informacija. (Bazaras, 2017: 42)

Pasak K. Hamiltono, fragmentuota improvizacijos padėtis šiandien – tai ne tik pasikeitę skoniai, per šimtą metų garso įrašų pramonės suformuoti ir standartizuoti klausytojų

⁴⁷ Daugiau sk. Jonathan Summers, *Busoni and his Legacy*. Posted Oct 06, 2002. Arbiter Records <<https://arbiterrecords.org/catalog/busoni-and-his-legacy/>> [žiūrėta 2020 02 20].

lūkesčiai ar kritiškas susirūpinimas dėl „stilių vienovės“, kuris mažai terūpėjo praėjusių kartų pianistams. Daugeliui dabartinių klasikinės muzikos atlikėjų paprasčiausiai trūksta tokio improvizacinio išsilavinimo, kokį, kaip savaime suprantamą muzikinio ugdymo dalyką gaudavo F. Lisztas, F. Chopinas ir kiti amžininkai. Po kelių metų praktikos, pianistai sukaupdavo dideles atsargas tipinių figūracijų modelių, pritaikomų harmoninių junginių ir tematinių variacijų standartiniais stiliais. Jie taip pat nuolat ieškodavo progų, kur jas būtų galima panaudoti. Toks mąstymo būdas yra tiek pat svetimas nūdienos klasikiniams pianistams, kiek yra prigimtinis džiaz muzikantams. Nūdieną, kuomet jauni koncertuojantys pianistai pradeda muzikos kūrinį, jie pradeda tuo, kas yra parašyta lape. Kuomet, dalies pabaigoje pamato kadencinį kvartsekstakordą ir švytintį tuščią taktą – tuoj pat ieško pirmos stilistiškai tinkamos, kitur išspausdintos kadencijos. Tačiau tiems, kurie norėtų išmokyti preliudavimo ir improvizacijos įgūdžių, yra gausybė prieinamos informacijos. Tai nėra prarastas menas – jis paprasčiausiai buvo sąmoningai apleistas (Hamilton: 2008: 138).

Išties, gera naujiena yra ta, kad yra daug pasiekiamos informacijos apie tai, kaip praeityje improvizavo muzikantai. Bet čia atsiveria prieštara tarp darbo pradžioje suformuotos problemos (pamiršto improvizacijos paveldo) ir pasiūlyto jos sprendimo – naudojant tą patį paveldą (medžiagą iš XIX a.) pasiūlyti būdą, kaip gaivinti improvizacijos praktiką klasikinio fortepijoninės muzikos kanono rėmuose. Kyla klausimas, kam ieškoti to, kas nepamiršta?

Aukščiau tekste išvardintos nuosmukio priežastys rodo, kad improvizacijos tradicija yra ne pamiršta, o ignoruojama. Jeigu improvizacijos tradicija yra apleista, į ją nekreipiama dėmesio, tuomet ji yra neaktuali, kitaip tariant – netinkama dabarčiai. Juk reikia nepamiršti, kad ekstemporizacijos klestėjimo metu atlikėjai darė ir grojo tai, kas buvo aktualu, vyko tuo metu, rišo muzikinę bendruomenę ir buvo suprantama tiek kolegoms, tiek klausytojams. Net mažiausiai gabumų turintys muzikantai galėjo ir buvo ugdomi sekti *extempore* meno normas. Reikėtų prisiminti, ką šiame kontekste C. Czerny savo mokinei rašė apie prigimtinius gabumus: „Talentas praverčia visur, tačiau ir ekstemporizavimą galima studijuoti ir išlavinti pagal tam tikrus principus; esu įsitikinęs, kad net vidutiniškai gali įsisavinti *extempore* meną, bent iki tam tikro lygmens“ (1840: 79). C. Czerny motyvacija panaikinti visus prietarus ir mistiką apie improvizaciją buvo akivaizdi, bet jis turėjo mintyje tuo metu aktualias ir priimtinas muzikavimo normas. Tai taip pat pastebėjo olandų vargonininkas ir muzikologas Bertas Mooimanas, tyrinėjantis improvizaciją XIX a. muzikoje:

Realybėje, net kruopščiausiai parašyta knyga, kaip Carlo Czerny „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte“, negali būti perskaityta kaip muzikinių receptų knyga, kurią įveikus taptume lyg muzikantai iš 1829 metų. Realybė yra kur kas sudėtingesnė ir įdomesnė. Pasirodo, kad Czerny nekreipia dėmesio į įgūdžius, kurie nėra savaime aiškūs

nūdienos studentams, o, kita vertus, daug problemų, kurios yra svarbios šiandieną, taip pat nėra paminėtos jo knygoje.⁴⁸

Kitaip tariant, jeigu tam tikri įgūdžiai ir muzikavimo funkcijos šiandieną yra nepopuliarios fortepijono mene, reikia ieškoti, kas yra žinoma naujo, kas leistų į praeityje įprasta laikytą praktiką ir informaciją apie tai pažvelgti kitomis akimis, ją aktualizuoti. Jeigu prisiminsime autentiškumo muzikoje idėjų puoselėtojų mintis – paveldą reikia aktualizuoti, pritaikyti dabarčiai.

Skyriuje 1. 2. buvo aptarti improvizacijos fortepijono meno istorijoje apraiškų atvejai, pradedant instrumento atsiradimo laikais, ekstemporizuotų pasirodymų scenoje piko laikotarpiu XVIII ir XIX a., bei ryškūs XX a. ir nūdienos improvizuojančių pianistų aktai. Iš jų galima spręsti, kad:

- fortepijonu buvo ekstemporizuojama nuo pat pradžių dėl tęsiamų skaitmeninio boso atlikimo tradicijų, kurios savaime suponavo improvizaciją klavišiniais instrumentais; techninių inovacijų, naujų tembrinių galimybių, kurios atitiko tiek galantiško tiek romantinio stiliaus kompozitorių raiškos vizijas; instrumentas buvo patogus išbandyti kompozicines idėjas praktikoje, prieš jas užrašant natomis.
- ekstemporizacija visuomet buvo ryškių ir kūrybiškų atlikėjų užsiėmimas (žinoma, ne visi – šiandien žinomi kompozitoriai), o iki XIX a. antrosios pusės ir savaime suprantamas, lavintinas kiekvieno muzikos mėgėjo gebėjimas.
- garso įrašų eroje atsiskleidę improvizuojantys pianistai naudojo ir naudoja tradicines, XIX a. šaltiniuose aprašytas ekstemporizacines formas.

Taip pat aptartas ne mažiau svarbus improvizacijos nuosmukio reiškinys, kurio daugiabriaunę problematiką sudaro ne tik pernelyg išaugęs kanoninio repertuaro kiekis, skaitmeninio boso pagrindų atsisakymas, savitikslio virtuoziškumo siekimas, improvizacinių žanrų niveliacija su kūrinių, garso įrašų pramonė ir t. t., bet ir akivaizdus muzikos profesionalų bendruomenės abejingumas *extempore* menui. Mintyje turint gausų ir prieinamą istorinių šaltinių palikimą, dalykas nėra plačiai studijuojamas akademinėje aplinkoje. Tai yra prielaida kelti improvizacijos problemų aktualumo klausimą. Todėl kitame skyriuje yra

⁴⁸ Bert Mooiman. *Improvisation in 19th century music*, 2 (2014), KC Research Portal. Prieiga per internetą: <<https://www.researchcatalogue.net/view/48650/48651/0/0>> [žiūrėta 2019-08-23].

aptariamoms analitinėms sąsajoms ir tyrimų būdai, kurie gali būti parankūs aktualizuojant ir gaivinant XIX a. ekstemporizacijos tradicijas.

1. 3. Improvizacijos tyrimų bumas, istorinės improvizacijos atgimimas ir naujos prieitys

1. 3. 1. Tyrimų bumas

Ankstesniame skyriuje buvo aptartos priežastys, dėl kurių nuo XIX a. antrosios pusės susidomėjimas *extempore* meno tradicijomis nuslopo, nors publika ir toliau troško improvizacijos iš atlikėjų, lyg uždrausto vaisiaus⁴⁹. Šiame skyriuje bus nagrinėjama, kaip susidomėjimas improvizacijos fenomenu iškilo vėl, tik šį kartą – mokslinių tyrimų srityje, ir inicijavo naujų požiūrių ir tyrimų būdų įvairovę. Esančiose metodologijose tikimasi rasti būdų, kaip aktualizuoti bei tirti XIX a. improvizacinį repertuarą.

Galima teigti, kad tyla improvizacijos lauke truko daugiau nei šimtmetį, tačiau antrosios XIX a. pusės mokslo pasaulyje pradėjo bręsti kūrybiškumo fenomeno tyrimų daigai, kurie vėliau padėjo pagrindus naujam susidomėjimui improvizacijos reiškiniu. Septintajame XIX a. dešimtmetyje seras Francis Galtonas parašo romantinio, nepaaiškinamai kuriančio genijaus įvaizdį dekonstruojančią teoriją *Hereditary Genius*, kurioje, remiantis statistikos metodais, įrodinėjamas daugelio, tarp jų ir muzikinių kūrybinių gebėjimų paveldimumas arba išugdymas⁵⁰. Praėjus kiek daugiau, nei pusei amžiaus, 1950 m. amerikiečių kognityvinių mokslų tyrėjai pradėjo kūrybiškumą klasifikuoti kaip intelektinį gebėjimą, o improvizacija buvo pradėta matyti kaip kūrybiškumo katalizatorius (Kutschke, 1999: 151-152).

Ernstas Ferandas (1887-1972), laikomas vienu autoritetingiausių improvizacijos Vakarų muzikinėje kultūroje tyrėju ir pionieriumi⁵¹, pareiškė:

⁴⁹ Daugiau apie improvizacijos meno padėtį XIX a. antroje pusėje žr.: Dana Gooley (2018), *Fantasies of Improvisation*, p. 20.

⁵⁰ Apie tai plačiau žr.: Sir Francis Galton (1892), *Hereditary Genius*, London: Macmillan, 1869: vi; 237-246. Įdomus faktas, kad Francis Galtonas savo paties darbo pakartotinėje redakcijoje, pasirodžiusioje už 23 metų (1892), apgailestauja, anksčiau pavadinime panaudojęs mistinę „genijaus“ sąvoką, kuri tuomet atrodė labiau ekspresyvi. Pradinė ir tikroji intensija buvo tiesiog įvardinti išskirtines įgautas arba įgimtas protines ar fizines savybes. Remdamasis naujomis patirtimis ir mokslinė pažanga, autorius darbą būtų pavadinęs *Hereditary Abilities* („Paveldimi gebėjimai“) (žr. 1892: viii-ix).

⁵¹ Žinomiausi, ir neabejotinai Ernsto Ferando karjerą apvainikuojantys darbai yra *Die Improvisation in der Musik* (Zurich, 1938); *Improvisation In Nine Centuries of Western Music* (Köln, 1961). Be abejo, jis nebuvo abejingams ir kitiems regionams, Vakarų muzikos kultūrą, pagal galimybes, jis gretino ir su oriento, indų, arabų ar Šiaurės Amerikos kultūrų muzikos pavyzdžiais (apie tai plačiau žr. Ernst Ferand (1940) *Improvisation in Music History and Education*, in *Papers of the American Musicological Society*, University of California Press, p. 115-125.).

„Nėra nė vienos muzikinės srities, kurios nebūtų paveikusi improvizacija, nė vienos muzikinės technikos, formos ar kūrinio, kurie nebūtų kilę iš improvizaciško atlikimo, ar bent nebūtų jo paveikti. Visą Vakarų meno tapsmą lydi poreikio improvizuoti apraiškos“ ([1961]cit. iš Moore, 1992: 62)

Jo darbai, kaip ir pati improvizacijos sritis dar didesnio mokslininkų dėmesio sulaukė 8-jame XX a. dešimtmetyje, kai akademiniėje sferoje buvo pradėti studijuoti dar akivaizdžiau su improvizacija susiję muzikos žanrai, kilę iš viso pasaulio – Amerikos, Indijos, Indonezijos, Artimųjų Rytų ir Afrikos kultūrų. Komparatyvine analize paremtos Bruno Nettlo studijos leido padaryti išvadas, jog improvizacija yra viena iš universalijų, būdingų visoms pasaulio muzikinėms kultūroms; abejojama improvizacijos atsiejimu nuo kompozicijos ir atlikimo, kadangi tai, ką daro pianistas, remdamasis natomis ir sukauptomis atlikimo praktikos tradicijomis, ir tai, ką daro Indų ar Persų muzikantai, atlikdami žodine tradicija perduodamus kūrinius, tarpusavy skiriasi tik tam tikru improvizaciškumo laipsniu, o ne prigimtimi (Nettl, 1974: 2-19). Toks sąvokos permąstymas tapo impulsu, inicijavusiu dar neregėto masto ir kryptių improvizacijos tyrimus.

Improvizacijos universalumo pripažinimas, arba buvimas visame kame tapo dingstimi išbandyti jos fenomeną įvairiose mokslo platformose. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje Jeffas Pressingas⁵², pasitelkdamas detalias įžvalgas iš fiziologijos, neurofiziologijos, psichologijos, dirbtinio intelekto, filosofijos, etnomuzikologijos disciplinų ir unikaliai klasifikuodamas improvizacijos mokymo metodus ir teorijas, pateikė kompleksišką kognityvinį improvizacijos modelį, galimai panaudojamą rengiant „improvizuojančias“ kompiuterių programas. Beate Kutschke⁵³, analizuodama XX a. 6-7 deš. Amerikos ir Europos kompozitorių darbus, bei XIX a. siekiančius kūrybiškumo tyrinėjimus psichologijoje, atskleidė improvizaciją kaip pedagoginę priemonę, o tuo pačiu ir kaip visuomet prieinamą kūrybinio, kultūrinio bei socialinio inovatyvumo įrankį. Mokslininkų klasteris⁵⁴ iš Didžiosios Britanijos ir Olandijos naudodami specialiai tyrimui sukurtą atlikėjų ir klausytojų smegenų veiklos stebėjimo sistemą, improvizuoto ir užrašyto klasikinio repertuaro atlikimo metu

⁵² Pressing, Jeff (1988). Improvisation: methods and models. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John Sloboda, 129-178. Oxford: Clarendon Press.

⁵³ Kutschke, Beate. Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation. *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1999), p. 147-162.

⁵⁴ Dolan, D., Sloboda, J., Jensen, H. J., Crüts, B., Feygelson, E. (2013). *The improvisatory Approach to Classical Music Performance: An Empirical Investigation Into Its Characteristics and Impact*. Royal Northern College of Music: Music Performance Research.

užfiksavo solidžius rodmenis, liudijančius apie tiesioginę improvizacijos įtaką atlikimo kokybei ir klausytojų suinteresuotumui. Robertas Lairdas Harrisas⁵⁵, naudodamas naujausius neurologijos mokslo pasiekimus (tiriant muzikos audiomotorinių transformacijų struktūras žmogaus smegenyse), įrodė kad improvizuojančių muzikantų dešiniojo smegenų pusrutulio veikla, atsakinga už per klausą suvokiamos muzikos transformavimą į motorines funkcijas (arba, tiesiog, grojimą iš klausos), lyginant su *nuo natų priklausomais* muzikantais, ar nemuzikantais, buvo ženkliai aktyvesnė girdint tiek pažįstamą, tiek nepažįstamą muzikinę medžiagą⁵⁶. Ir tai yra tik kelios iš daugelio per paskutinius keturias dekalas publikuotų studijų improvizacijos srityje. Vien atviros prieigos žurnale „Critical Studies in Improvisation“⁵⁷, leidžiamame nuo 2004 m., pasirodė 12 rinkinių, sudarytų iš daugiau nei 170 straipsnių, improvizacijos fenomeną nagrinėjančių kultūriniuose, socialiniuose, nacionaliniuose, teisiniuose, verslo ir politikos kontekstuose. Nuo 1993 m. „Muzikos teorijos bendruomenės“ (the Society for Music Theory) kas metų ketvirtį leidžiamame internetiniame atviros prieigos žurnale „Music Theory Online“ (MTO) taip pat publikuojami improvizacijos tyrimų aktualijas ir problemas nagrinėjantys straipsniai, aprėpiančios istorijos, etnomuzikologijos, lingvistikos, kognityvinių mokslų, atlikimo tyrimo sritis. Nuo 2013 m. pasirodžiusio 19 žurnalo numerio, raktažodis „improvizacija“ MTO straipsniuose minimas pastebimai dažniau.

Tyrimuose improvizacija tapo aktuali tiek kaip istorinis fenomenas ir Vakarų bei viso pasaulio kultūrų muzikos egzistavimo pagrindas, tiek kaip žmogaus percepcijos ir kognityvinių gebėjimų bandymų laboratorinis laukas, tiek kaip socialinių santykių įtvirtinimo bei nusistovėjusių normų griovimo įrankis – daugybę funkcijų turinti priemonė, kuri akademiniame pasaulyje iš esmės iki tol buvo nepažinta ir nenagrinėta.

⁵⁵ Harris, Robert Laird (2017). *The Cerebral Organization of Audiomotor Transformations in Music*. Delft: Eburon.

⁵⁶ Žinant, kad žmogaus smegenų žievę garsinis stimulus pasiekia per 8-9 ms, o vizualinis – tik per 20-40 ms (Pressing, 1988: 136), galima daryti išvadą, kad nuo natų priklausoma muzikos percepcija gerokai apsunkina visų su klausymu ir komunikacija susijusių įgūdžių vystymą ir pritaikymą. Panaši įžvalga lydi ir R. Harrisio tyrimą: „Viena iš *priklausomybės nuo natų* pasekmių gali būti ta, kad muzikantai nebesugebės aktyvuoti audiomotorinei transformacijai skirtų smegeninių tinklų, ko pasekoje jie užkirs kelią sau ir klausytojams į giluminį kūnišką muzikinį patyrimą, sumanytą paties kompozitoriaus“ (2017: 169).

⁵⁷ CSI yra atviros prieigos, mokslininkų recenzuojamas, elektroninis, akademinis žurnalas skirtas improvizacijai, bendruomenei ir socialinei praktikai tarpstančiai Gelfo (Guelph) universitete (Kanada). Patarėjų ir redaktorių skyriai yra sudaryti iš įvairiose disciplinose pasižymėjusių ir pirmaujančių pasaulio mokslininkų. CSI ypač domina istoriškai ir kontekstualūs straipsniai, kuriuose improvizacija nagrinėjama kaip socialinė ir muzikinė praktika, ir kuriuose atsižvelgiama į tai, kaip inovatyvios atlikimo praktikos įtakoja naujų, socialiai jautrių, nacionalinių, kultūros ir meno bendruomenių kūrybos formų vystymąsi. Daugiau informacijos: www.criticalimprov.com

Improvizacijos tyrimų bumus neaplenkė ir fortepijono meno srities. Gilinantis į istorinės muzikos atlikimo kontekstus, socialinius ir kultūrinius pokyčius, bei dabartiniame Vakarų klasikinės muzikos kanone susiformavusias problemas, mokslininkai pradėjo giliau žvelgti į XVIII a. rašytinius šaltinius ir pedagogikos principus, kuomet improvizacija buvo neatsiejama kompozicijos ir atlikimo dalis.

1. 3. 2. Istorinės improvizacijos atgimimas

1. 3. 2. 1. Istorinio atlikimo judėjimas

Istorinę improvizaciją ir jos atgimimą paprasčiausia būtų paaiškinti lyginant tai su istorinio atlikimo judėjimu, bei su jo suformuotu požiūriu į „istoriškai informuotą atlikimą“⁵⁸. Judėjimo idėjos įsitvirtino XX a. 7-ajame dešimtmetyje, bei pagreitį ėgavo per sekančius du dešimtmečius Nicolauso Harnoncourto publikuotuose esė ir meninėje veikloje. Jis buvo pirmas atkreipęs dėmesį, jog muzika ir jos atlikimas prieš XIX a. turėjo kitokią meninę išraišką ir estetines savybes (Butt, 2004: 3). Šio darbo tikslas nėra išsamiai išnagrinėti istorinio atlikimo judėjimo atsiradimo priežastis ir problemas, tačiau vardan bendro suvokimo glaustai išvardinami reiškinį charakterizuojantys faktai ir aplinkybės.

- Priešingai, negu yra priimta manyti istoriškai, senovinė muzika buvo studijuojama ir atliekama visuomet. Pvz. Renesanso anglijoje bažnytinė muzika buvo dažnai įtraukiama į chorų repertuarus. XVIII-XIX a. sandūroje taip pat anglų senovinės muzikos grupės reguliariai pristatydavo Henrio Purcello, G. F. Handelio ir A. Corelli kūrinius. XIX a. Prancūzijoje susiformavo stilistinis dėmesys istorijai ir suvokimas, kad šiuolaikiniai atlikimo būdai nebūtinai tinka senovinei muzikai. Vienas ryškiausių tokio požiūrio proponentų buvo François-Joseph Fétis, kurio „istorinių koncertų“ ciklas buvo pradėtas rodyti Paryžiaus konservatorijoje dar 1832 m.
- W. A. Mozarto, o vėliau ir F. Mendelssohno padarytose J. S. Bacho ir G. F. Handelio kūrinių aranžuotėse muzika buvo „atnaujinama“ pagal vyraujančias muzikinės kultūros madas. Ryškiausi pavyzdžiai – G. F. Handelio oratorijos „Mesijas“ (W. A. Mozartas) arba J. S. Bacho „šv. Mato pasija“ (F. Mendelssohnas) adaptacijos. Be abejonės, viena pagrindinių priežasčių adaptuoti buvo tai, kad originaliose partitūrose buvo užrašyta tik šiek tiek daugiau, negu skaitmeninio boso partija. Kūriniai buvo perdaromi naudojant kitą instrumentuotę, pagražinimus, melodijas, harmoniją ir net tonacijas. F. Mendelssohno

⁵⁸ Daugiau apie „istoriškai informuotą atlikimą“ (*historically informed performance*) ir su tuo siejamas problemas sk. John Butt, *Playing with History*, Oxford University Press, 2004.

atveju buvo kupiūruojama, perrašomos solo partijos, pridedami tempo ir dinamikos ženklai, kuriais pirmenybė buvo suteikiama dramatiškiems kontrastams ir ryškiam emocionalumui.

- Senovinė, ypač baroko muzika įkvėpė daugelį XVIII-XIX a. kompozitorių (pvz. J. Brahmsą), kurią jie populiarino leisdami H. Schützo, G. Gabrieli, F. Couperino, G. F. Handelio, W. A. Mozarto ir kitų praeities kompozitorių natų redakcijas. 1884 m. Eisenache smuikininko Joachimo organizuotame J. S. Bacho muzikos festivalyje buvo naudojamos modernios meilės obojaus (*oboe d'amore*) ir „Bacho trimito“ replikos, kas žymėjo apie dėmesį netinkamam modernaus orkestro skambesiui senovinės muzikos atžvilgiu. Iškilo debatų užuomazgos, svarstoma ar muzikos instrumentai patobulėjo, ar viso labo tik pasikeitė – R. Wagneris neabejojo, kad Beethoveno muziką reikėtų atlikti vožtuviniais trimitais, H. Berliozas manė priešingai, kad tai yra pavojingas piktnaudžiavimas.
- Kuklios istorinio atlikimo judėjimo užuomazgos pasirodė 1915 m., Europos istorinių instrumentų restauratoriaus A. Dolmetscho knygoje bei veikloje, Camille Saint-Saëns skaitytame pranešime apie stilių, techniką ir įrankius San Franciske, bei aibėje įkurtų senovinės muzikos mokyklų Prancūzijoje, Vokietijoje, Belgijoje, Šveicarijoje ir t. t. Svarbi Augusto Wenzingerio įkurtos *Schola Cantorum Basileensis* (1933) veikla, kurioje buvo tiriama ir mokoma senovinės vokalinės ir instrumentinės muzikos nuo viduramžių iki W. A. Mozarto, laikantis devizo jog senovinė muzika turėtų tapti integralia kasdienybės dalimi, siekiant kuo didesnio profesionalumo.
- Pirmieji ryškūs debatai kilo dėl išraiškos, priderančios istoriniam atlikimui, kiekio. Modernūs tyrėjai siekė nustatyti specifines interpretacijos taisykles, kurios priminė „Stravinskio“ neoklasicistinius bandymus, kuomet atlikėjus buvo siekiama atbaidyti ne tik nuo virtuoziškumo bei demonstratyvumo, bet ir nuo bet kokios intervencijos išvis. Klavesinininkė, pirmoji senovinės muzikos asmenybė Wanda Landowska objektyvumo idėją laikė utopiška, todėl nemanė, kad interpretatorius turėtų likti kompozitoriaus šešėly. Paulis Hindemithas, nuosaikus istorinio skambesio šalininkas, kaip ir A. Dolmetschas taip pat suvokė, kad nūdienos gyvenimas nėra identiškas protėvių gyvenimui, todėl ir jų muzika, net jeigu būtų atkurta smulkiausių detalių tikslumu, mums nereikš to paties, ką reiškė jiems. Theodore Adorno pedantišką ir atlikėjus varžantį mokslinį požiūrį įvardino kaip „impotentišką nostalgiją“ ir sulaukė didelio pritarimo.
- Tradicinės muzikinės kultūros stebėtojai nuolatos kritikavo istorinį atlikimą, remdamiesi nesibaigiančiu muzikiniu progresu (pvz. dirigentas L. Stokowskis), pagarba kūriniui išreiškiant tai aklu natų sekimu, nors baroko muzikos partitūrų atveju tai buvo nelogiška

(A. Toscanini), per mažą baroko muzikos orkestrą dydžiu modernioms salėms, kaip ir praktiško aktualumo nebuvimu (W. Furtwängleris). Juo efektyviau plito istorinio atlikimo judėjimas, juo daugiau kritikos tai sulaukė iš įvairiausių muzikos pasaulio asmenybių – Pierro Boulezo, Colino Daviso ir Neville Marrinerio. Kontragynyba užsiiminėjo Markas Elderis, Charlesas Mackerras, Simonas Rattle ir kiti.

- Po karo, istorinės improvizacijos scena suklestėjo Olandijoje ir Anglijoje. Galima teigti, kad muzikologai ir atlikėjai pradėjo veikti išvien Thurstono Darto dėka, kuris savo knygoje pastebėjo, kad pagaliau buvo išmokta suvaldyti senovinius instrumentus, progresas juos veikiau pakeitė, o ne išstobulino, ir kad ir kiek meilės ir laiko būtų įdėta į senovinių kūrinių tekstų analizę, be tradicijos ir istorinio tęstinumo tai yra bergždžia. Atsirado senovinės muzikos žurnalai, kurie taip pat veikė jungdami mokslą ir atlikimą. Londone naują gyvenimą pradėjo Viduramžių ir Renesanso repertuaras. Olandų klavesinininkas Gustavas Leonhardtas savo kruopščiu požiūriu į istorinius šaltinius pakeitė istorinių pasirodymų šou aspektą. Nesivaikydamas prieinamumo ir pramogos elementų, auditorijas į pasirodymus jis patraukė subtilumu ir intensyvumu.
- 8-ajame dešimtmetyje į istorinio atlikimo judėjimą buvo įtrauktas ir klasicistinis bei romantinis repertuaras. G. Leonhardtas, N. Harnoncourtas, Johnas Eliotas Gardineris, Christopheris Hogwoodas, Rogeris Norringtonas ir kiti su savais ansambliais ėmėsi vis naujesnio repertuaro. Laikantis istorinio atlikimo būdų įrašinėjami L. van Beethoveno, H. Berliozi, F. Mendelssohno, R. Schumanno, J. Brahms, R. Wagnerio, G. Verdi kūriniai. Galų gale, siekiant istorinio atlikimo žinių, pradedami tyrinėti ankstyvieji garso įrašai. Atrandami dar negirdėti tempo pokyčiai ir laisvai naudojamas styginių *portamento*.
- Istorinis atlikimas tapo didele muzikos gyvenimo dalimi, judėjimo naujumo ir išsikvėpimo stadijomis praėjus, istorinio tikslumo ir autentiškumo diskusijos prislopo. Gana smarkiai dominuoja atitinkamo periodo instrumentų naudojimas, kaip esminė istoriškai tikslaus atlikimo būdo savybė, tačiau yra kur kas daugiau subtilybių – muzikinis supratimas, kultūrinis ir socialinis kontekstas, akustikos ypatumai, koncertinė situacija ir t. t., kurioms skiriama vis daugiau dėmesio (Lawson, Stowel, 2004: 1-15).

Istorinio atlikimo judėjimo atverti kontekstai skatina ieškoti autentiškumo ir improvizacijos meno praktikose. Kitame skirsnyje yra apžvelgtos ir palygintos istorinio atlikimo judėjimo bei istorinės improvizacijos sąvokos.

1. 3. 2. 2. Istorinės improvizacijos atgimimo judėjimas

Istorinio atlikimo idėjos kartiniai atramos taškai yra atlikimo atkūrimas, laikantis kiek įmanoma arčiau kompozitoriaus originalios koncepcijos, kuo labiau susiejant tai ir su

autentiškų, arba atitinkamą laikmetį reprezentuojančių instrumentų panaudojimu. Tuo tarpu istorinę improvizaciją reikėtų suprasti nūdienos klasikinės ir/arba fortepijoninės muzikos atlikimo meno kontekste, kuris reiškia konkrečiai improvizacijos atlikimo ir jos studijavimo būdų restauravimą, remiantis istoriniais šaltiniais.

Istorinės improvizacijos terminą – spontaniška, realaus laiko muzikos kūryba atpažįstamuose stiliuose – apibrėžė Johnas Mortensenas, straipsnyje *Signs of Life: A Survey of the Historic Improvisation Revival* (2019)⁵⁹. Jame pradedama nuo įžvalgos, apibendrinančios susiklosčiusią situaciją klasikiniame Vakarų muzikos kanone, ir jai priešpriešinamo fakto, kuris lydi ir istorinio atlikimo tapsmą:

Daugelis nūdienos klasikinės muzikos pasirodymų yra praeityje sukurtų kompozicijų mokymosi ir atkartojimo mintinai, vadovaujantis ištikimybės ant popieriaus išspausdintų smulkmenų atlikimo estetika, reikalas. Tačiau didelė dalis tos pačios muzikos kilo pasaulyje, kuriame spausdintos natos nebuvo matomos kaip galutinis autoritetas, atlikėjai neprivalėjo savęs nuolat riboti muzikiniu tekstu, užrašytu lape, ir suvokimas, kad kūrinys egzistuoja griežta, nekintama forma, dar toli gražu nebuvo įsitvirtinęs. (Mortensen, 2019: 15)

Panašu, kad ištikimybė tekstui ir griežta, nekintama kūrinio forma, neatitinka realybės – autorių idėjų, originalaus laikmečio savybių, nesutampa ir su kitais istorinio atlikimo vardikliais, ir su nūdienos muzikinės rinkos aktualijomis. Todėl, turbūt, natūralu, kad reikalai pradeda keistis:

Jauni muzikantai, susidūrę su bauginančia atlikėjo karjeros perspektyva multikultūriškame, stilistiškai įvairialypiškame ir nuolat besikeičiančiame pasaulyje, susimąsto apie visos savo energijos paskyrimą statiskai praeities repertuaro kolekcijai, net kyla abejonų, ar pasauliui reikia dar vieno „Chopino specialisto“, kad ir koks talentingas jis bebūtų. Kai kurie kritikai išreiškia susirūpinimą, kad viešo fortepijoninės muzikos pasirodymas stagnuoja, kadangi tūkstančiai pianistų metai iš metų groja tą patį repertuarą.⁶⁰

Istorinės improvizacijos atgimimas straipsnyje yra pateikiamas kaip atsakas į susiklosčiusią situaciją. Aprašomas aktyvus, nūdieną besiformuojantis tyrimų ir pedagogikos

⁵⁹ Terminas 2014 m. taip pat buvo pavartotas Vincente Parrilla internetiniame projekte „International Society for Historical Improvisation“ (<https://historicalimprovisation.com>), siekiant burti muzikantus, teoretikus ir muzikologus, ir kaupti improvizacijos instrukcijas ateities tyrėjams ir atlikėjams. Tačiau panašu, kad projektas yra vis dar parengiamojoje stadijoje.

⁶⁰ ten pat: 15

laukas, sudarytas iš atlikėjų-tyrėjų veiklos, šio darbo autoriaus siūlomas įvardinti „Istorinės improvizacijos atgimimo judėjimu“. Judėjimą konsoliduoja XVIII a. pedagoginių metodų, kurie nūdieną pasirodo esą stebinančiai praktiški ir efektyvūs lavinant muzikalumo įgūdžius, atradimas; ir tuo paremta, aktyvi atlikėjų-tyrėjų veikla, rengiant istorinės improvizacijos koncertus, organizuojant kursus, tyrimų veiklą ir plėtojant teorijas. J. Mortensenas pastebi jog: „šiais metodais suformuoti mąstymo įpročiai persiduoda ir į kitų laikotarpių muzikavimo stilius; kai kurie atlikėjai improvizuoja jau ištikus kūriniais koncertuose, ar net visas programas, sulaukdami didelio publikos dėmesio ir palaikymo, naujų nuotykių, rizikos ir atradimo potyrių scenoje“⁶¹. Todėl prie judėjimo priskirtina ne tik šios dalies antrajame skyriuje aprašyta, sėkminga nūdienos improvizuojančių pianistų veikla, bet ir viso darbo tyrimo objektas – preliudavimas, fantazavimas, ekstemporizavimas, bendrai – istorinė improvizacija.

Pagrindinis XVIII a. metodas arba teorinis kūnas, kuriuo besiremami istorinę improvizaciją tyrinėja bei taiko judėjimo dalyviai, yra nūdieną primiršta *partimento* tradicija. Kol detalesni *partimento* metodo ypatumai bus nagrinėjami tiriamojoje (4-oje) darbo dalyje, toliau bus pateiktos J. Mortenseno straipsnyje cituojamų atlikėjų-tyrėjų įžvalgos, kurios leidžia susidaryti bendrą vaizdą apie *partimento* ir „Istorinės improvizacijos atgimimo judėjimo“ potencialą.

- Anot Dereko Remešo, *partimento* yra trumpa kompozicijos didaktika, pateikta skaičiais žymėto arba nežymėto boso forma. Atlikėjui paliekama užduotis meniškai pridėti viršutinius balsus. Iš naujo atrastas neapolietiškas pedagoginis metodas dar kartą parodo kūrybinį skaitmeninio boso potencialą. Jis pamažu pradedamas matyti ne tik kaip akomponavimo notacijos sistema, bet kaip pagrindinė perspektyva, paaiškinanti beveik visą tiek XVIII, ar net XIX a. muzikavimą. Moderniu požiūriu skaitmeninis bosas yra patogus improvizuoti, nes nepaisoma atraminių pagrindinių tonų ar jų junginių, kas yra esminis šiuolaikinės muzikos teorijos bruožas (analizė naudojant romėniškus skaitmenis, arba akordų funkcijų teorija). Paprasčiausiai, atsimatuoju intervalus nuo boso (ne hipotetinio pagrindinio akordo garso), atlikėjas įgauna daug tiesiogiškesnę ryšį su skambesiu, neblaškomas nereikalingo teorinio aparato. Todėl, norint mąstyti kaip XVIII a. muzikantui, reikalinga „pamiršti“ kai kuriuos dalykus, kurie yra žinomi nūdieną.

⁶¹ ten pat: 16

- Peteris Van Touras mano, kad įkvėpti Neapolio konservatorijose XVIII a. naudotų mokymosi ir dėstymo metodikų, klausos ugdymo pamokose studentai įgija improvizacišką požiūrį, kuris suteikia privalumų jų karjeroms ateityje.
- Vasili Byros teigia, kad istorinė improvizacija yra ne savatiksliis dalykas, o kūrybiškas atlikimo, improvizacijos ir kompozicijos kontinuumas, taip pat tyrimų būdas. Jo kūrybinėje ir mokslinėje veikloje improvizacija yra taikoma daugiau kaip priemonė, negu galutinis tikslas.
- Tobias Crammas pastebi, kad dažniausiai *partimento* bosinė linija neturi skaičių, ir tai implikuoja, jog ją reikia „išspręsti“ (angl. *realise*). Tai reiškia, kad reikia išplėtoti tai, kas duota (vieną melodiją) į kažką, kas skamba kaip tikra, pilnavertiška muzika. Procesas yra vedamas pagrindinių taisyklių (*regole*) supratimo, muzikinės vaizduotės integracijos ir motorinių įgūdžių, taktilinių pojūčių. Pakankamai ilgą laiką studijuojant *partimento*, aiškėja ryšys tarp metodo ir gebėjimo sklandžiai improvizuoti. Priežastis gali būti ir ta, kad *partimenti* kilo iš dėstymo tradicijų, kurios buvo įsišaknijusios giliame, artistiškame muzikos mokymosi supratime.
- Nicoletos Paraschivescu patirtimi, *partimento* sprendimai gali būti kruopščiai ištyrinėjami ir partijų tikslumu išrašomi ranka, realiu laiku improvizuojant, ar kažkur tarpe, tarp šių dviejų variantų. Bet kuriuo atveju, sprendimas prisideda prie šiuolaikinio istorinės improvizacijos supratimo, kadangi uždaviniai reikalauja iš atlikėjo pasivaikščioti tais pačiais intelektualiais ir meniniais koridoriais, ir išspręsti tas pačias problemas, su kuriom susidurdavo praeities muzikantai (Mortensen, 2019: 16-18).

Lyginant istorinio atlikimo ir istorinės improvizacijos atgimimo judėjimų idėjas ir bruožus, akivaizdu, kad abiem atvejais yra siekiama kuo autentiškesnių muzikavimo būdų. Tačiau istorinės improvizacijos pagrindinis objektas yra improvizacinio muzikinio mąstymo ugdymas ir tyrimas, kuris yra atviras ir orientuotas į atlikėjo meistrystę ne tik istoriniuose stiliuose, bet ir gebėjimą ieškoti išylančių problemų sprendimo būdų ir vėlesnėse improvizacijos praktikose. Kitame poskyryje yra siūlomos metodinės prieitys prie istorinės improvizacijos pažinimo, remiantis moderniomis improvizacijos tyrimų teorijomis.

1. 3. 3. Naujos (senos) prieitys

1. 3. 3. 1. Improvizacija kaip kompozicija

Paulas Steinbeckas, 2013 m. internetiniame muzikologijos žurnale „Music Theory Online“ publikuotame straipsnyje pasiūlė teoriją, pagal kurią aibė improvizacijos tyrimų buvo

sugrupuotos į tris *fikcijas*⁶². Pirmajai *fikcijai* priskyrė analitinius darbus, kuriuose improvizacija yra prilyginama kompozicijai – improvizuotojai naudoja stiliaus sistemas, formules, referentus, schemas ir modelius – tas pačias žaliavas, kurias naudoja kompozitoriai⁶³. Tokiomis analizėmis improvizacijoje vertinami tokie patys dalykai, kaip ir sukomponuotoje muzikoje – ypač organiškumas ir kompleksiškumas. Antrąją *fikciją* pasakojama, jog improvizacija, visų pirmiausia, yra socialinė praktika – muzikantai, improvizuodami kartu, per garsus suformuoja ir performuoja socialinius santykius. Ritmai, aukščiai, faktūros ir tembrai girdimi kaip muzikiniai tekstai, tačiau svarbesnis yra interaktyvumas, socialiniai subtekstai ir kultūriniai intertekstai⁶⁴. Trečiąją *fikciją* tvirtinama, kad improvizacija – tai kritika ir opozicija, prieštaraavimas ir naratyvas, kuris meta iššūkį ir nuverčia įsitvirtinusią tvarką. Tai muzika, kuri su savimi neša kritinę žinią. Improvizuoti yra eksperimentuoti, ir tie, kurie eksperimentuoja, taip daro todėl, kad įprastinis požiūris yra nuobodus, klaidinantis, neteisingas ir bukinantis. Prieštaraavimai improvizuojamoje muzikoje dažniausiai nukreipiami į politiką ir visuomenę – improvizacija prilyginama visuomenės vizijai, kurioje bus priimti didžiausi skirtumai ir įvyks amžini pokyčiai. Pačios inovatyviausios improvizacijos vyksta tik paraštėse, kur „įteigtos išminties“ signalai yra išblėsę ir neapčiuopiami. Tokia improvizacija oponuoja hierarchijai ir hegemonijai, įgalindama marginalias erdves komunikuoti vienai su kita tiesiogiai, nekontaktuojant su centru⁶⁵. Centrinė P. Steinbecko prielaida „išsivalvojimais“⁶⁶ įvardinti improvizacijos analitiką yra ta, kad: „mes pasirenkame atlikimą ar įrašą tyrimui, mes nusprendžiame kaip klausyti pasirinktą pasažą, ir, galų gale, mes nustatome kaip perteikti savo analitines sąsajas (*involvement*) su muzika į įtikinamą pasakojimą, skirtą kolegoms mokslininkams ir muzikantams“ (2013: §12). Labai panašiai, pasitelkęs perspektyvą, kad pasakodamas istorijas žmogus ne tik rekonstruoja, bet ir konstruoja realybę (naratyve fikcija ir faktai nuolat persipina); provokuojančią filosofinę mintį, jog humanitariniai ir socialiniai mokslai, iki tam

⁶² Paulas Steinbeckas terminą pasiskolino iš Marionos A. Guck straipsnio „Analitinės fikcijos“, kuriame teigiama, jog muzika yra dalyvaujamoji – klausytojai aktyviai susitapatina su muzikiniais garsais ir jaučia asmenines sąsajas su muzikos kūriniais; argumentuojama, kad dalyvavimo muzikoje ir įsitraukimo (*involvement*) į ją pėdsakai akivaizdūs net pačioje techniškiausioje (*technically oriented*) muzikinėje literatūroje – t. y. analitiniuose rašiniuose, todėl juos Guck pavadina analitinėmis „fikcijomis“ (2013: §2).

⁶³ Iliustruojama Leonardo B. Meyerio (1956), Barry Kernfeldo (1983), Jeff Pressingo (1988), Roberto Gjerdingeno (2007) ir Bruno Nettlo (2013) darbais.

⁶⁴ Priskiriami Alfredo Schutzo (1964), Ingridos Monson (1996) ir Bruno Nettlo (2009) darbai.

⁶⁵ Remiamasi Alfredo Willenerio (1970), Wadada Leo Smitho (1974) ir Ajay Heble (2000) citatomis.

⁶⁶ Fikcija (lot. *fiktio*) – išgalvojimas, fantastinis dalykas.

tikro lygmens, yra meninės ir kūrybinės praktikos (todėl jų tyrimo procesuose faktai yra daugiau *išradimas*, nei *atradimas*), Marcelis Cobussenas, vienos naujausių ir plačiausiai improvizacijos tyrimų lauką atvėrusių *fikcijų* autorius, pateikia kelias dešimtis improvizacijos atvejų analizių, kurių kiekvienai suprojektuota individualia analitine perspektyva yra siekiama estetinio pragmatizmo: „klausimas, kylantis skaitant turėtų būti ne „ar tai tiesa?“, o „ar tai veikia?“ arba „ar tai prasminga?““ (2018: 13).

Kad ir kokią plačią improvizacijos žanrų geografiją apimtų P. Steinbecko fikcijos, galima teigti, kad visi naratyvai yra būdingi ir improvizacijai fortepijono meno istorijoje. Kaip socialinė praktika, ekstemporizacija fortepijoninės muzikos scenoje veikė ypač per preliudavimą, kuomet tai buvo priemonė atkreipti publikos dėmesį, pranešti apie koncerto pradžią, nutildyti plojimus, sukurti nuotaiką, tinkamą numatytai programai, iliustruoti atlikėjo mąstyseną, pademonstruoti kelis triukus ar unikalius bruožus, reaguoti į slopstantį publikos dėmesį, parodyti savo nuovokumą publikos poreikiams, sukurti spontaniškumo, rizikos ar pavojaus įspūdį, padaryti pasirodymą labiau įsimintinu, atlikti muziką, kurią būtų sudėtinga užrašyti, priversti klausytojus nustoti vertinti atlikimą taip, kaip autentišką arba žinomą kūrinį (pagal Levesque, 2008: 112). Kaip kritika ir opozicija improvizacija egzistavo tiek XIX a., kuomet ekstemporizacija buvo nustumta į pakraščius aršių kritikų plunksnomis ir užtroškinta „ekonomiškumo etoso“, tiek dabar, „istorinės improvizacijos atgimimo judėjimo“ formuojamose alternatyvose stagnuojančioms koncertinėms praktikoms gaivinti.

Tačiau, adaptuojant M. Cobusseną ir norint prasmingai pažvelgti į improvizaciją fortepijono mene, darbo autoriaus nuomone yra konstruktyvu jos tyrimą sieti su kompozicija. Pasirinkimą lemia kelios priežastys:

1. Kompozicija ir improvizacija yra gretinamos nuo senų laikų. P. A. Corri, norinčius giliau pažinti preliudavimo meną, ragino studijuoti „tas kitas sritis“ (kontrapunktą ir kompoziciją) (1813: 81). C. Czerny ir J. N. Hummelis improvizacijai studijuoti patarė analizuoti geriausių kompozitorių kūrinius ir formas.
2. Lygiai taip pat improvizacija buvo matoma, kaip praktiškas komponavimo įrankis. Idėją taikliai apibūdino interneto diskusijų forumo „Music Practice & Theory“ temoje *What made Mozart unique as an improviser?*, vartotojas „AJFaraday“: „Muzikos kūrinį įmanoma parašyti remiantis vien tik komponavimo taisyklėmis (nusistovėjusiais harmonijos junginiais, struktūromis ir t. t.), tačiau vargu ar pavyks jį užbaigti nė karto neišgirdus rezultato tikrovėje, [pvz.] atsisėdus prie fortepijono ir

grojant, tekstas modifikuojamas, tobulinamas, bandoma sugroti daugiau, kas yra už to, kas parašyta... Trumpai tariant – improvizuojama.“⁶⁷ Faktas yra, kad ne tik Mozartas, bet daugelis fortepijoninio repertuaro kompozitorių buvo improvizatoriai, ir tai patvirtina, kad improvizacija buvo praktinė komponavimo technika bei idėjų patikrinimas.

3. Glaudus sąryšis tarp kompozicijos ir improvizacijos aptinkamas ir XX a. komponavimo teorijose. Pvz. vienas ryškiausių XX a. muzikos teoretikų Heinrichas Schenkeris, labiausiai žinomas už tonalios muzikos kūrinių analizės teoriją, improvizacijos sąvoką interpretavo kaip spontaniškumo, laisvės ir idėjų gausos metaforą, aukščiausią genijaus apraišką kompozicijos procese, ir neturėjo jokių abejonių, kad „improvizacija skatina ne tik vaizduotę, bet ir padeda įtvirtinti žinias apie kompozitoriaus stilių“ (Rink, 1993: 3).
4. Esamoje edukacinėje sistemoje kūriniai yra studijų pagrindas. Todėl kompozicija yra greitai apčiuopiama sąsaja visiems, kurie studijuoja notografiškai fiksuotą repertuarą. Kūriniai šio darbo tyrimo objektui suteikia kūną – natas. Prisimenant, kad dar XV a. natos buvo įvardintos elementu, skiriančiu improvizaciją (*cantare supra librum*) nuo kūrinio (*resfacta*), yra reikalinga suprasti tai, ką Robas C. Wegmanas pastebėjo apžvelgdamas improvizacijos Vakarų muzikinėje kultūroje tyrimų istoriją: „vos tik atpažinus skirtumą tarp užrašytos ir improvizuotos (neužrašytos) muzikos, Vakarų kultūroje atsirado dvi ryškios permutacijos: [1] kompozicijos, parašytos improvizacijų stiliuje; ir [2] improvizacijos, turinčios kūrinių bruožų“⁶⁸. Todėl pirmuoju atveju, iš to, kas buvo užrašyta, yra galima spręsti apie tai, kas nebuvo fiksuojama arba kokie muzikos elementai buvo savaime suprantama improvizuojamos muzikos dalis. O antruoju atveju, žinant tai, kas laikoma kompozicine norma, kompozicijų charakteristikas, galima atpažinti, apibūdinti ir įvertinti tai, kas pasikeičia, kaip nukrypstama nuo to, kas buvo sukurta ar, atlikimo metu, tampa nauja, improvizuota. Kūrinių, turinčių improvizacijos bruožų pavyzdžiai XIX a. muzikos istorijoje yra preliudai, kurie buvo leidžiami rinkiniais po kelias dešimtis ar net šimtus, ir fantazijos,

⁶⁷ AJFaraday. *What made Mozart unique as an improviser?*, 2014 08 11. Prieiga per internetą: <<https://music.stackexchange.com/questions/22730/what-made-mozart-unique-as-an-improviser>> žiūrėta [2019 08 23].

⁶⁸ Rob C. Wegman, 2001. Improvisation. Western art music. Introduction. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?rskey=Neqgxn#omo-9781561592630-e-0000013738-div2-0000013738.2.5>> [žiūrėta 2020 04 19].

rapsodijos, kurias taip pat sąmoningai užrašė XIX ir XX a. pianistai-kompozitoriai. Improvizacijos (turinčios kūrinių bruožų) yra šiais laikais atliktų fantazijų garso įrašai, kurias, užrašius natomis, išryškėja kūrinių charakteristikos – motyvai, frazės, formos.

Taigi, artimos improvizacijos sąsajos su kompozicija suteikia ne tik vertingų šaltinių tyrimams, bet ir leidžia ieškoti analizės modelių, kurie paaiškintų improvizacinės kilmės kūrinių sandarą, jų darybos būdus ar muzikinę kalbą. Tai gali būti analizės ir harmonijos, ir formos, ir faktūros aspektais. Tačiau negalima pamiršti esminio skirtumo tarp improvizacijos ir kompozicijos – tai pačios improvizacijos proceso. Jeigu kūrybinis procesas, kuomet gimsta kompozicija yra išsitiesiantis per laiką, suteikiantis daugybę progų bandymams ir korektūroms, tuo tarpu improvizacijos procesas yra įprasminamas čia ir dabar, be šanso pasitasyti. Įžvalgų į tai, kokiomis formomis improvizacija yra atliekama, ir kaip iš kompozicijos kilę elementai tampa improvizacija, gali pateikti teorijos, kurios aiškina spontaniškos elgsenos kilmę kognityviniu aspektu.

1. 3. 3. 2. Improvizacija kaip gyva muzikos praktika

Prisimenant Bruno Nettlą, praėjus daugiau nei trisdešimčiai metų nuo *Comparative Approach...* (1974) pasirodymo, remdamasis išskirtinai XX a. Vakarų muzikologijos leksikografija ir tyrimais, jis improvizacijos sąvoką parodė kaip daugybę kontrastų turintį fenomeną. Tai:

1. kažkas neabejotinai skirtingo, negu atlikimas ir kompozicija;
2. kompozicijos imitacija, tačiau be notacijos pagalbos;
3. kompozicijos esmė, kuomet muzika perduodama per klausą;
4. menas, kuriame ypač pasižymėjo didieji kompozitoriai;
5. amatas, tačiau ne menas;
6. kažkas, kas turėtų būti vertinama kompozicijos kriterijais;
7. procesas, kurio negalima nei paaiškinti, nei išanalizuoti;
8. muzikavimo rūšis, kuri atskiria kitas muzikines kultūras nuo dominuojančios Vakarų muzikos kultūros (2008: 2-3).

Be abejonės, kaip ir P. Steinbecko teorijoje, mokslinis kontekstas egzistuoja kiekvienam iš apibrėžimų, kuriuos galima taip pat priskirti kompozicijos, socialinės praktikos ar kritikos bei opozicijos *fikcijoms*. Bet dėmesį reiktų atkreipti į apibrėžimą Nr. 7, pagal kurį improvizacijos procesas – nei paaiškinamas, nei išanalizuojamas. Tai išskirtinis požiūris, kadangi gilinantis į improvizacijos procesą, o ypač į ribas tarp kompozicijos ir improvizacijos, atsiranda vis daugiau nežinomųjų.

Apibrėžimo, pagal kurį *improvizacija yra procesas, kurio negalima nei paaiškinti, nei išanalizuoti*, kilmę galima atsekti iki pat XIX a. pradžios. Kaip minėta pirmame skyriuje, terminas „improvizacija“ muzikoje prigijo vėliau, XIX a. antrojoje pusėje. Bet su romantiška retorika ir kuriančio genijaus įvaizdžiu, tradicinę improvizacijos suvokimą pakeitė tai, kas atrodė kaip improvizacija, arba, kaip teigė D. Gooley, yra „improvizacijos įvaizdžiai“ (Gooley, 2018: 3, 16), nepriklausomai nuo to, ar sprendimai būdavo priimami atliekant muziką, ar užrašyti natomis ir suplanuoti taktų tikslumu, ir skirtumai tarp preliudavimo ar fantazavimo nebebuvo tokie reikšmingi. Aplamai, improvizacija, kaip ir kitos kūrybiškumo reikalaujančios formos tapo prilyginamos stebuklui, kurio nei galima paaiškinti, nei nuspėti: „Mintis tvyksteli lyg žaibas, neišvengiama, neabejotina – niekad negalėjau pasirinkti“ (Nietzsche, 1889, cit. iš Kutschke, 1999: 147).

Nepaaiškinamumo dvasia gajį darbuose ir tų pačių autorių, kurie bandė improvizaciją detalizuoti. Pvz. Philipas Anthony Corri⁶⁹, traktato *L'anima di Musica* dalyje, skirtoje preliudo žanrui rašė, jog „Preliudas turėtų būti grojamas improvizuojant, ir sudaryti [tam] taisyklės būtų tiek neįmanoma, tiek neteisinga, kadangi fantazija neturėtų būti varžoma“ (Corri, 1813: 81); arba Johannas Nepomukas Hummelis savo traktato *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* dalį, skirtą improvizacijai, pradeda nuo pastebėjimo, kad „jokių instrukcijų ekstemporizuoto pasirodymo klausimu negalima nei duoti nei priimti“ (Hummel, 1828: 461).

Negalima teigti, kad mistifikuojamas improvizacijos įvaizdis yra unikalus XIX a. reiškinys, kadangi nuo senų senovės gebėjimas kurti, tam tikruose kontekstuose taip pat būdavo laikomas Dievo, demonų ar mūzų dovana. Gajus toks požiūris ir nūdieną – vienas fortepijono pedagogas, išgirdęs šio darbo tyrimo objektą, taip pat pasakė, kad improvizacijos neįmanoma paaiškinti. Kokie galėtų būti konstruktyvūs šio teiginio argumentai? Kelis argumentus improvizacijos paslapties lauke išdėstė žymus britų improvizatorius, gitaristas Derekas Bailey. 1980 m. pasirodžiusios knygos *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* įvade jis rašo:

⁶⁹ Kompozitorius, atlikėjas ir pedagogas gimė Edinburge, 1784 m., italų kompozitoriaus Domenico Corri šeimoje. Didesnę savo gyvenimo dalį praleidęs Londone, Corri sukūrė per 40 kūrinių solo fortepijonui ir kameriniams ansambliams, taip pat parašė didžiausiu laikomą ir vertinamą XIX a. pr. traktatą fortepijonui *L'anima di musica*. Kartu su Muzio Clementi ir Cramerių šeima įkūrė Londono filharmoniją, bei dalyvavo steigiant Karališkąją muzikos akademiją. Dėl sudėtingos šeimyninės padėties 1817 m. buvo priverstas emigruoti į Jungtines Amerikos Valstijas, kur pasikrikštijo ir tapo žinomas Arthuro Cliftono vardu. Gyvendamas Baltimorėje, Cliftonas toliau sėkmingai kūrė ir dalyvavo kultūriniame gyvenime iki mirties 1832 m. (Plačiau apie tai žr.: Nathan Buckner, *Philip Anthony Corri / Arthur Clifton*. Prieiga per internetą: <http://www.unk.edu/academics/music/buckner_corri.php> [žiūrėta 2019 08 23]; Buckner, 1997: iii, iv).

Improvizacija nuolat kinta, prisitaiko, niekadės nefiksuoja, per laisva analizei ir tiksliai apibūdinimui; iš esmės – neakademiška. Juolabiau, kiekvienas bandymas apibūdinti improvizaciją yra neišvengiamai ir iškraipymas, kadangi laisvanoriškos improvizacijos centre yra kažkas prieštaraujančio ir neigiančio dokumentacijos tikslus. (Bailey, 1992: ix)

Be to, paradoksalią poziciją D. Bailey kursto apmąstymais, kad prasmingai svarstyti apie improvizaciją iš teorinio taško – neįmanoma: „jokios, bendrai pripažintos [praktikoje naudojamos] teorijos nėra, kas reiškia, kad ir improvizacija neegzistuoja už savo praktikos ribų [...] Tik akademikai gali turėti beprotiškumo improvizacijai sukurti teoriją, ir tie įsivelia į rimtus keblumus – praktika visais atvejais skiriasi nuo teorijos [...] natomis išreikšti teoriniai pavyzdžiai kaip improvizacijų transkripcijos, gilesnėm įžvalgom išvis neduos daug naudos, kadangi daugelis muzikantų, kalbėdami apie improvizaciją renkasi abstrakčius terminus ir intuityvius apibūdinimus“⁷⁰. Natūralu, kad kyla klausimas, koku būdu galima paaiškinti tai, kas, kaip teigiama, iš prigimties nėra paaiškinama?

Tam tikra prasme šiuos požiūrius reikėtų suprasti kaip provokaciją. Visų pirma, P. A. Corri, J. N. Hummelis ar kiti, aiškindami improvizaciją iš esmės nenukrypo nuo su žodžiais *improvisus* ar *extemporalis* siejamų konotacijų – nenumatytas, netikėtas, staigus, neparengtas. Tad paradoksalu yra mėginti numatyti nenumatomą, tikėtis netikėto ar parengti neparengiamą. Bet norėdami įnešti daugiau aiškumo, jie vistiek ėmėsi aprašinėti savo ir kitų individualias patirtis, būdus ir aplinkybes, kuriomis sekdami patys įgijo *galią groti ekstempORIZUOJANT*, arba daryti išvadas bei apibendrinimus apie meną. D. Bailey darbas taip pat yra netiesioginis pasiūlymas spręsti nepaaiškinamumo problemą – neįsivaizduodamas jokio kito prasmingo būdo, jis rašo apie improvizaciją asmeniškai kalbindamas praktikoje improvizuojančius muzikantus.

Ernstas Ferandas 1961 m. rašė, jog „Improvizacijos džiaugsmas dainuojant ir grojant yra būdingas visiems muzikos istorijos tarpsniams. Tai visuomet buvo galinga naujų formų kūrimo priemonė, todėl kiekvienas tyrimas, kuris prisiriša prie praktinių ir teorinių šaltinių, fiksuotų raštu ar spauda, nekreipdamas dėmesio į improvizacinį elementą **gyvoje muzikos praktikoje**, neišvengiamai sudarys nepilną ir iškreiptą vaizdą“ (cit. iš Bailey, 1992: ix). Šiuo požiūriu, tiek XIX a., tiek dabar, aprašyti praktiką ir iš jos kylančias patirtis bei problemas, taip pat yra būdas tyrinėti improvizaciją, pastangos įveikti nežinomybę. Visos su improvizacijos nepaaiškinamumu siejamos konotacijos (atsitiktinumai, chaosas, mistika)

⁷⁰ ten pat: x-xi.

nepaneigia improvizacijai aktualizuoti reikalingų profesinių įgūdžių, pasiruošimo, individualios patirties, kūrybiškumo ir t. t. Todėl gyva praktika ne tik visada atspindi improvizacijos paaiškinamumo ir nepaaiškinamumo dichotomiją, bet ir padeda giliau pažinti improvizacijos ruošimosi ir atlikimo procesus.

Skyriuje 1. 3. buvo apžvelgta improvizacijos tyrimų istorija, po XX a. 8 deš. prasidėjusiu tokių tyrimų bumu; akcentuojami istorinės improvizacijos atgimimo ir nūdienos tyrimų kontekstai, kuriuose išryškėja požiūrių į reiškinį gausa; pažymimas tokių tyrimų aktualumas tiek muzikologijos, tiek tarpdisciplininių tyrimų požiūriu; atsekamas istorinis tęstinumas tyrimuose ir praktikoje. Improvizacija ir su ja siejami tyrimai yra matomi ne tik kaip universalija, lydinti visą muzikos tapsmą, bet ir priemonė: lavinanti atlikėjų muzikalumą; notografiškai fiksuoto repertuaro suvokimą; klausytojų recepciją; suteikianti naujas karjeros galimybes; keičianti nusistovėjusias koncertinio gyvenimo normas.

Toliau darbe ekstemporizacija analizuojama dviem būdais: kaip kompozicija, ir kaip gyva muzikos praktika. Kaip kompozicija, improvizacija yra analizuojama: tiriant XIX a. pr. improvizacinius preliudus harmonijos, formos ir faktūros aspektais; improvizacinės fantazijos tiriamos pasitelkiant kognityvines schemas. Kaip gyva muzikos praktika, improvizacija yra analizuojama naudojant atvejų studijas, aprašant ir apibendrinant darbo autoriaus sukauptas improvizacijos patirtis.

2. PRELIUDAVIMAS: HARMONIJA, GALANTIŠKOS

SCHEMOS, FAKTŪROS

Lydia Goehr analizuodama muzikinį preliudą istoriniame kontekste, pateikia labai platų šios sąvokos supratimą. Preliudavimas yra kildinamas iš gilių istorines tradicijas turinčių praktikų, kuriomis buvo paruošiamas kelias atskleisti filosofiniams argumentams, pristatomi įstatymai polių ar miestų gyventojams, pasirengiama atlikimo menų pasirodymams prieš auditoriją⁷¹. Improvizaciją nagrinėjant kaip kūrinį ir ieškant istorinės improvizacijos muzikinės kalbos elementų, šioje dalyje yra analizuojami preliudai, kurie XIX a. buvo užrašinėjami ir publikuojami kaip modeliai improvizacijoms, taip pat turinčioms parengiamąją, įžanginę funkciją prieš pasirodymą ar atliekamą kūrinį⁷².

Apie preliudavimo svarbą liudija daugelis pirmoje dalyje išvardintų istorinės improvizacijos metodinių veikalų (Kollmano, Vierlingo, Gretry, Hewitto, Corri, Czerny), jie yra dedikuoti būtent preliudo žanrui. XIX a. pirmojoje pusėje dar dažniau tokio pobūdžio instrukcijas lydėdavo specialiai, demonstravimo tikslais parašyti preliudų rinkiniai. Pvz.:

- M. Clementi „Preludes and Exercises“, op. 43 (1811)
- P. A. Corri „Original System of Preluding...“ (1813)
- J. N. Hummel „Vorspiele vor Anfange eines Stükes aus allen 24 Dur und mol Tonarten...“, op. 67 (1814)
- J. B. Cramer „Twenty-six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte“ (1818)
- J. C. Kessler „24 Études pour le piano“ op. 20 (1825)
- I. Moscheles „50 Preludes in the Major and Minor Keys, Intended as Short Introductions to Any Movement and as a Preparatory Exercises to the Authors Studies, for the Piano Forte“, op 73 (1827)

⁷¹ Plačiau apie preliudavimo kilmę žr.: Lydia Goehr (2015) „Does It Matter Where We Begin? Or, On the Art of Preparation and Preluding“ // *Music Theory Online*. Prieiga per internetą: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.goehr.php>> [žiūrėta 2019 08 22].

⁷² Daugiau apie XIX a. preliudų funkcijas žr.: Shane Levesque (2008) „Functions and Performance Practice of Improvised Nineteenth-Century Piano Preludes“, *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13, Number 1, Amsterdam University Press, p. 109-116.

- C. Czerny „The Art of Preluding as Applied to the Piano Forte, Consisting of 120 Examples...“, op. 300 (1833)
- F. Kalkbrennerio „Twenty-four Preludes for the Piano Forte...“, op. 88 (1836)

Dėl nepaprastai skaitlingo kiekio, bei norint išlaikyti nuoseklumą, detalesnei analizei yra pasirinkti anksčiau darbe apžvelgtų metodinių veikalų autorių: P. A. Corri, J. N. Hummelio ir C. Czerny preliudų rinkiniai.

Tikėtina, kad iš natomis užrašytų pavyzdžių galima susidaryti vaizdą, kokie muzikinės kalbos bruožai buvo būdingi XIX a. fortepijonu ekstemporizuojamiems preliudams. Kadangi informacijos apie tokio pobūdžio analizę tiriant XIX a. improvizacinių preliudų rinkinius nėra, pirmiausiai tikrinama, kokių žinių apie preliudavimo struktūrą, formą ir jos elementus gali suteikti klasikinės harmonijos teorija. Ypatingai daug dėmesio skiriama vadinamų galantiškų schemų, kuriomis atskleidžiami specifiniai preliudų harmonijos ir formos aspektai, analizei.

2. 1. Improvizacinių preliudų harmonija ir preliudavimo schemas

Svarbiausi nūdienos klasikinio Vakarų muzikos kanono repertuaro formos analizės aspektai yra paremti „modernia“ klasikinės harmonijos teorija, kuri iš esmės yra suredukuota į trijų akordų (tonikos, subdominantės ir dominantės bei jų apvertimų) tarpusavio santykių, arba „organizuoto garsų jungimo į sąskambius, tų sąskambių rišlaus tarpusavio jungimo ir tikslingo jų vartojimo“ (Kašponis, 1965: 9) mokslą.

Atlikus preliudų harmonijos analizę paremtą klasikinės harmonijos principais (žr. priedą Nr. 1) buvo identifikuota, kad: su retomis išimtimis, visi preliudai prasideda tonikos trigarsiu, o pasibaigia tobula, baigiamąja kadencija; yra naudojami IV, V, II, VI, VII laipsnio kvintakordai, septakordai ir jų apvertimai, šalutinės dominantės, nukrypimai į pirmo, antro laipsnio, tolumo giminingumo tonacijas, diatoninės, chromatinės sekvencijos, šalutinių dominančių grandys. Šia proga norėtųsi prisiminti vienoje paskaitoje girdėtą Jono Bruverio pasisakymą apie muzikos instrumentus, ir jį perfrazavus pritaikyti apibūdinant analizuotus 150 preliudų: *harmonijos sistema niekados nebuvo tobulesnė ar primityvesnė, ji buvo tokia, kokios reikėjo*. Kitaip tariant, klasikinės harmonijos sistema nėra pajėgi deramai paaikškinti J. S. Bacho klavyrinę muziką, kadangi pats Bachas nė neketino harmonizuoti kiekvienos šešioliktinės natos ir akordiniais santykiais apibūdinti kiekvienos užtūros – jis naudojo kontrapunkto ir skaitmeninio boso techniką. Kontrapunkto mada taip pat nebuvo amžina. 1942 m. Arthuro Hutchingso straipsnyje *Viennese Counterpoint* („Vienietiškas

kontrapunktas“), dialoge tarp mokytojo (citatoje – „M“) ir studento („S“) gana komiškai aprašomas technikos saulėlydis naujųjų genijų „abejingume tradicijoms“:

„M.: Griežtas kontrapunktas suteiks tavo tekstūrai turtingesnio ritmo ir polėkio.

S.: Ar Beethoveno tekstūroms tai irgi būdinga?

M.: Taip. Ypač kvartetuose, kuriuose kitaip trūktų tik pučiamiesiems būdingos spalvos.

S.: Bet ar jis buvo geras kontrapunkto specialistas?

M.: Ne, blogas... Pagal akademinius standartus.

S.: Ar jis pažeidė taisykles?

M.: Ne. Bachas pažeidė kur kas daugiau taisyklių. Bet Beethovenas niekad taip ir nesuprato kontrapunkto stiliaus, nors jam beveik tai pavyko su „Missa Solemnis“, kur pavadinimas prispaudė jo genijų sunkia tradicijos našta.“ (1942: 238)

Tenka pripažinti, jog tradicinė harmoninė analizė nesuteikia pakankamai žinių apie improvizacinių preliudų struktūrą, kad būtų galima daryti apčiuopiamas įžvalgas apie jų kompozicinius principus. Norint geriau suprasti, kaip buvo parašyti XIX a. improvizaciniai preliudai, yra reikalinga surasti tai, kokiais principais jie tuo metu buvo improvizuojami. Kitaip tariant, gali tekti „pamiršti“ nauja, vardan to, kad prisiminti sena.

Jau žinome, kad improvizaciniai preliudai buvo pavyzdžiai, demonstruojantys kaip turėtų skambėti deramai atlikta įžanga ar intarpas, apjungiantis du kūrinius ar jų dalis. Taip pat jie tarnavo kaip užbaigti ruošiniai tiems, kurie negalėjo ar nesugebėjo improvizuoti savo preliudų. Autoriai suvokė schemos svarbą. Todėl, didaktiniais tikslais norėdami susisteminti preliudo meną, jie supaprastino preliudų formą (schemą) ir suskirstė juos į tipus. Czerny nurodė šiuos preliudų tipus:

1. Trumpi, iš kelių akordų, prabėgimų, pasažų ar pereinamos medžiagos, kuriais išbandomas instrumentas, sušildomi pirštai arba atkreipiamas klausytojų dėmesys. Jie turi užsibaigti pagrindinės būsimos kūrinio tonacijos akordu.
2. Ilgesni ir įmantresni, lyg netrukus skambėsiančio kūrinio įžanga. Todėl galima panaudoti ir pastarojo tematinę medžiagą. Toks preliudas, kuriame galima ir trumpa moduliacija, turi būti užbaigiamas kadencija su būsimos kūrinio tonacijos dominantės septakordu, ir tokiu būdu su juo sujungiamas. Šiam tipui taip pat priskiriamas iš baroko muzikos tradicijų atėjęs, išraiškingas ir ryškus harmonines galimybes turintis rečitatyvinis preliudo stilius, kurį reikėtų atlikti „be taktų ir <...> lyg be plano, panašiai lyg klajojant po nežinomas vietas, įtraukiant epizodus

ties su vienu metu skambančiais, ties su brauktais akordais“ (1829: 23). „Nesutaktuotas“, arba „betaktis“⁷³.

Corri buvo šiek tiek metodiškesnis – jis aprašė šešis preliudų tipus:

1. Trijų akordų derinys, primenantis autentišką kadenciją (I-V7-I).
2. „Užbaigtas įprastas preliudas“. Toks pat kaip pirmojo tipo, tik su įterptais papildomais akordais, tobula kadencija (I-IV-V-V7-I).
3. Trečio tipo preliudo schema nesikeičia, tik dešinės rankos partijoje akordinė faktūra pakeičiama melodine, arba *arpeggio*.
4. Kodos arba finalai. Pasažai, pakeičiantys paskutinį 1, 2 ir 3 tipo preliudų akordą.
5. *Capo*. Tai K64 vietoje įterpiamas pasažas.
6. Užbaigti preliudai arba kapričiai. Iš daugybės akordų susidedantys preliudai, kuriuos Corri vadina „moduliuojančiais“⁷⁴ (1812: 83-84).

Šiuo atveju, pirmi penki tipai yra šeštojo (užbaigto preliudo) sudedamosios dalys ar schemos moduliai. Visi išvardinti tipai atsikartoja abiejų autorių preliudų rinkiniuose. Taip ryškėja, kad tiek „trumpo“, tiek „ilgesnio“ Czerny apibrėžtų tipų preliudų formą gali sudaryti smulkesnės, Corri įvardintos struktūrinės dalys. Pateikiama schema, apibendrinanti tiek Czerny, tiek Corri traktatuose pateiktus pavyzdžius, vienijanti improvizacinių preliudų struktūrą:

1. Tema (tai boso arba akordų junginiai, kurių elementariausius pavyzdžius matome Corri 1-3 ir 6 stiliaus preliuduose iki K64);
2. Kadencija (tai kadencinio kvartsekstakordo vietoje atliekamas pasažas, kurį Corri vadina „capo“ (penktojo stiliaus preliudas, prasidedantis nuo „capo“, kartu su koda siūlomas kaip savarankiškas preliudas);
3. Koda arba užbaiga (tai paskutinių akordų, dažniausiai V7 ir I papuošimas apodžiatūromis ar pasažais).

Reikėtų pastebėti, kad, su menkomis išimtimis, ši formos schema yra tiek pat būdinga ir paties Czerny rekomenduojamiems preliudams iš Moscheleso rinkinio. Taip pat ir Clementi, Cramerio, Hummelio preliudams.

⁷³ Angl. – *unmeasured*.

⁷⁴ Pavadinimo nereikėtų painioti su „moduliuojančiais preliudais“, kurie buvo naudojami sujungti skirtingose tonacijose esančius kūrinius ar dalis. Corri preliudams taip pat būdingos moduliacijos, tačiau jos būna pereinamosios ar trumpalaikės, kadangi preliudai prasideda ir užsibaigia tose pačios tonacijose.

Būtų klaidinga teigti, kad XIX a. muzikos teorija buvo tokia nepažangi, ir niekas negalėjo įvardinti elementarių preliudų formos elementų. Nei vienas iš metodinių veikalų autorių nedetalizavo preliudų formos, struktūrinių dalių harmoniniu aspektu, ir, turbūt, tai darė sąmoningai. Corri teigia, kad norintys geriau pažinti preliudavimo meną privalo patys studijuoti kontrapunktą, kompoziciją ir skaitmeninį bosą (1813: 81, 83); pasak Czerny, detalus pasirengimas visose harmonijos srityse yra antras iš trijų „priklausinių improvizavimui, kaip ir komponavimui“⁷⁵ (1983: 2); Hummelis idealų pasirengimą harmonijoje ir užtikrintumą jos dėsniais bei įvairiausiu jų taikymu, vadina mokslinio išsilavinimo rezultatu, kuris yra viena iš dviejų būtinų sąlygų, norint laisvai improvizuoti⁷⁶ (1828: 73).

Taigi, anuomet tokie bandymai standartizuoti preliudą didaktiniais tikslais galėjo būti efektyvi priemonė, jeigu preliudų pavyzdžiuose užrašyti smulkesni muzikinės kalbos elementai buvo natūrali, savaime suprantama XIX a. improvizacinė žaliava, kuri buvo įsisavinama studijuojant įvairias to laikmečio kompozicines technikas. Tačiau šio darbo tikslas nėra įsigilinti į visas anų laikų komponavimo technikas, nėra ir tokios galimybės. Yra reikalinga teorija, apibendrinanti jas, ar jų dalį, kad būtų galima aiškiau apibrėžti improvizacijos atlikimo principus. Yra aiški improvizacinių preliudų formos struktūra, tačiau nėra aiškos smulkesnės formos sudedamosios dalys. Todėl kitame skyriuje pateikiama teorija ir ja paremta analizė, autoriaus nuomone, geriausiai paaiškinanti iš ko susidarė XIX a. improvizacinio repertuaro žaliava.

2. 2. Galantiškos schemos ir standartai Corri improvizaciniuose preliuduose

Ieškant sprendimo būdo, kuriuo būtų galima paaiškinti smulkesnę improvizacinių preliudų struktūrą, buvo daroma prielaida, kad modeliai, pagal kuriuos XIX a. buvo organizuojama improvizacinė muzikinė medžiaga neturėtų labai skirtis nuo XVIII a. ar XX a. Reikia atkreipti dėmesį į džiaz kultūroje paplitusį terminą, vartojamą populiariam repertuarui apibūdinti – tai džiaz standartai. Pagal *Grove Music Online*, standartas:

⁷⁵ Kiti du – natūralūs gebėjimai: išradingumas, gyvybinga vaizduotė, stipri muzikinė apimtis, greita minčių tėkmė, puikus rankų pastatymas ir t. t.; pilnai išstobulinta grojimo technika, virtuoziskumas (ten pat: 2).

⁷⁶ Kita sąlyga, žinoma – natūralūs gebėjimai: išradingumas, įžvalgumas, ūmus idėjų generavimas ir takumas, galėjimas tobulinti, vystyti, aranžuoti ir derinti muzikinę medžiagą tiek paties sugalvotą, tiek kitų (ten pat: 73).

Kompozicija, paprastai populiari daina, kuri įsitvirtina repertuare; todėl tikimasi, kad profesionalus muzikantas tokią dainą mokės. Džiazo standartus sudaro populiarios dainos iš XIX a. pab., Brodvėjaus miuziklų ir Holivudo filmų [...] Daugelis džiazo atlikimų yra paremti standartais, ne tik jų melodijomis, bet ir viso kūrinio harmonija, arba jos dalimi, kaip tema; iš dalies, atlikimas paremtas standartu funkcionuoja todėl, kad jį atpažįsta klausytojai, o remiantis originaliu kūrinio, yra lengviau įvertinti meistriškas aranžuotes ir išradingas improvizacijas.⁷⁷

Vieni populiariausių džiazo muzikos standartų (Miles Davis „All Blues“, Charlie Parkerio „Billie's Bounce“, Sonny Rollins „Oleo“, ar Johno Coltrane „Giant Steps“) yra paremti bliuzo arba „Rhythm Changes“ (pagal George Gershwin dainą „I Got Rhythm“) formomis, kurias sudaro smulkesni harmoniniai boso modeliai (II-V-I, I-VI-II-V ir t. t.). Remiantis šiais modeliais kaip muzikine žaliava, yra sukurta ir improvizuojama daugybė kitų džiazo stiliaus melodijų ir kūrinių, kuriems suteikiami vis nauji pavadinimai⁷⁸.

Pasidomėjus, kokie standartai galėjo būti populiarius ankstesnių epochų improvizacinėje muzikoje, akivaizdžios paralelės aptiktos XVIII a. repertuarą tyrinėjančiame Roberto Gjerdingeno darbe *Music in the Galant Style*.

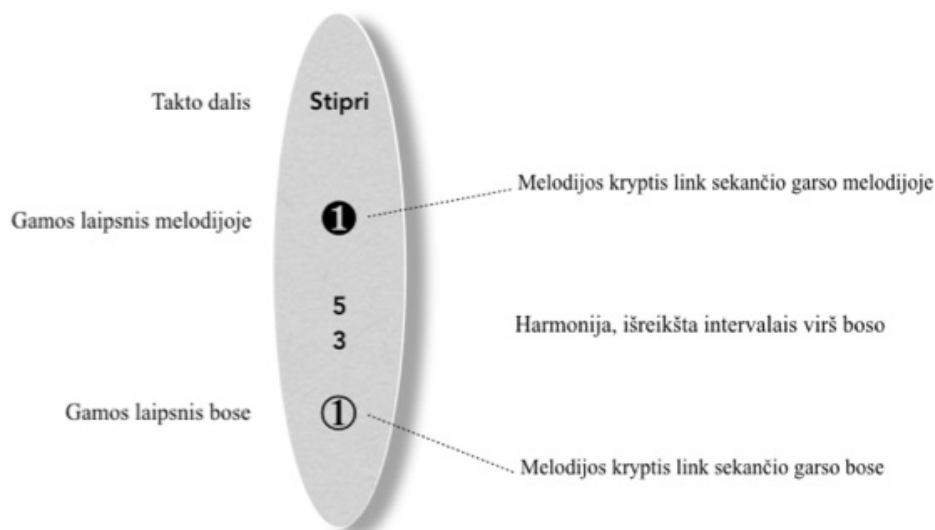
Manau, kad esminį galantiško stiliaus požymį sudarė konkretus žaliavinių muzikinių frazių repertuaras, atliekamas konvencionaliais junginiais. Vietinės ir asmeninės patronų bei muzikantų preferencijos nulėmė šio repertuaro semantines reikšmes – lengva/sunki, juokinga/rimta, jautri/bravūrinė ir t. t. Bet tol, kol muzika yra paremta šiuo, žaliavinių muzikinių frazių repertuaru, visas jos apraiškas laikau galantiškomis. Net J. S. Bachas, kuris viešai yra laikomas paradigminiu baroko kompozitoriumi, kūrė galantišką muziką, kai tai atitiko jo ar patronų tikslus. (Gjerdingen, 2007: 6)

Remdamasis šimtais ar net tūkstančiais natomis išlikusių pavyzdžių, Gjerdingenas sudarė dažniausiai XVIII a. instrumentinėje muzikoje sutinkamų žaliavinių muzikinių frazių

⁷⁷ Robert Witmer, 2003, Standard, *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J425800>> [žiūrėta 2020 05 03].

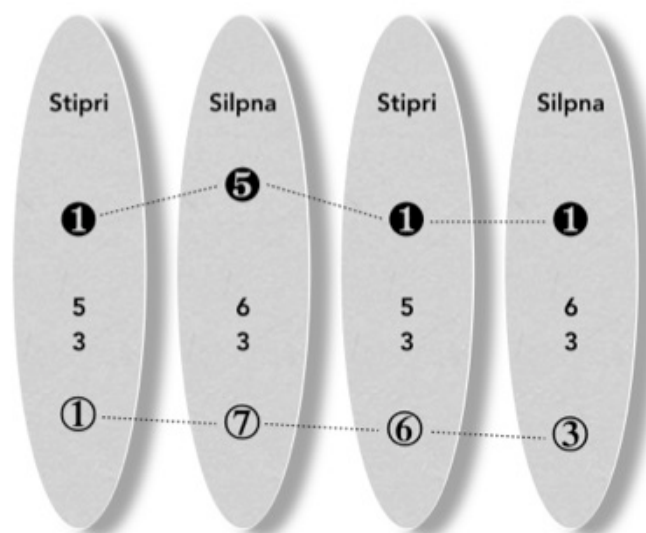
⁷⁸ Plačiau apie džiazo standartus ir jų sandarą žr. darbo autoriaus koncerto-paskaitos „XIX a. muzikos standartai: galantiškos schemas improvizaciniuose preliuduose fortepijonui“ vaizdo įrašė Youtube: <<https://youtu.be/dxYZX31NuVA?t=966>> [žiūrėta 2020 05 03].

prototipus. Šiuos prototipus jis pavadino galantiškomis schemomis. Kiekviena schema yra sudaryta iš įvykių, pavaizduotų ovalioje formoje, kurie nurodo svarbiausias muzikinės medžiagos – takto dalies, melodijos, boso, harmonijos ir balso – charakteristikas (žr. pavyzdį Nr. 2). Prototipams reprezentuoti jis nepasirinko tradicinės notacijos, kadangi, jo nuomone, natos pernelyg tiksliai apibrėžia frazių charakteristikas, o jų perteklius tik trukdo išvelgti panašumus (2007: 453). Todėl visi schemose pavaizduoti boso, melodijos ir harmonijos parametrai yra išreikšti skaičiais.



2 pav. Galantiškos schemas prototipo įvykis (Gjerdingen, 2007: 453).

Iš viso Gjerdingenas pateikė virš dešimties schemų prototipų: *Romanesca* (žr. pavyzdį Nr. 3), *Prinner*, *Fonte*, *Do-Re-Mi*, *Monte*, *Meyer*, *Quiescenza*, *Ponte*, *Fenaroli*, *Sol-Fa-Mi*, *Indugio* ir t. t.. Jų trumpos charakteristikos yra aprašomos ir grafiškai pavaizduotos tolimesnėje analizėje. Tačiau reikia turėti minty, kad sąrašas nėra baigtinis, jos turi skirtingus potipius, viena su kita susijungia, persipina ir pan.



3 pav. Galantiškos schemas prototipas. *Romanesca* (Gjerdingen, 2007: 453).

Skaiciais pažymėti boso ir melodijos laipsniai labai parankūs analizei – schema neturi konkrečios tonacijos (preliudai buvo atliekami įvairiose tonacijose), gali turėti, o gali ir neturėti konkretaus taktų skaičiaus (kaip ir daugelis nesutaktuotų improvizacinių preliudų), faktūros ar artikuliacijos, balsų ar instrumentų skaičiaus, ir kitų, panašumus trukdančių išvelgti parametru. Harmonija užrašyta intervalais virš boso supaprastina jos identifikavimą. Tai – senesnių laikų – iš baroko epochos atėjęs skaitmeninio boso žymėjimo būdas⁷⁹. Šiame darbe aptariamose schemose sutinkami viso labo keturių tipų žymėjimai: $\frac{5}{3}$ reiškia, kad nuo nurodyto laipsnio bose sudaromas kvintakordas, $\frac{6}{3}$ – sekstakordas, $\frac{6}{5}$ – kvintsekstakordas, o $\frac{7}{5}$ – septakordas. Mažorinį ar minorinį akordo tercijos sąskambį nulemia dermė arba signatūros, žyminčios tercijos alteraciją – akcidenčios ($\sharp$, $\flat$). Toks žymėjimas yra stebėtinai panašus į džiaz muzikos praktikoje naudojamą harmonijos indeksų sistemą, kur garsas bose yra

⁷⁹ Didelę skaitmeninio boso tradicijos ir mokslo dalį sudarė akordų žymėjimas skaičiais bei balsavada. Vienas ryškiausių skaitmeninio boso sistemos skiriamųjų bruožų, tai melodija (dažniausiai boso rakte) su skaitmenimis virš, arba po penklė. Tačiau jis yra nepaprastai parankus, norint greitai surasti reikalingus garsus, skambesį, naudojant viso labo vieną melodiją. Skaitmeninio boso sistemos svarbą rodo ir tai, kad visų anksčiau darbe minėtų XVIII a. pab. – XIX a. pr. parašytų improvizacijos ir atlikimo temų gvildenančių metodinių veikalų turiniuose rasime jei ne tiesiogiai pateiktas skaitmeninio boso instrukcijas, tai rekomendacijas studijuoti skaitmeninio boso pagrindus.

Lietuvių kalba, apie skaitmeninio boso epochos teoriją ir praktiką, sampratą, radimosi prielaidas, žymėjimą ir atlikimo aspektus daugiau žr.: Gražina Daunoravičienė (2006) „Skaitmeninis bosas“, *Muzikos kalba. Barokas*, Vilnius: Enciklopedija, p. 127–201.

nurodomas laipsniu dermėje arba raide, o akordo tipas – taip pat intervalais virš boso (žr. pav. 4).

4

Prelude To A Kiss

Duke Ellington
Irving Gordon
Irving Mills

Medium Ballad

If you hear a song in blue, like a flower crying for the dew, that was my heart serenading you, my prelude to a kiss.

4 pav. Džiazo standarto natų, arba *lead sheet* fragmentas. Viršuje penklinės raidėmis užrašoma boso melodija, o skaičiais – harmonija. Penklinėje paprastai užrašoma temos melodija. Duke Ellingtono, Irvingo Gordono ir Irvingo Millso „Prelude To A Kiss“ (1938)⁸⁰.

Pasirinkimas preliuduose ieškoti standartų galantiškų schemų pavidalu atrodo logiškas, nes tarpusavy jie turi daug panašumų. Kaip ir džiaze, tai tos pačios, skirtingu XVIII a. metu populiarumą įgavusios melodijos, kurias išgirsti buvo tikimasi iš profesionalių muzikantų. Kai kurios jų, net išėjus iš mados, likdavo bendro muzikinio išsilavinimo subjektu traktatuose, kitos – išgyveno iki mūsų laikų. Pats Gjerdingenas apie vieną iš schemų rašo: „*Fonte* [...] išliko per įvairius XIX a. socialinius šokius ir dainas. Dar ketvirtajame XX a. dešimtmetyje populiariosios muzikos New Yorko Tin Pan Alley kūrėjai naudojo *Fonte* dainų jungiamuosiuose (*bridge*) epizoduose, kurie tapo ir šiandien girdimais „standartais““ (2007: 71).

O dabar pažvelkime, kokie standartai, remiantis Gjerdingeno pasiūlytomis galantiškomis schemomis, aptinkami Philipo Anthony Corri improvizaciniuose preliuduose⁸¹.

2. 2. 1. *Do-Re-Mi*

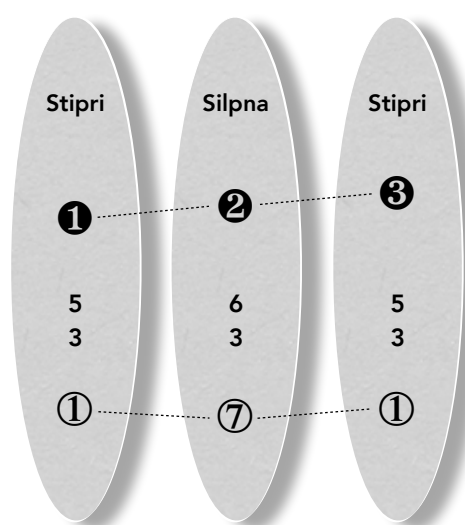
Turbūt viena populiariausių schemų yra *Do-Re-Mi*, kurią Gjerdingenas aprašė kaip vieną iš dažniausiai vartojamų „gambitų“⁸² (žr. pav. 5). Nors 1-2-3 gamos laipsniai buvo

⁸⁰ Iš *The New Real Book, Volume 3*. Sher Music Co., 1995, p. 294.

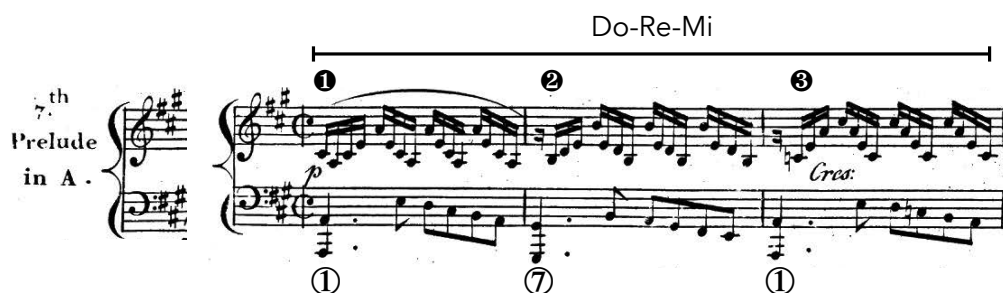
⁸¹ Pavyzdžiuose pateikiami natų fragmentai iš Corri metodinio veikalo (Philip Anthony Corri (1813) *Original System of Preluding*, London: Chappell and Co., p. 102-113). Juose darbo autorius pažymėjo galantiškas schemas atitinkančius parametrus.

būdingi melodijai, schemas paklausą lėmė ir tai, kad jie lygiai taip pat lengvai galėjo būti pritaikomi ir bose, kuris iš esmės imitavo melodiją (2007: 84, 457). Dar vienas populiarumo veiksnys galėjo būti tai, kad laipsniškai judančių gamos laipsnių harmonizavimas atitinka XVIII a. visur sutinkamą *regola dell'ottava* – oktavos harmonizavimo taisyklę. Galimai dėl to, 1-2-3 laipsniams esant bose, melodijoje buvo vartojamos paraleliškai ir priešinga kryptimi judančios – *Mi-Re-Do* (3-2-1) arba *Sol-Fa-Mi* (5-4-3) – sekos. Būtent tokias *Do-Re-Mi* rasime ir Corri preliuduose Nr. 1, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 6, Nr. 7, Nr. 15, Nr. 16 ir Nr. 17, kurios, kaip pagal taisyklę, buvo parinktos įžangai⁸³ (žr. pav. 6).

Do-Re-Mi



5 pav. *Do-Re-Mi* schemas prototipas (Gjerdingen, 2007: 457).



⁸² Šachmatų žaidime gambitu yra vadinamas pradinis ėjimas, kuomet siekiant įgyti pozicinį pranašumą, aukojams pėstininkas.

⁸³ Šiek tiek iš konteksto iškrenta preliudai Nr. 7 ir Nr. 17, kuriuose *Do-Re-Mi* pačia standartiškiausia forma yra pateikiamos ne pradžioje. Tačiau, sulig šio gambito pasirodymu, pasikeičia ir preliudų faktūra. Tai šį tą pasako apie preliuduose naudojamas faktūras ir jų santykį su schemų tipais. Apie tai plačiau žr. 2. 5. skyriuje.

1.st
Prelude
in C.

con forza

⑤ ④ ③

① ② ③

Do-Re-Mi

2.^d
Prelude
in C.
Andante

tutto legato

③ ② ①

① ② ③

Do-Re-Mi

4.th
Prelude
in F.

Mez: legato

③ ④ ⑤

① ② ③

Do-Re-Mi

6.th
Prelude
in B flat.

Andante Cantabile.

Mez: Con espres:

③ ④ ⑤

① ② ③

Do-Re-Mi

15.th Prelude
in A Minor

molto legato

③ ② ①

① ② ③

Do-Re-Mi

16.th Prelude
in G Minor

p Con espres:

⑤ ④ ③

① ② ③

Do-Re-Mi

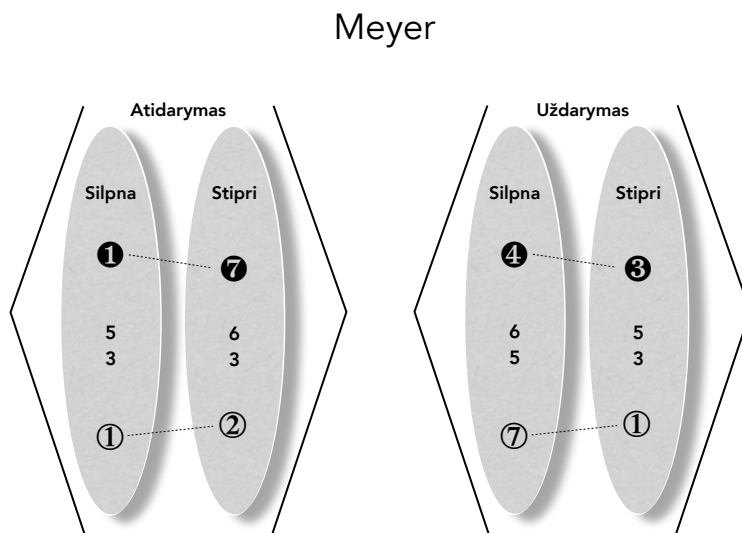


6 pav. *Do-Re-Mi* schemas reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: Nr. 7, Nr. 1, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 6, Nr. 15, Nr. 16 ir Nr. 17.

Lyginant su Gjerdingeno prototipu, Corri preliuduose sutinkamos *Do-Re-Mi* schemas yra apverstos, arba pritaikytos bosui, viršutinį balsą paliekant judėti paraleliai per decimos intervalą arba priešinga kryptimi, palaipsniui nuo 5 arba 3 gamos laipsnio. Be išimčių, nuo 1 laipsnio sudaroma harmonija yra trigarsis (kvintakordas), nuo antrojo – mažasis akordas (terckvartakordas), o nuo trečiojo – sekstakordas.

2. 2. 2. *Meyer*

Kita preliudų įžangoje dažnai pasikartojanti schema yra *Meyer*⁸⁴ (žr. pav. 7). Pagal Gjerdingeną, ši schema dažniausiai būdavo naudojama svarbioms temoms įprasminti. Tačiau ji turėjo labai daug atmainų, vienu metu buvo jungiama su kitomis schemomis bei koegzistavo kaip kitus, mažesnius standartus apjungiantis darinys (Gjerdingen, 2007: 114, 115). Ryškiausias *Meyer* bruožas yra bosc 1-2-7-1 laipsniais judanti melodija. Tačiau vietoje 7 laipsnio gali būti ir 5.



7 pav. Meyer schemas prototipas (Gjerdingen, 2007: 459).

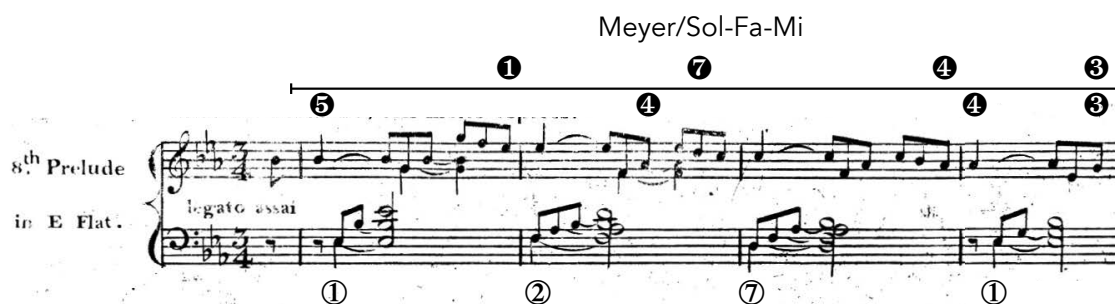
⁸⁴ Schemą Gjerdingenas pavadino savo mokytojo, amerikiečių kompozitoriaus ir muzikologo Leonardo B. Meyerio (1917-2007), garbei. Jis anksčiau įvardino muzikinį „besikeičiančių natų archetipą“, kurio melodinė linija priminė grupetą (∞).

Meyer schema yra apskliausta todėl, kad įvykiai schemoje dažniausiai vyksta per tam tikrą distanciją, priklausomai nuo interpretacijos. Trumpesnėse versijose, atraminės melodinės natos sudarydavo apčiuopiamą dalį melodijos, o modernesnėse, labiau išplėtotose interpretacijose, *Meyer* tebuvo „skyrybos ženklai“ tarp ilgų pasažų. Šį skirtumą galima įžvelgti ir Corri preliuduose Nr. 9 ir Nr. 11 (žr. pav 8). „Atidarymas“ arba „uždarymas“ tėra frazeologizmas, atvaizduojantis pojūtį, kurį suteikia muzikinės frazės užbaiga.

8 pav. Meyer schemos reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: Nr. 9 ir Nr. 11.

Meyer schema, panaudota preliude Nr. 8 atspindi kitą gambito rūšį, išpopuliarėjusią XVIII a. antroje pusėje, kurią naudodavo ne mažiau svarbioms temoms apipavidalinti – Sol-Fa-Mi (žr. pav. 9). Kelių muzikinių modelių vartojimas ir jų kombinavimas vienu metu buvo įprasta praktika⁸⁵.

⁸⁵ Toks kūrybos būdas XVIII a. austrų kompozitoriaus Josepho Riepelio buvo siejamas su tuo metu populiarumą įgaunančiomis kombinatorikos meno idėjomis „Ars Combinatoria“.



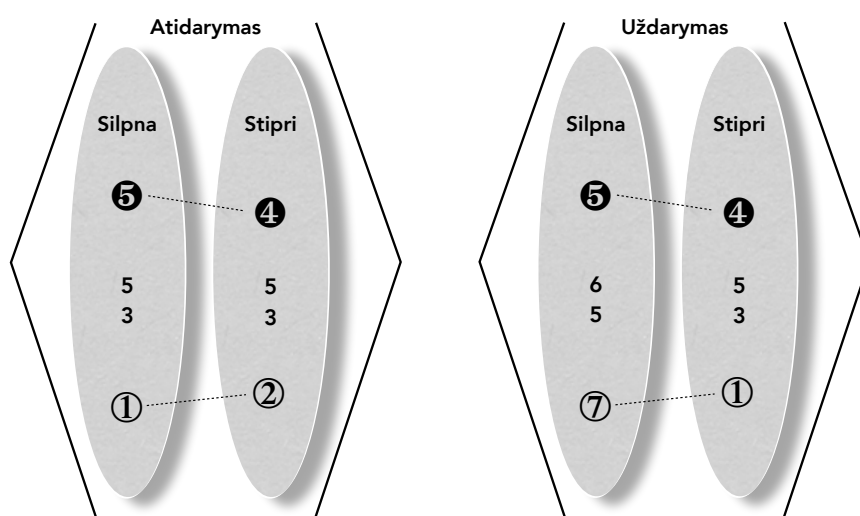
9 pav. Meyer schemos reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniame preliude: Nr. 8.

Sol-Fa-Mi yra būdingi visi *Meyer* ypatumai. Skiriasi tik melodijos atraminės natos ir kontekstas. Charakteringas bruožas yra du kartus kartojama *Fa* – ketvirtasis gamos laipsnis (žr. pav. 10).

2. 2. 3. *Sol-Fa-Mi*

Sol-Fa-Mi buvo dažniausiai naudojama lėto arba vidutinio tempo kūrinuose, arba vidurinėse bei šalutinėse greitų kūrinių temose (Gjerdingen, 2007: 253, 463). Taip pat būdingos bosinių tonų variacijos (1-2-7-1, 1-2-2-1, 1-2-5-1, 1-7-5-1). Antrasis akordas įprastai būdavo minorinis trigarsis. Tuomet seka sumažintos kvintos kvintsektakordas (V56), arba septakordas (V7). Slinktis su sumažintos kvintos kvintsektakordu antrojo bosinio tono vietoje buvo ypač naudojama minorinėse tonacijose. Visas įvardintas schemas *Sol-Fa-Mi* charakteristikas atspindi Corri preliudų Nr. 3, Nr. 7, Nr. 10, Nr. 15 ir Nr. 20 įžangos (žr. pav. 11).

Sol-Fa-Mi



10 pav. *Sol-Fa-Mi* schemos prototipas (Gjerdingen, 2007: 463).

Sol-Fa-Mi

3^d Prelude in G. *Grazioso*

① ② ② ①

Sol-Fa-Mi

7th Prelude in A. *Andante Maestoso*

① ②

8th Prelude in A major *loco*

⑤ ①

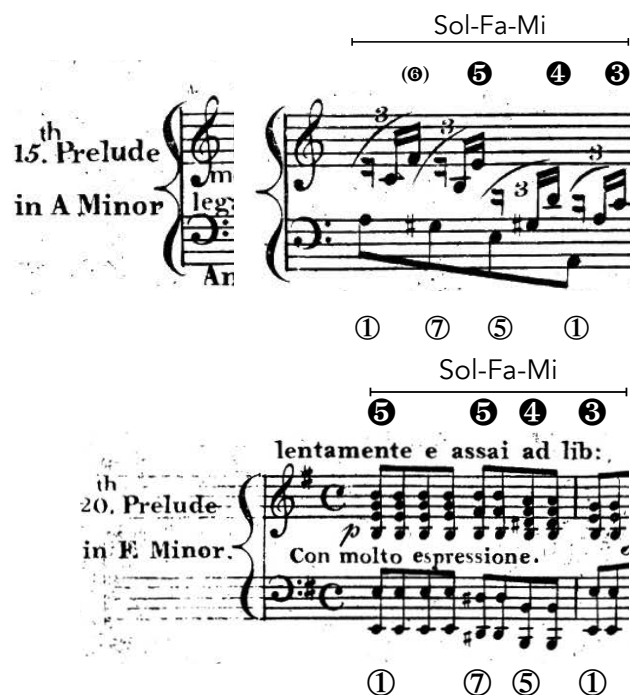
Sol-Fa-Mi

10th Prelude in A Flat. *Andante. Mezzo*

① ② ⑦

11th Prelude in A-flat major *loco* *legat*

①



11 pav. *Sol-Fa-Mi* schemos reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: Nr. 3, Nr. 7, Nr. 10, Nr. 15 ir Nr. 20.

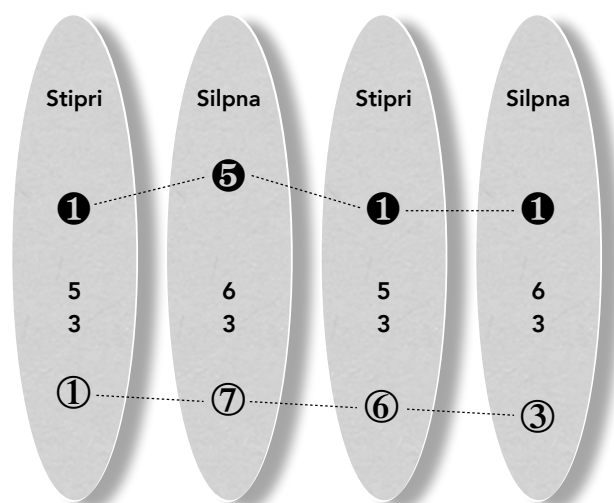
2. 2. 4. *Romanesca*

Vienas seniausių šaknų galantiškoje tradicijoje turinti schema buvo vadinama *Romanesca*. Jos kilmė siejama su renesanso laikotarpiu populiariomis *pasamezzo antico* ir *Greensleeves*⁸⁶ harmonijų junginiais. Ispaniškos kilmės gambito populiarumo priežastis galėjo būti tai, kad jai būdinga boso judėjimo kryptis buvo paprasčiausias būdas išvengti dvigubų kvintų ir oktavų, kuomet prie paralelėmis tercijomis žemyn judančių poros balsų buvo pridedamas trečiasis (Gjerdingen, 2007: 27).

Galantiško stiliaus laikotarpyje nusistovėjo schemas variantas, kuriame bosinė linija juda 1-7-6-3 laipsniais, septintą ir trečią harmonizuoja sekstakordais (žr. pav. 12). Tačiau taip pat buvo naudojamos senesnės versijos – šuoliuojančiu bosu (1-5-6-3-4-1) ir laipsnišku, besikeičiančiais kvintakordais ir sekstakordais (1-7-6-5-4-3).

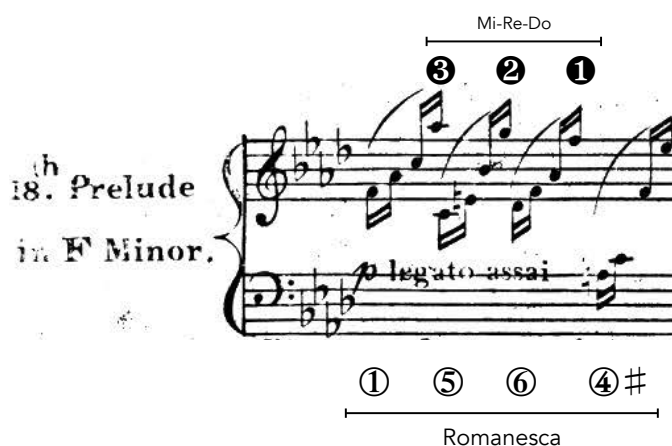
⁸⁶ Tradicinė anglų liaudies daina. Harmoninę dainos schemą žr.: Richard Grayson (2014), Improvising at the Keyboard, p. 23. Prieiga per internetą: <https://sites.oxy.edu/rgrayson/download%20improvisation%20handbook.html> > [žiūrėta 2020 05 03].

Romanesca



12 pav. *Romanesca* schemos prototipas (Gjerdingen, 2007: 454).

Jeigu reikėtų įrodymų, kad XIX a. pradžioje radosi naujos muzikinės mados, arba į užmarštį ėjo senosios, *Romanesca* būtų pats geriausias to pavyzdys. XVIII a. pirmoje pusėje kliše tapęs gambitas gryna savo forma Corri preliuduose beveik nesutinkamas, nebent kaip minorinė, arba tik kaip vėlyvesnė, iš jo išsivysčiusi, apie 1790 m. pasirodžiusios ilgosios kadencijos (*cadenza lunga*) versija. Dažniausiai Corri rinkosi senesnio tipo variantą šuoliuojančiu bosu. Tačiau tai veikiau jau yra jo užuominos arba variacijos. Kvintos šuolis melodijoje taip pat buvo „modernios“ *Romanesca* bruožas, kurios Corri nepanaudojo. Čia vėl būdinga senesnė, klasikinė versija, kur melodija laipsniškai juda žemyn nuo trečio laipsnio (*Mi-Re-Do*). Kaip įžanginė frazė, *Romanesca* panaudota tik vieną kartą – preliude Nr. 18, minore. Kitais atvejais, preliuduose Nr. 4 ir Nr. 12, schema naudojama kaip jungtis tarp *Prinner* ir paskutinės, baigiamosios kadencijos. Kaip ilgosios kadencijos dalis, *Romanesca* preliuduose pasitelkta preliuduose Nr. 5 ir Nr. 18 – minorinė versija. (žr. pav. 13)



Romanesca

Nr. 4

Romanesca

Nr. 12

Romanesca

Nr. 5

Romanesca

cadenza lunga

Romanesca

Nr. 15

Romanesca

cadenza lunga

13 pav. *Romanesca* schemas reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: Nr. 18, Nr. 4 ir Nr. 12 (senovinės versijos užuomina, su *Mi-Re-Do* melodijoje ir šuoliuojančiu bosu), Nr. 5 ir Nr. 15 (kaip moderni, ilgosios kadencijos versija).

2. 2. 5. *Quiescenza*

Dar viena, rečiau Corri preliuduose pasitaikanti schema, reiškianti „ramybę“, įprastai būdavo vartojama prieš kadencijas ir pabaigas. Tačiau kartais galėjo būti sutinkama ir įžangose. Pačia ankstyviausia savo forma (pirmoji harmonija skamba kaip paprastas trigarsis), *Quiescenza* panaudota tik viename Corri preliude – Nr. 12, kartu su *Sol-Fa-Mi* melodijoje (žr. pav. 14)

The image displays a musical score for the 12th Prelude by P. A. Corri, in F major. The score is written for piano and includes the instruction "Con espress:". Above the first system, a bracket labeled "Sol-Fa-Mi" spans the first three measures, with fingerings 5, 5, and 4 indicated above the notes. Below the first system, a bracket labeled "Quiescenza" spans the last two measures, with fingerings 1 and 1 indicated below the notes. The second system shows a continuation of the melody with fingerings 7, 4, and 3 indicated above the notes, and 1 and 1 indicated below the notes. The score is labeled "12th Prelude in F" and "Con espress:".

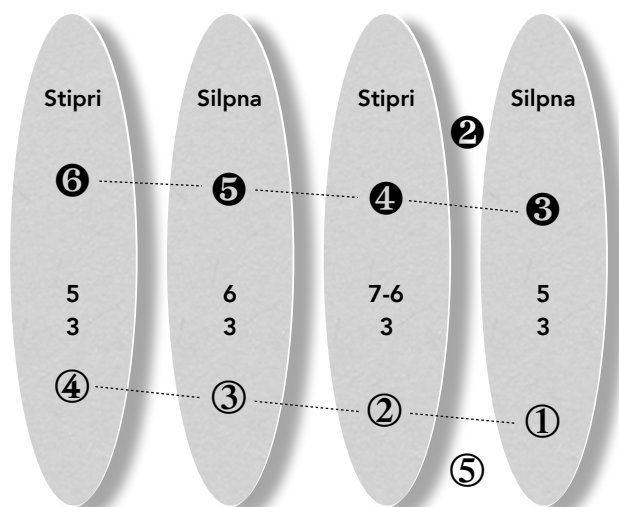
14 pav. *Quiescenza* schemas reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 12 (su *Sol-Fa-Mi* melodijoje).

2. 2. 6. *Prinner*

Viena ryškiausiai italų galantiškąjį stilių reprezentuojančių schemų buvo *Prinner*⁸⁷, kuri tarnavo kaip sumanus atkirtis, atsakas į anksčiau išvardintus įžanginius gambitus. Tiek bosui, tiek melodijai būdinga laipsniškai krintanti ir paraleliai judanti garsų eilė (melodijoje – 6-5-4-3, bosoje – 4-3-2-1). Harmoniškai – tai pirmasis gamos tetrachordas, atliekamas žemyn nuo 4 gamos laipsnio, pagal *regolla dell'ottava* (žr. pav. 15).

⁸⁷ Johannas Jacobas Prinneris (1624-1694) buvo XVII a. pedagogas iš Vienos, savo traktate *Musicalischer Schliessl* (1677) kruopščiai pavaizdavęs, kaip kontrapunktuojantys balsai turėtų judėti, kuomet bosas nuosekliai leidžiasi žemyn keturiais laipsniais. Jo garbei Gjerdingenas ir pavadino šią schemą (2007: 45).

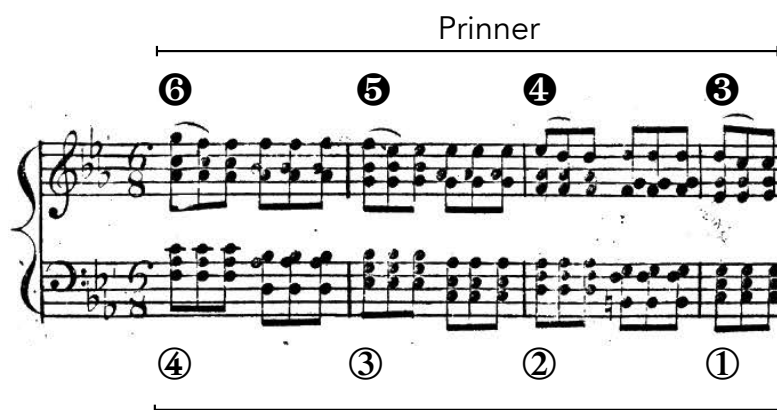
Prinner



15 pav. *Prinner* schemos prototipas (Gjerdingen, 2007: 455).

Prinner sutinkamas daugybėje Corri preliudų, dažniausiai viduryje, diatoninėmis sekvencijomis plėtojant įžanginę medžiagą (žr. pav. 16). Preliude Nr. 18 matosi dar populiariesnė *Prinner* versija, kuomet stipresnės kadencijos efektui išgauti, bosas išrišamas per 5 laipsnį (žr. pav. 17). O preliuduose Nr. 11 ir Nr. 12 *Prinner* pavartotas net porą kartų iš eilės (su maža modifikacija melodijoje), kaip moduliuojančios sekvencijos, grįžtančios į pagrindinę tonaciją, grandis (žr. pav. 18). Tame pačiame pavyzdyje, prieš *Prinner*, pažymėta *Fenaroli* – kita atsakomoji schema, liudijanti apie XVIII a. Neapolietiškę muzikavimo tradiciją gyvavimą XIX a. fortepijono improvizaciniame repertuare. Ji bus aptariama sekančiame skirsnyje.

a)



b)

Prinner

16 pav. *Prinner* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: a) Nr. 19; b) Nr. 20.

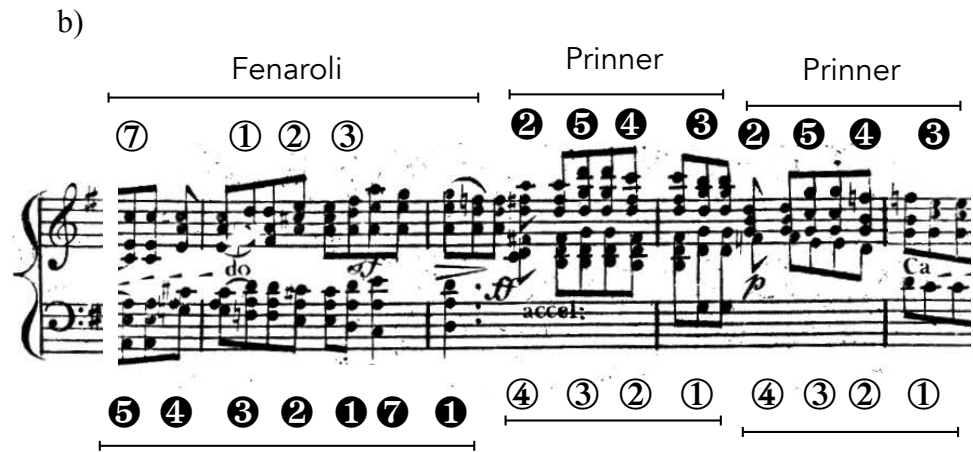
Prinner

17 pav. *Prinner* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 18, su sustiprinta kadencija.

a)

Prinner

Prinner



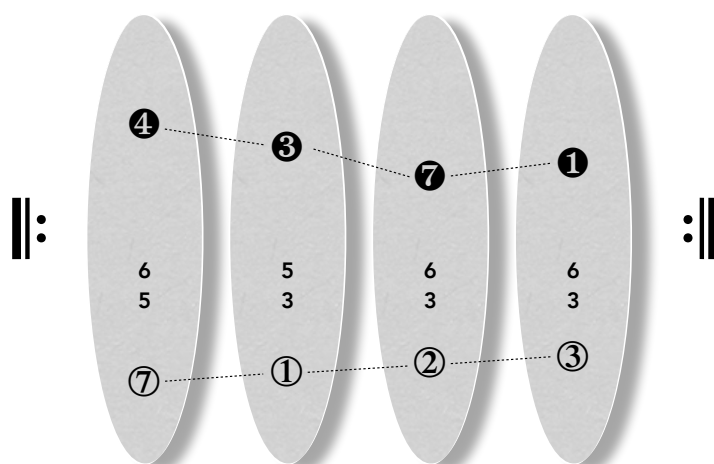
18 pav. *Prinner* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: a) Nr. 12; b) Nr. 11.

2. 2. 7. *Fenaroli*

Fedele Fenaroli (1730-1818) buvo žymus muzikos pedagogas iš Neapolio, parašęs didelę *partimento* kolekciją, kurią iki pat XIX a. pabaigos naudojo ir šlovino kelios kartos žymiausių italų ir prancūzų muzikantų, tarp kurių – ir pats Giuseppe Verdi (Gjerdingen, 2007: 226). Fenaroli garbei pavadintos schemos ypatumas yra nuo 7 laipsnio kylanti gama viename balse, ir ne mažiau svarbi yra krintanti gama nuo 5 laipsnio – kitame (žr. pav. 19). Taip pat schemai yra būdingi vienas kitą besivejantys balsai, sudarantys kanono efektą, ypač tuomet, kai ji kartojama; ir atramą suteikiantis, besikartojantis 5 laipsnis (žr. ankstesnį pav. 18)⁸⁸. *Fenaroli*, kaip ir *Quiescenza* XVIII a. pr. buvo naudojama kaip gambitas, ir galėjo būti pradedama nuo antrojo įvykio. Tačiau dėl kelių, vienu metu joje vykstančių procesų, o ypač harmoninio dominantės pedalo, įžanginei temai ji galėjo pasirodyti pernelyg apkrauta ir kelianti įtampą. Dėl galimybės ją lengvai inkorporuoti į stambesnius modelius (pvz. *Fonte*, ar *Monte*), schema tapo labai populiari XVIII a. antroje pusėje kaip jungiamasis epizodas prieš moduliuojant į dominantę. Maža to, *Fenaroli*, kaip jungiamoji tema, aptinkama ir Mozarto, ir Beethoveno, ir net Chopino kūryboje (Gjerdingen, 2017: 235-40).

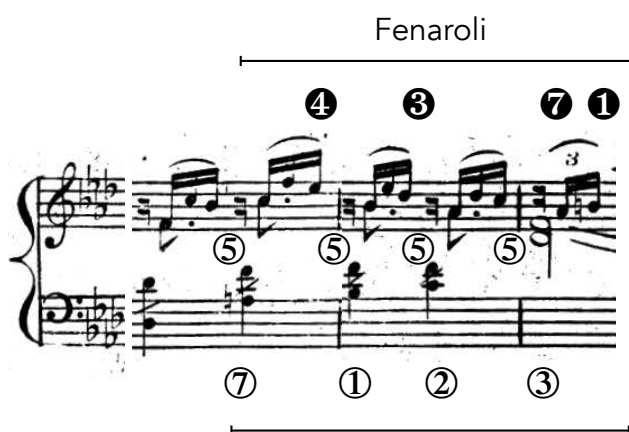
⁸⁸ Šiame pavyzdyje tai yra *la* nata, besikartojanti abiejų rankų partijose.

Fenaroli



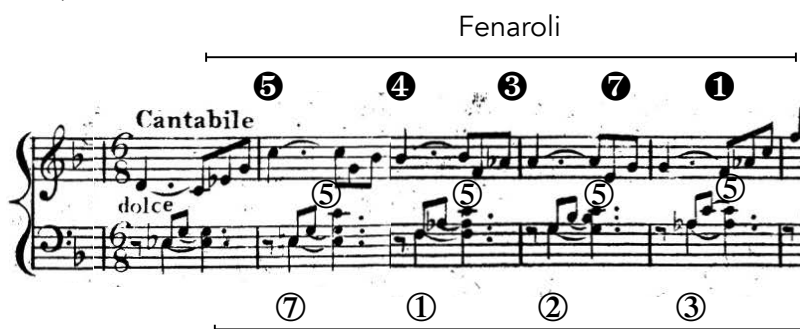
19 pav. *Fenaroli* schemos prototipas (Gjerdinen, 2007: 462).

Corri preliuduose *Fenaroli* schema taip pat sutinkama kaip jungiamasis epizodas. Jai būdingi beveik visi išvardinti bruožai – kontrapunktuojantys balsai ir dominantės pedalas, tačiau ji nėra kartojama (žr. pav. 20). Yra atvejis, kuomet schema naudojama moduliuojančioje sekvencijoje, tuomet ji pakartojama du kartus, antrąjį – kitoje tonacijoje (žr. pav. 21). Kanono efektui sustiprinti *Fenaroli* gali būti derinama ir su *Prinner* schema, tik bose, tuomet, Corri naudoja taip pat galantiškame stiliuje buvusią madingą, 7-1-4-3 laipsinių seką, taip sukurdamas kanono efektą (žr. pav. 22).

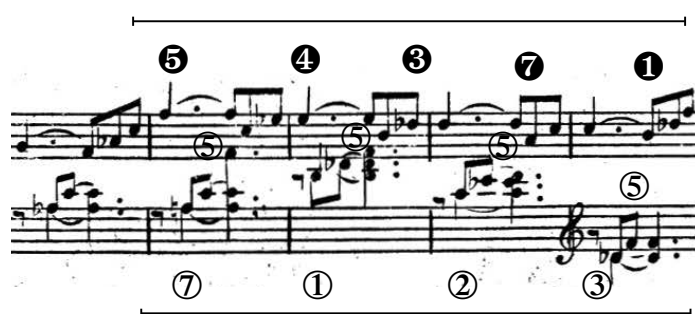


20 pav. *Fenaroli* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 10.
Be kartojimo.

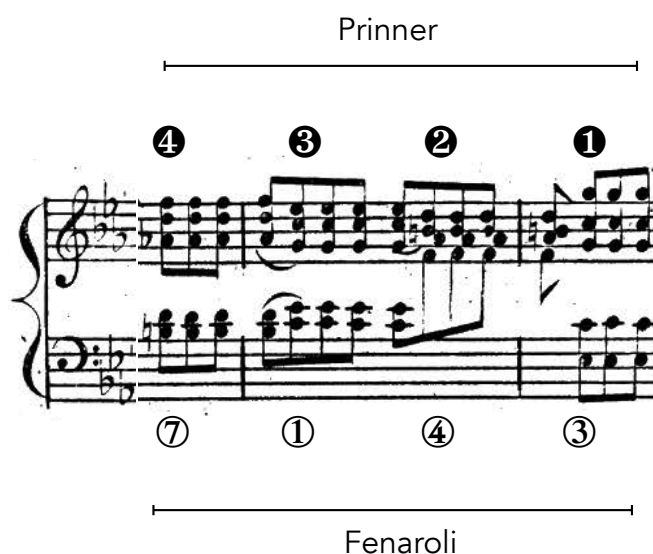
a)



b)



21 pav. *Fenaroli* schemas reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 12:
a) moduliuojanti sekvencija iš c-moll į f-moll; b) moduliuojanti sekvencija iš f-moll į b-moll.



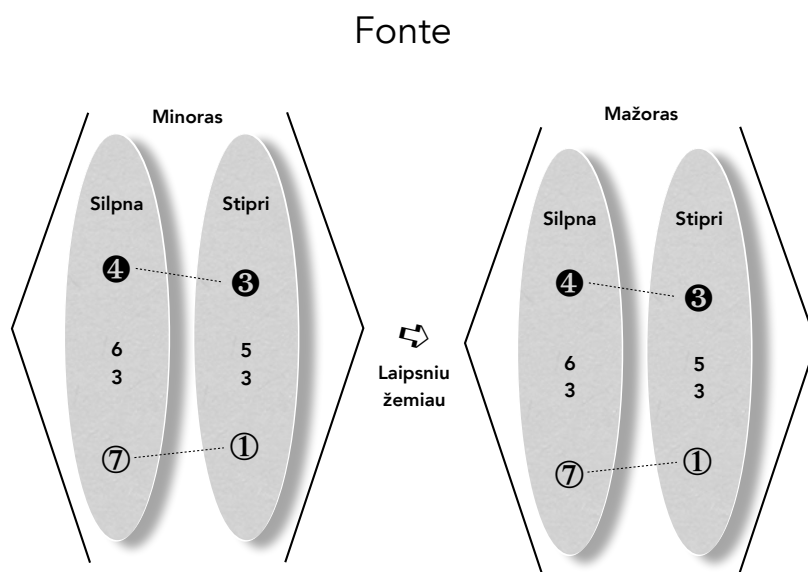
22 pav. Vienu metu panaudotų *Fenaroli* ir *Prinner* schemų reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 19.

2. 2. 8. *Fonte*

Trys Gjerdingeno pateiktos schemas turi labai panašius pavadinimus. Tai: *Fonte*, *Monte* ir *Ponte*. Jų charakteristikas labai poetizuotai įvardino XVIII a. gyvenęs austrų kilmės vokiečių teoretikas, kompozitorius ir smuikininkas Josephas Riepelis: „itališkai *monte* reiškia „kalną, į kurį reikia įkopti“, *fonte* reiškia „šulinį, į kurį reikia įlipti“, o *ponte* reiškia „tiltą, kurį

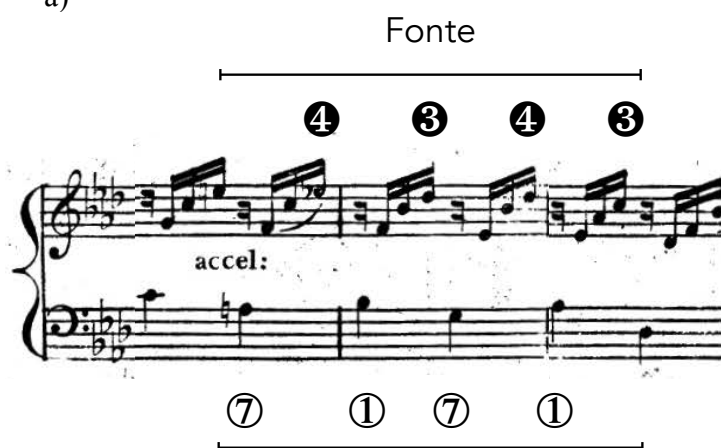
reikia pereiti“ (Gerdingen, 2006: 197). „Pereiti tiltą“ muzikiniais terminais turėtų reikšti „moduliuoti į kitą tonaciją“.

Pagrindinė *Fonte* schemos naudojimo paskirtis – nukrypti nuo, arba sugrįžti į pagrindinę tonaciją. Ją sudaro dvi įvykių grandys, kurios laipsniškai juda krintančia kryptimi, ir charakteringos balsų poros, kur bosas juda 7-1 laipsniais, o melodija – 4-3 (lyg laiptai, kuriais reikėtų įlipti į šulinį). Pirmoji grandis dažniausiai veda į minorą (antro laipsnio akordą mažore), antroji – į mažorą (pirmo laipsnio akordą)(žr. pav. 23). Pati tipiškiausia *Fonte* aptinkama Corri preliuduose Nr. 10 ir Nr. 15, krintančios krypties diatoninėse sekvencijose (žr. pav. 24).

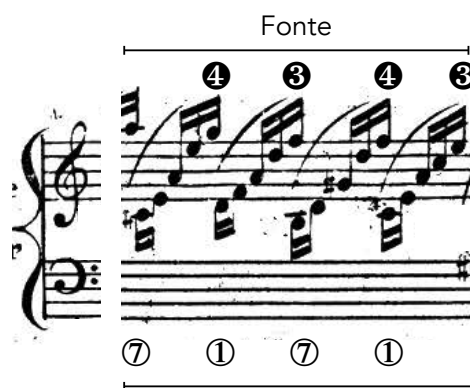


23 pav. *Fonte* schemos prototipas (Gjerdinger, 2007: 456).

a)



b)

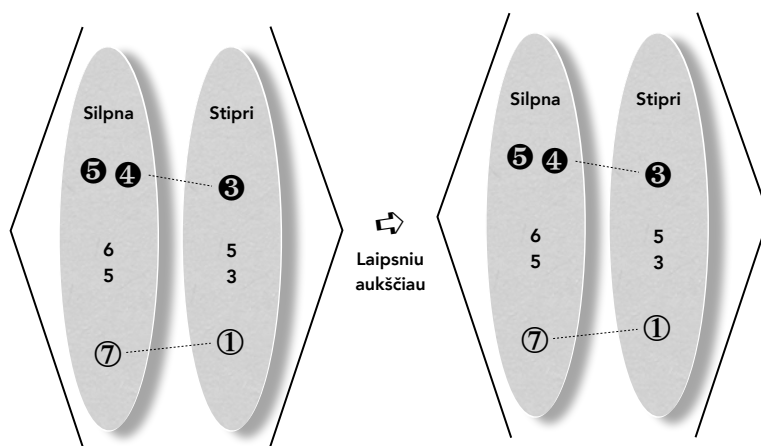


24 pav. *Fonte* schemas reprezentacijos P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: a) Nr. 10; b) Nr. 15.

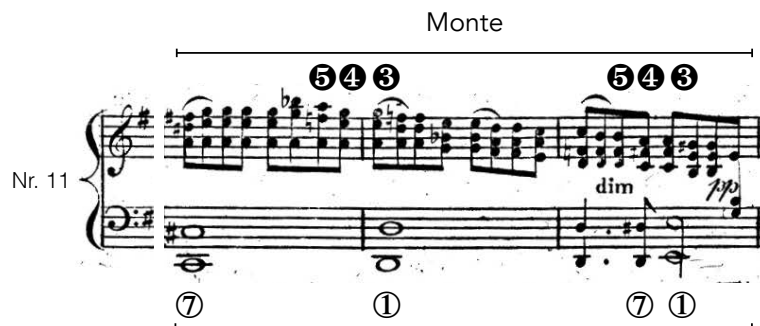
2. 2. 9. *Monte*

Iš apskliaustų įvykių porų galima matyti, kad schemą taip pat sudaro dvi grandys, kurios laipsniškai kyla paeiliui (žr. pav. 25). Taigi, *Monte* buvo naudojama kylančiose sekvencijose. Taip pat – tai puiki schema moduliacijoms. Nors šiame pavyzdyje tai nėra pažymėta, reikėtų pastebėti svarbią, tonalią schemas savybę. Priešingai negu *Fonte*, pirmoji grandis gali vesti į subdominantę, kuri bus mažorinė, o antroji – į dominantę, kuri taip pat bus mažorinė. Tačiau įmanomos ir ilgesnės *Monte* grandys, kuomet laipsniškai judama iki VI, VII ar net I tonacijos laipsnio. Tuomet akordo, į kurį vedama, dėmė priklausys nuo jo vietos tonacijoje, arba tonacijos į kurią moduliuojama. Panašų judėjimą galima išvysti Corri preliudo Nr. 11 moduliuojančioje sekvencijoje (žr. pav. 26). Epizodas atitinka ir kitas schemas savybes – melodijos ir boso judėjimą nurodytais laipsniais (melodijoje – 5-4-3, boso – 7-1), ir įvykiai atitinkamai vyksta silpnosiose ir stipriosiose takto dalyse. Taip pat Corri preliuduose galima rasti dar vieną schemas atmainą *Monte Principale* – ilgesnės grandies seką, kurioje bosas juda šuoliais – kvarta į viršų, tercija žemyn, taip kildamas 4-5-6 laipsniais (žr. pav. 27).

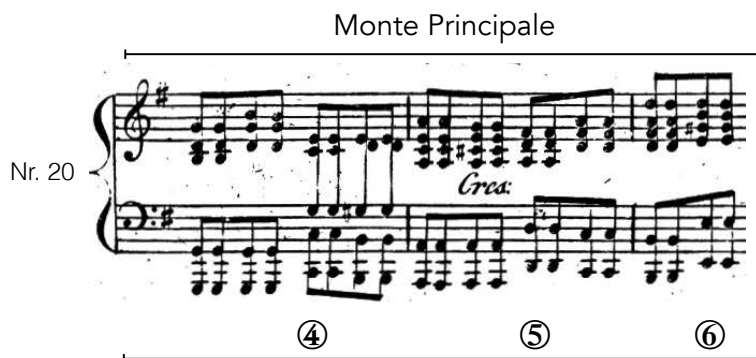
Monte



25 pav. *Monte* schemas prototipas (Gjerdingen, 2007: 458).



26 pav. *Monte* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 11.

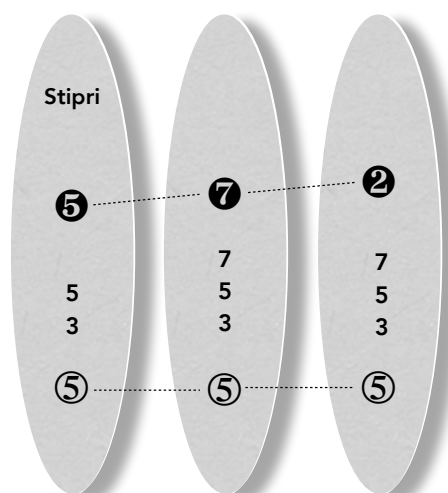


27 pav. *Monte Principale* schemos reprezentacija P. A. Corri improvizaciniame preliude Nr. 20.

2. 2. 10. *Ponte*

Ponte pirmoje XVIII a. pusėje buvo naudojama išskirtinai tik menuetuose, po dvigubo takto brūkšnio, po ką tik įvykusios pusinės kadencijos, norint sugrįžti į pradinę tonaciją. Naujesniais laikais schemą vartojo kaip atidėliojimo būdą, siekiant sukelti įtampą prieš temos pradžių ar reprizą. Galima sakyti, kad *Ponte* atlieka harmoninio pedalo funkciją (žr. pav. 28).

Ponte



28 pav. *Ponte* schemos prototipas (Gjerdinen, 2007: 461).

Kiti svarbiausi *Ponte* bruožai yra melodijos pasažuose arba *arpeggio* naudojami dominantės septakordui priklausančios gamos laipsniai (5, 7, 2 ir 4), kylantis melodijos kontūras ir dominantinę harmoniją pabrėžiantys sąskambiai. Aptikti pakankamai schematišką *Ponte* pavyko tik viename Corri preliude – Nr. 11. Tačiau kitus *Ponte* bruožus atitinkančius epizodus galima būtų įžvelgti preliudo Nr. 14 įžangoje ir Nr. 19 (žr. pav. 29).

The image displays three musical score excerpts illustrating the *Ponte* technique. Each excerpt is labeled with its respective prelude number and includes a *Ponte* bracket above the staff.

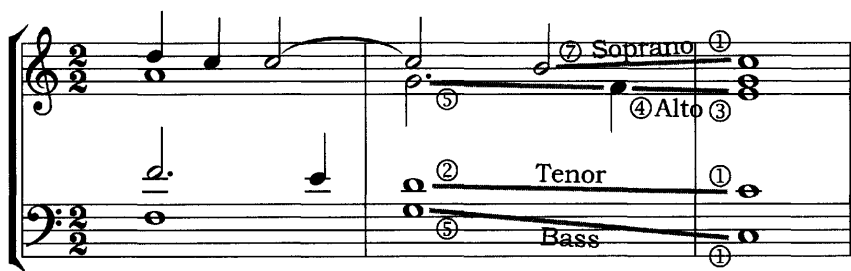
- Nr. 11:** Shows a melodic line with notes 5, 7, and 2 circled above the staff. The bass line features notes 5, 5, 5, and 1 circled below the staff. The tempo is marked *Andante poco lento*.
- 14th Prelude in B flat:** Shows a melodic line with notes 5, 7, and 1 circled above the staff. The bass line features notes 5 and 5 circled below the staff. The tempo is marked *Andante poco lento*.
- Nr. 19:** Shows a melodic line with notes 5, 6 (with a flat), 7, and 1 circled above the staff. The bass line features notes 5, 5, 5, 5, and b6 circled below the staff.

29 pav. *Ponte* schemas reprezentacija ir variantai P. A. Corri improvizaciniuose preliuduose: Nr. 11, Nr. 14 ir Nr. 19.

2. 2. 11. *Clausulae*⁸⁹

Aptarus ir įvardinus visas Corri preliuduose aptiktas galantiško stiliaus schemas, nepastebėtas liko dar vienas standartas – *clausulae*, užbaigos, arba tai, kas šiais laikais apibendrintai yra vadinama pusinėmis, netobulomis ir tobulomis kadencijomis.

Priešingai, negu klasikinės harmonijos konvencijoje, XVIII a. į kadencijas buvo žiūrima labiau melodiškai negu harmoniškai. T. y. keturių balsų kūrinys, kiekvienas balsas turėjo savo kadencijų rūšį: soprano kadencijas, alto kadencijas, tenoro kadencijas ir boso kadencijas (žr. pav. 30).



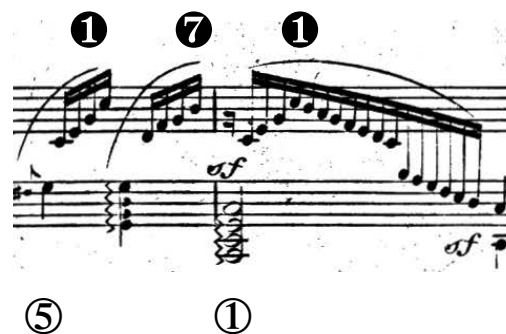
30 pav. Keturios melodinės *clausulae* pagal Johanno Gottfriedo Waltherio „Clausula formalis perfectissima“ („tobulą autentišką kadenciją“) (Gjerdingen, 2007: 139).

Partimento tradicijoje bet kuri iš šių išvardintų kadencijų galėjo atsidurti bose, kadangi galantiško stiliaus muzikoje kūrinys būdavo išpildomas pagal vieną melodinę liniją – bosą. Todėl, kuomet apatiniam balse atsidurdavo soprano kadencija (7-1 laipsnis veda į 1), ji būdavo priskiriama to balso grupei – *clausula cantizans*, alto (4-3) – *clausula altizans*, tenoro (2-1) – *clausula tenorizans*, ir boso (5-1) – *clausula perfectissima*. Ir lygiai taip pat, kaip kitos galantiškos schemas, visų rūšių kadencijos, remiantis santykiu tarp boso ir melodijos, turėjo savo tipus (Gjerdingen, 2007: 140).

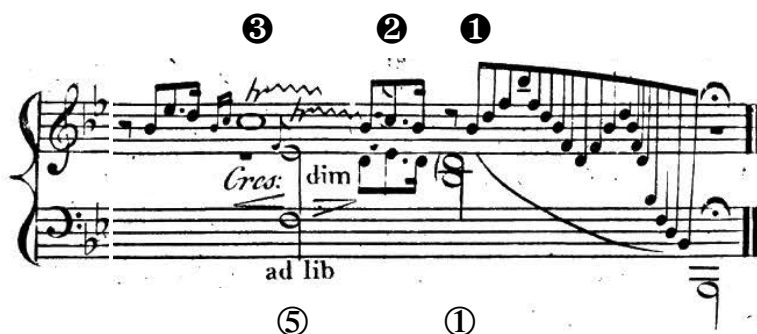
XIX a. parašyti Corri preliudai taip pat yra paremti tais pačiais standartais. Visų pirma, visi preliudai be išimties užsibaigia *clausula perfectissima* rūšies, sudėtinio tipo kadencija (*cadenza composta*). Tai reiškia, kad bosas visuomet juda iš 5 į 1 laipsnį, kaip ir paprastosios kadencijos (*cadenza semplice*) atveju, tik kvinta, prieš išrišant į primą, yra pakartojama dar kartą, viena oktava žemiau. Pirmąjį kartą kvinta harmonizuojama kvartsekstakordu, antrąjį – kvintakordu arba septakordu. Melodija, savo ruožtu, dažniausiai juda 1-7-1 (*do-si-do*), arba 3-2-1 (*mi-re-do*) laipsniais (žr. pav. 31).

⁸⁹ Lot. k. *clausula* – uždarymas, išvada, pabaiga. Dgs. – *clausulae*.

a)

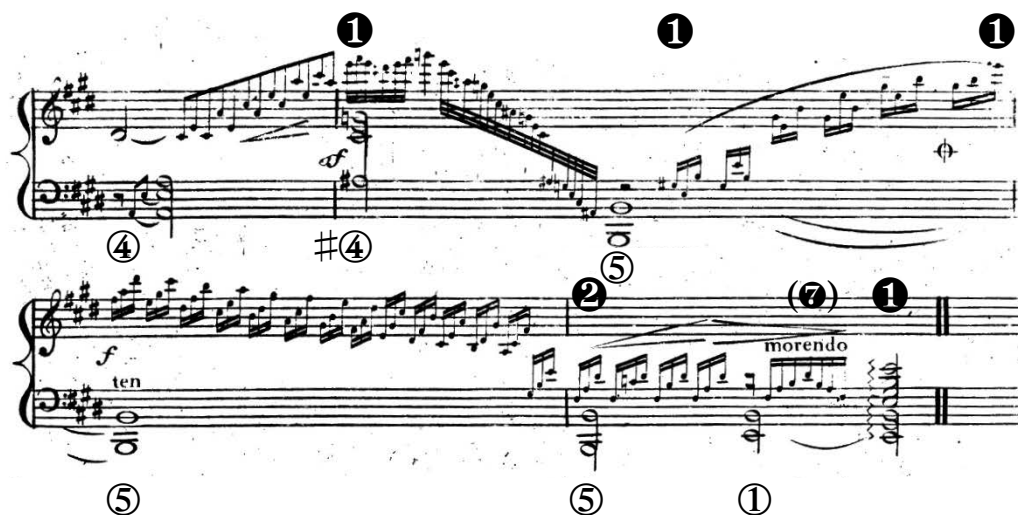


b)



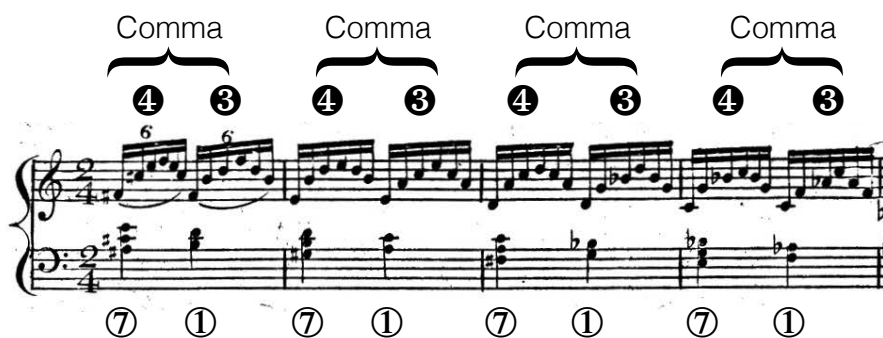
31 pav. *Clausula perfectissima* Corri improvizaciniuose preliuduose: a) Nr. 2; b) Nr. 6.

Kitas, daugiau negu trijuose ketvirčiuose preliudų pasikartojantis atvejis yra prieš pabaigoje esančią sudėtinę kadenciją sekanti *cantizans* rūšies kadencija. Bet ji reiškia ne tik tai, kad bosas judės iš septinto į pirmą laipsnį (si-do). Corri preliuduose ši kadencija yra sudaryta iš susiliejančio (*converging*), pusinės kadencijos tipo, kuriame bosas vedamas tokiu pačiu, pustonio intervalu, tik dominantėje. Originalioje tonacijoje tai atrodo kaip vedimas iš #4 į 5 laipsnį (žr. pav. 32). Tokio tipo *clauzula cantizans* buvo naudojama specialiai solisto kadencijoms sonatose ar koncertuose įvesti – kuomet bosas pasiekia kvintą, metras sustoja, o atlikėjas pradeda improvizuoti kadencinio kvartsektakordo harmonijoje (Gjerdingen, 2007: 163). Šio darbo priede Nr. 4 pateiktos visų Corri preliudų pabaigoje rastos *clauzula cantizans* grupės kadencijos. Darbo autorius transponavo atliktas transkripcijas į C-dur/a-moll tonacijas tam, kad pademonstruotų kadencijų improvizacijos preliuduose galimybes, palygintų neribotą Corri taikytų kadencijų įvairovę ir faktūras.



32 pav. *Clausula cantizans* Corri preliude Nr. 9, bose 4-#4-5. Kuomet bose pasiekiamas 5 laipsnis, pradedamas paskutinis kadencinis pasažas, kuris yra tipinė vieta improvizuotam pasažui.

Dar vienas Corri preliuduose aptinkamas *clausula cantizans* tipas – *comma*, savo balsų judėjimu labai primena *Fenaroli* schemas pradžią (žr. skyrių 2. 2. 7. *Fenaroli*). Kadencijos pavadinimas labai atitinka ir jos funkciją preliude – kaip skyrybos ženklas, kablelis, atskiria arba sujungia kitas schemas tarpusavy, bei gali būti moduliuojančios sekvencijos grandimi (žr. pav. 33).



33 pav. *Clausula cantizans*: *Comma* tipo kadencija Corri preliude Nr. 13.

Kaip byloja tradicija, likusių dviejų rūšių *clausulae altizans* ir *tenorizans* Corri preliuduose dažniausiai naudojamos viena po kitos. Alto grupei priklausanti *Passo Indietro*⁹⁰ yra išsprendžiama į trečią gamos laipsnį, todėl po jos nuolat seka stipresnį užbaigos efektą

⁹⁰ It. *Passo Indietro* – žingsnis atgal, atsitraukimas. Iš viršaus į apačią judantys laipsniai (4-3) paeiliui harmonizuojami sekundakordu ir sekstakordu (Gjerdingen, 2007: 167).

turinčios, į pirmą ar penktą laipsnį išrišamos *tenorizans* grupės kadencijos – *Clausula Vera*⁹¹, arba *Aug. 6th*⁹² (žr. pav. 34).

a)

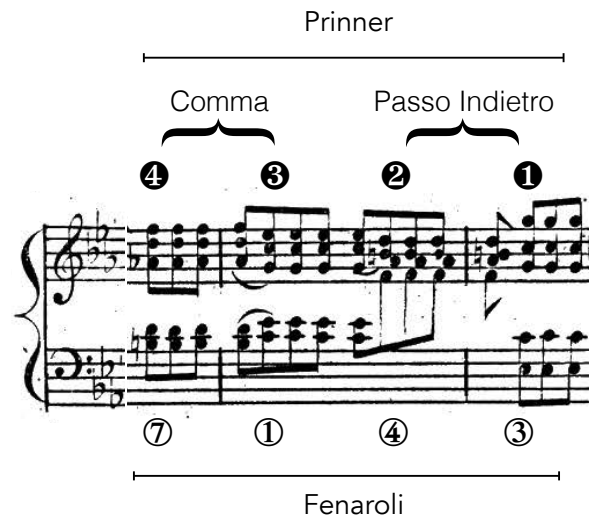
b)

34 pav. *Clausulae altizans* ir *tenorizans* Corri preliuduose: a) Nr. 4; b) Nr. 19.

Apibendrinant galima teigti, kad galantiškos kadencijos improvizaciniuose Corri preliuduose tarnauja kaip jungtys tarp kitų schemų, arba jų konstrukcinis pagrindas. Kartais iš kelių skirtingų tipų kadencijų sukombinuojamos kelios schemos vienu metu. Po *comma* sekanti *altizans* rūšies kadencija *Passo Indietro* bose sudaro *Fenaroli*, o melodijoje – *Prinner* schemoms būdingas balsų slinktis (žr. pav. 35). O *Passo Indietro* ir *Clausula Vera* kombinacija apatiniam balse taip pat gali sudaryti *Prinner* schemą (žr. ankstesnį pav. 34). Iš *Romanesca* schemos ir *clausula perfectissima* sąjungos išsivystė ir „Ilgoji kadencija“, kurios pagrindu yra sudarytas visas Corri preliudas Nr. 5.

⁹¹ It. *Clausula Vera* – tikroji užbaiga. Bosas juda tonu žemyn (2-1), o melodija – pustomiu aukštyn (7-1), harmonizuojama terckvartakordą išrišant į kvintakordą (Gjerdingen, 2007: 164).

⁹² Angl. *Aug. 6th* – „padidinta seksta“ trumpinys. Tai *clausulae tenorizans* versija, analogiška *Clausula Vera*, chromatiškai transponuota kvinta aukštyn. Tokiu būdu balsai bose juda iš $b6$ į 5, melodijoje – iš $\#4$ į 5 (Gjerdingen, 2007: 166).



35 pav. Kadencijos kaip sudedamieji stambesnių galantiškų schemų elementai. Corri preliudas Nr. 19.

Šiame skyriuje buvo pademonstruota, kaip XVIII a. muzikos struktūrinę logiką pagrindžiančios Gjerdingeno galantiškos schemas atsikartoja XIX a. parašytuose improvizaciniuose preliuduose. Schemų įvairovė ir gausiai parodytas atitikimas boso, melodijos atraminiams tonams, taip pat su harmonija, paaiškina preliudų struktūrinę logiką. Iš aptiktų pavyzdžių matome, kad schemas turi savo funkcijas – vienos būdingos preliudų pradžiai, kitos – plėtojimui, dar kitos – schemoms tarpusavy sujungti ar užbaigai. Schemoms suteikti pavadinimai ir apibūdinimai charakterizuoja garsų judėjimo kryptis (*Monte/Fonte/Passo Indietro*), pobūdį (*Quiescenza*) ar kilmę (*Romanesca, Meyer*), tai padeda jas įsiminti. O tai yra ypač svarbu norint pagal jas improvizuoti.

Taip pat keliose to paties, ar skirtingų preliudų vietose pasikartojanti schema suponuoja tai, kad ją galima atlikti keliais skirtingais variantais, išpildant skirtingomis faktūromis. Todėl galantiškos schemas yra puiki kompozicinė medžiaga preliudavimui. Boso, melodijos ir harmonijos plėtojimo charakteristikas nurodantys modeliai gali būti derinami ir kombinuojami tarpusavyje, pagal juos gali būti sudaromas preliminarus improvizacijos planas.

Sekančiame skyriuje, remiantis autoriaus aptiktomis galantiškų schemų funkcijomis preliuduose, yra pasiūlyti galimi preliudavimo pagal jas modeliai.

2. 3. Preliudavimo modeliai pagal galantiškas schemas

Ieškant galantiškų schemų apraiškų Corri preliuduose visų pirma buvo analizuojama bosinė linija. Pagal šių preliudų bosus yra siūlomi naudotinių schemų modeliai preliudavimui (žr. pav. 36). Išryškinti tam tikri dėsningumai, bylojantys apie schemų vartojimo eiliškumą bei vietą improvizacinių preliudų struktūroje. Kad būtų lengviau vertinti ir lyginti panašumus,

mažorinėse tonacijose parašyti preliudų bosai buvo transponuoti į C-dur tonaciją, o minorinėse – į a-moll.

Kaip pastebėta praeitame skyriuje, su mažomis išimtimis, vienas schemas rasime išskirtinai tik preliudų pradžioje, kitas – vidurinėje ar baigiamojoje dalyse. Taip pat įvairiose preliudų bosinių linijų fragmentuose pamatysime naudojamas jungiamąsias arba moduliavimui skirtas schemas – kadencijas. Pagal 2. 1. skyriuje aprašytą improvizacinių preliudų formą, schemas siūloma skirstyti į tris grupes: įžangos, plėtojimo ir užbaigos.

2. 3. 1. Įžangoje naudojamos schemas

Prelidų įžangoje yra sutinkamos šios schemas: *Do-Re-Mi*, *Sol-Fa-Mi*, *Meyer*, *Romanesca*, *Ponte* ir *Quiescenza*. Populiariausios yra *Do-Re-Mi* (panaudota 8 preliuduose), *Sol-Fa-Mi* (5 preliudai) ir *Meyer* (3 preliudai). Tuo tarpu *Romanesca*, *Ponte* ir *Quiescenza*, turbūt kaip pasenusios mados detalė, sutinkama tik po kartą. Taip pat, yra išimčių, kuomet *Romanesca* panaudojama prieš preliudo užbaigą (preliudai Nr. 4 ir Nr. 12), taip pat *Sol-Fa-Mi* (preliudas Nr. 15) ir *Do-Re-Mi* (preliudas Nr. 13). Vienas preliudas – Nr. 5, yra sudarytas viso labo iš vienos schemas – *cadenza lunga*, kuri yra savotiškas *Romanesca* ir sudėtinės kadencijos amalgama, muzikantų apyvartoje pasirodžiusi prieš pat XIX a.. Taip pat įdomi išimtis, tačiau tai jau su preliudo plėtojimu susijęs atvejis, kuomet po įžanginės schemas *Sol-Fa-Mi*, naudojama dar viena įžanginė schema. Turint omenyje improvizaciniams Corri preliudams būdingą bruožą – homogenišką faktūrą (viename preliude ji išlieka tokia pati arba beveik nesikeičia), šis atvejis iliustruoja būdą, kaip galėjo būti pakeičiama preliudo faktūra panaudojant papildomą įžanginę schemą.

Remiantis pateikta „statistika“, galima teigti, kad improvizuojant XIX a. stiliaus preliudą, įžangai stilistiškai tinkamiausios schemas-standartai bus *Do-Re-Mi*, *Sol-Fa-Mi* ir *Meyer*.

2. 3. 2. Plėtojimui naudojamos schemas

Vidurinėse preliudų padalose dominuoja dvi galantiško stiliaus schemas: *Prinner* ir *Fenaroli*. Tačiau jos būdingos tik ilgesniems, labiau išplėtotiems Corri preliudams. Trumpesniuose preliuduose jų nesutiksime išvis – po įžanginio epizodo ir prieš pereinant į paskutiniąją padalą yra naudojamos įvairiausių tipų kadencijos (dažniausiai vylingo tipo, išrišama į VI laipsnį). Smulkaus tipo kadencijos (*Comma*, *Passo Indietro*, *Clausula Vera* ir *Aug. 6th*) naudojamos plėtojimo epizodui praplėsti, jam būdingoms schemoms sujungti tarpusavyje.

Tipinis atvejis, kuomet plėtojime apsiribojama viso labo viena kadencija, atsispindi preliuduose Nr. 1 ir Nr. 6 (vylinga kadencija), Nr.3 ir Nr. 9 (*Comma*). Taip pat yra preliudų,

kurie neturi plėtojamojo epizodo išvis: Nr. 14 (jeigu *Ponte* galo nelaikytume *Comma*), Nr. 16 ir Nr. 17. Arba Nr. 5, kuris visas yra viena, didelė kadencija.

Kitas Corri pasirinkimas, be vylingos kadencijos arba jungiamosios kadencijos, vedančios į užbaigiamąjį epizodą, yra po įžanginio epizodo naudoti *Prinner* arba *Fenaroli* tipo standartą. Kaip minėjo Gjerdingenas, *Prinner* yra atsakomojo pobūdžio schema, sekanti po atidaromojo, įžanginio teiginio. Toks atvejis matomas Corri preliude Nr. 20. Visais kitais atvejais iki *Prinner* yra „privedama“ per jungiamąsias kadencijas (preliudai Nr. 13 ir Nr. 18) arba net jų serijas (preliudai Nr. 4 ir Nr. 19). Taip pat, ko gero, dėl pačiai schemai būdingos charakteristikos (laipsniškai krintanti melodija), *Prinner* dažnai sutinkama prieš preliudų pabaigas, plėtojamojo epizodo gale (Nr. 4, Nr. 7, Nr. 10, Nr. 11, Nr. 12). Kartais *Prinner* yra jungiama serijomis po dvi (Nr. 12), ar net po tris (Nr. 11), taip sudaromos diatoninių, moduliuojančių ir faktūrinių sekvencijų grandys.

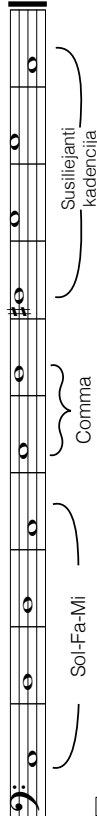
Fenaroli prigimtis – priešinga. Laipsniškai kylanti, užvedanti slinktis sutinkama rečiau, negu *Prinner*, tačiau kaip impulsas yra naudojama prieš jį, preliuduose Nr. 10 ir Nr. 12. Panašią charakteristiką turinčią schemą Corri taip pat rikiuoja poromis (Nr. 12).

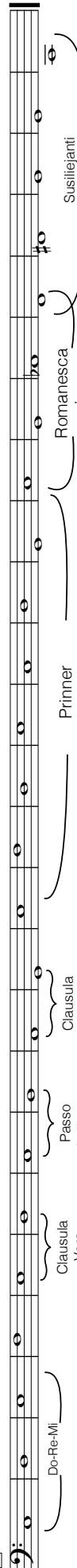
Fonte, *Monte* ir *Ponte* nėra ypač populiarios Corri preliuduose. Gali būti, kad ir dėl paties žanro epizodiškumo nebuvo vietos atskleisti šių schemų ypatumams – čia nėra taktų dvigubais brūkšniais, prieš kuriuos reikėtų pakeisti tonaciją ir, paskui į ją grįžti (kaip menuetuose), o net ir moduliacijos atveju, labiau išnaudojamos *Fenaroli*, *Prinner* ir kadencinės schemos. Tačiau atskiri atvejai liudija apie specifines jų panaudojimo vietas. *Fonte* sutinkama vieną kartą, preliude Nr. 15, tuoj pat po įžanginio *Do-Re-Mi* epizodo, prieš pratęsiant kitomis kadencijomis. *Monte* panaudota dviem būdais: pirmą kartą prieš harmoninį pedalą arba *Ponte* (preliudas Nr. 11), antrą – modernesne, trijų pakopų versija, *Monte Principale* (preliudas Nr. 20).

Kaip buvo aprašyta ankstesniame skyriuje, *Fonte* (iš italų k. – „šulinys“) buvo naudojamas norint moduluoti žemyn, o *Monte* (iš italų k. – „kalnas“) – į viršų. *Ponte*, reiškęs „tiltą“, funkcionavo kaip būdas grįžti į pradinę tonaciją iš dominantės. Tačiau Corri preliuduose jis vartojamas plėtojimo epizodo vidury, kaip stagnatiškas, beveik niekur nejudantis ir dominantėje įtampą išlaikantis harmoninis pedalas (preliudas Nr. 11, po *Monte*), ir prieš užbaigiamąjį epizodą (preliudas Nr. 19), ir, kartą, net kaip įžanginė schema (preliudas Nr. 14).

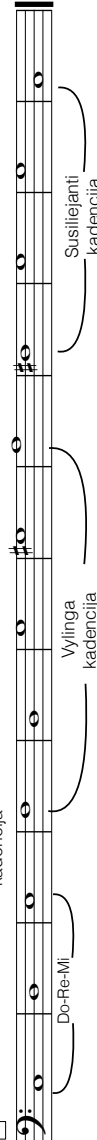
1 

2 

3 

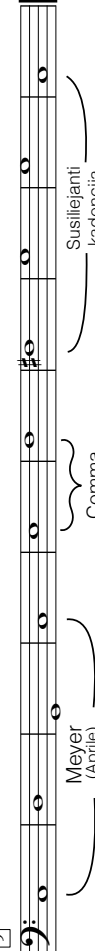
4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

2

The musical score consists of ten measures, numbered 11 to 20. Each measure is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Measure 11: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-299, D-299, C-299, B-300, A-300, G-300, F#-30

Reikalinga aptarti dėsningumus, kurie pasireiškia smulkaus tipo kadencijų (*Comma*, *Passo Indietro*, *Clausula Vera* ir *Aug. 6th*) dispozicijoje. Čia, be stambesnių schemų sujungimo funkcijos jos naudojamos ir jungiant jas pačias į serijas, iš kurių daromos sekvencijos (preliudas Nr. 4, Nr. 11, Nr. 13, Nr. 18, Nr. 19 ir Nr. 20). Pasirinkimo tipas priklauso nuo sekvencijos krypties. Vienakryptiškai žemyn judančiame junginyje pakaičiui naudojamos *Clausula Vera* ir *Passo Indietro* (Nr. 4), arba *Passo Indietro* ir *Aug. 6th* (Nr. 19, prieš Ponte, Nr. 18 ir Nr. 20, prieš vystymo epizodo pabaigą). Taip pat sutinkama kylanti ir krentanti pora, kur po *Comma* seka *Passo Indietro* tipo kadencijos (Nr. 19 pradžioje), ir krentanti-kylanti – *Clausula Vera* ir *Jommelli* (Nr. 11).

Įprasto, *Comma* tipo kadencija (tai tas pats, kas šalutinė dominantė vedanti į toniką arba kitą pirmo giminingumo tonaciją) naudojama paruošti kone visas Corri preliuduose sutinkamas *Prinner* schemas (Nr. 4, Nr. 11, Nr. 12, Nr. 18, Nr. 19 ir Nr. 20).

Preluide Nr. 15 sudarytas „dvigubos“ pabaigos efektas, kuomet viduryje plėtojamojo epizodo panaudojama *Ilgoji* kadencija (kilusi iš *Romanescos*), kurią su užbaigimo padala sujungia *Sol-Fa-Mi* schema.

2. 3. 3. Užbaigai naudojamos schemas

Prelidų užbaigimui Corri naudoja dviejų tipų kadencijas: sudėtinę (preliuduose Nr. 2, Nr. 10, Nr. 15 ir Nr. 20) ir susiliejančią (preliuduose Nr. 1, Nr. 3, Nr. 4, Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 9, Nr. 11, Nr. 12, Nr. 13, Nr. 14, Nr. 16, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 19). Faktūriniai–stilistiniai jų išpildymo variantai pagal Corri improvizacinius preliudus yra pateikti priede Nr. 4.

Šiame skyriuje pademonstruota, kokiais būdais galantiškos schemas pritaikomos pagal bosines melodijas. Išryškinta kokia tvarka organizuojamos improvizacinius preliudus sudarančios muzikinės frazės. Tokiu būdu, pasiūlyti modeliai gali tarnauti kaip pagrindas preliudavimui. Schemas galima parinkti ir kita tvarka – vieną preliudą gali sudaryti vos viena galantiška schema, gali ir daugybė.

Kaip ir Gjerdingeno pasiūlytos galantiškos schemas, šie improvizacijos modeliai taip pat prototipai. Jų išpildymui galima naudoti Corri preliuduose aptiktą bei schemas atitinkančią muzikinę medžiagą. Tačiau toks improvizavimo būdas gana ribojantis. Todėl yra reikalinga ieškoti įvairesnių schemų išpildymo būdų.

2. 4. Muzikinė faktūra ir jos elementai Corri, Hummelio ir Czerny improvizacinių preliudų rinkiniuose

Muzikinės medžiagos eksponavimo būdai, kitaip vadinami faktūra⁹³, yra lygiai svarbūs tiek improvizacijos, tiek kompozicijos moksluose. Lietuviškoje muzikos teorijos literatūroje faktūros terminu bendrai yra įvardinami melodijos, harmonijos, ritmo ir kitų muzikos išraiškos priemonių pobūdis, išdėstymo būdas, santykiai ir funkcijos kūrinyje (Kašponis, 1965: 10; Krutulys, 1975: 78; Ambrazas, 1977: 39). Tačiau Vakarietiškoje, anglų kalba parašytoje literatūroje šis terminas nėra sutinkamas⁹⁴. Joje beveik identišką charakteristiką atitinka muzikinės tekstūros⁹⁵ sąvoka. Ja irgi yra apibrėžiama tai, kaip kūrinyje yra išdėliojama (aranžuojama), plėtojama, veikia ar funkcionuoja melodija, harmonija ir ritmas. Tekstūros sąvoka taip pat naudojama garso tembro, artikuliacijos ir dinamikos savybėms charakterizuoti, kurių paskutinės dvi, *Oxford Music Online* enciklopedijoje, yra priskiriamos ne kompozicijai, o muzikos atlikimui⁹⁶.

Nors minėtoje enciklopedijoje yra rašoma, kad tekstūros sąvoka kitose kalbose (be anglų) neturi ekvivalento⁹⁷, akivaizdu, kad tiek tekstūros, tiek faktūros sąvokos gali būti vartojamos kaip sinonimai. O nesusipratimai, jeigu ir kyla, tai tik dėl sąvokos daugiaprasmiškumo, kuris atsiranda iš palyginus jaunos susidomėjimo tekstūromis

⁹³ Lotynų k. *factura* – apdorojimas, sandara, struktūra (Krutulys, 1975: 78).

⁹⁴ Pavyzdžiui, pasak Algirdo Ambrazo, ruošiant vadovėlį „Muzikos kūrinių analizės pagrindai“, visų pirma buvo remtasi rusų teoretikų Igorio Sposobino ir Levo Mazelio darbais (1977: 6), todėl galima daryti prielaidą, kad lietuviška terminija buvo paveikta rusų muzikologijos.

⁹⁵ Lotynų k. *textura* – audinys, apipynimas, struktūra (Prieiga per internetą: <<https://en.wiktionary.org/wiki/textura>> [žiūrėta 2019 07 23]).

⁹⁶ Panašia koncepcija faktūros/tekstūros sąvoką pakeičiui straipsnyje *Koloristinė fortepijono atlikimo meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė* vartoja autoriai Lina Navickaitė-Martinelli ir Jurgis Aleknavičius (2017). Tačiau tai turėtų labiau priklausyti nuo kūrinio kaip sąvokos koncepcijos ir sutarimo dėl to, kas yra faktūros/tekstūros formuotojas – autorius ar atlikėjas? Diskusija būtų vaisingesnė aptariant ir *atlikėjo pasitelkiamų* tekstūrų analizės metodų objektyvumą.

⁹⁷ *Oxford Music Online* enciklopedijoje rašoma, kad žodis neturi ekvivalentų kitose kalbose, nors konceptualiai su juo yra susiję italų k. terminai *testura* ir *tessitura*, reiškiantys vieno balso registrą; vokiečių k. – *Satz*, apibrėžiantis kontrapunktinio ar daugiabalsio stiliaus rašymą (Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027758?rskey=og3cr0&result=15>> [žiūrėta 2019 07 23]). Taip pat modernioje vokiečių muzikinėje literatūroje tekstūrai apibūdinti yra vartojama *Klangstruktur* sąvoka (Dunsby, 1989: 46).

muzikologijoje istorijos⁹⁸. Galima teigti, kad tekstūros sąvoka būtų labiau paranki kalbant apie XX ir XXI a. muzikos ypatumus, kadangi tuomet aktualios tapo naujų tradicinių instrumentų galimybių paieškos, atsirado naujos komponavimo technikos, tokios kaip mikropolifonija, superdaugiabalsumas, spektrinė muzika, minimalizmas, sonorizmas, grafinė muzika. Naujos tendencijos neaplenkė ir fortepijoninės kūrybos – ženkliai plečiasi muzikinio audinio suvokimas, praturtinantis fortepijono skambesio paletę naudojant garsų aukščio, ritmo, tembro modelius, kuriais intencionaliai siekiama imituoti viską, nuo gamtinės aplinkos ir pramonės industrijos garsų iki grafikos ir materijos struktūrinių raštų⁹⁹. Tačiau žvelgiant į reiškinį retrospektyviai, kalbant apie senesnes formas ir laikantis Lietuvoje nusistovėjusios tradicijos – darbe yra vartojamas faktūros terminas.

Tai, kad faktūros sąvoka tapo aktyviau aptariama tik XX a., nereiškia, kad ji niekam nerūpėjo iki tol. Faktūra arba jų įvairovė buvo svarbi kompozitoriams dar nuo Viduramžių laikų. Iki XIX a. muzikos kompozicijoje jau buvo susiformavę keturi pagrindiniai faktūrų tipai: monofonija, heterofonija, polifonija ir homofonija. Be abejonės, yra įmanomas ir smulkesnis skirstymas (ypač kalbant apie šiuolaikinę muziką), bei įvairiausi koncepciniai išvedžiojimai apie faktūrų prasmę ir funkciją¹⁰⁰, tačiau tai nėra šio darbo tyrimo objektas.

Knygoje *Arranging Music for the Real World*, Vince Corosine rašo, kad atidžiau pažiūrėjus į natas, daugelyje kompozicijų galima išvysti naudojamas ne pavienes, o kelių faktūrų kombinacijas (2002: 31). Tai yra natūralu, kadangi sumaniai naudojami skirtingi faktūrų elementai kompozicijoje gali padėti išvengti nepageidaujamos monotonijos ar įtampos. Tačiau galimi ir priešingi atvejai, kuomet vienalytės faktūros naudojamos kaip meninė išraiškos priemonė. Pavyzdžiui, per visą Fryderico Chopino antrosios sonatos b-moll finalą oktavos unisonu išdėstytos šešioliktnių natų partijos generuoja įtampos ir nerimo

⁹⁸ Pasak Jonathano Dunsby, akivaizdžiausiai tekstūros terminas buvo pradėtas vartoti XX a. pr. muzikos kritikos diskurse, pasibaigus tonalios muzikos erai, kadangi daugelis atpažįstamų kūrinių analizės terminų ir koncepcijų tapo neaktualios, o naujoms muzikoms idėjoms įvardinti reikėjo naujų žodžių (1989: 47). Daugiau apie tekstūros sąvokos svarstymus rašoma jo straipsnyje *Considerations of Texture*.

⁹⁹ Tarp ryškiausių tekstūrinės kompozicijos pavyzdžių fortepijonui galima paminėti: György Ligeti etiudus (sukurti 1985-2001), *Musica Ricercata* (1951-53); Charleso Iveso sonatą Nr. 2, *Concord, Mass., 1840-60* (1921); Henry Cowello *Sinister Resonance* (1930); John Cage sonatos preparuotam fortepijonui (1946-48); Johno Adamso *China Gates* (1977), *Phrygian Gates* (1978) ir t. t. Vienas darbo autoriui artimesnių tekstūrinės kompozicijos pavyzdžių yra lietuvių kompozitorės Egidijos Medekšaitės „Tekstilė 1“ (2006) dviems fortepijonams, kuriame į muzikinės partitūros natų audinį perkeliama tekstilės raštas.

¹⁰⁰ Šiuo atveju labai įdomus ir pataikantis į šio darbo tyrimo objekto laikotarpį yra Janet M. Levy straipsnis *Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music* (1982), kuriame autorė aprašo tris tekstūrų (homofoninės, solinės ir unisoninės) atvejus, pagal kuriuos galima spręsti kokioje kūrinio formos vietoje esama, ir kas po jos bus.

efektą iki pat paskutinio akordo. Arba Maurice Ravelio fortepijoninio ciklo *Gaspard de la Nuit* antrojoje dalyje *Le Gibet* monotoniškumas buvo siekiamybė, kurią autorius sukūrė parašydamas pasikartojančio ritmo pedalą, imituojantį nenutrūkstantį varpo skambėjimą, ir tvyrančią makabrišką nuotaką (Jourdan-Morhange, Perlemuter, 2005). Panašu, faktūrinės išraiškos priemonių įvairovė, arba faktūros tipų sąveika taip pat yra būdinga ir preliudams, kurie buvo parašyti kaip modeliai improvizacijoms XIX a. pirmojoje pusėje. Būtent tai liudija detalesnė jų analizė, kurios rezultatai pateikiami tolimesniame tekste.

Tyrinėjant Corri, Hummelio ir Czerny improvizacinių preliudų rinkinius¹⁰¹, pastebėta įdomi tendencija – visi trys autoriai prisilaiko traktatuose aprašytų formų. Tačiau į tuos pačius rinkinius žvelgiant faktūriniu aspektu atsiveria kitas paveikslas. Visų pirma, faktūrose atsispindi individualus autoriaus braižas. Pavyzdžiui, Corri rinkinyje visi preliudai be išimties užsibaigia greitu aštuntinių arba šešioliktinių natų pasažu, kaip ir nurodyta jo instrukcijoje. Taip pat visuose preliuduose vyrauja homofoninė faktūra. T. y. preliudai yra sudaryti iš tolygaus akordinio judėjimo, arba vokalinės muzikos žanrus primenančios faktūros – kantilenos arba rečitatyvo tipo melodijos su pritarimu. Dažniausiai Corri vartoja vieno tipo faktūrą, išlaiko vieno stiliaus elementų išdėstymą per visą preliudą.

Individualiuose Hummelio preliuduose faktūra, priešingai – nevienalytė. Juose, vienu metu akordinį išdėstymą plėtojant užlaikyta melodine figūracija, išryškinamas sudėtinis daugiabalsumas ir jame susiformuojančios melodinės linijos, sudarančios užslėptosios polifonijos efektą. Be tipinės homofoninės faktūros galima rasti ir diafonijos, ir polifonijos pavyzdžių.

Faktūriniu požiūriu Czerny preliudai atrodo labiausiai fragmentuoti. Vieną preliudą dažnai sudaro keli skirtingų tipų, galima teigti – technikų, pasažai, kurių virtinė užbaigiama akordais (žr. pav. 37). Dvigubos oktavos, tercijos, sekstos, tarp rankų padalinti akordai, *arpeggio*, gamos ir įvairiausios harmoninės-ritminės bei melodinės figūracijos, kartais pateikiamos vienu balsu, unisonu ar su kairės rankos pritarimu – visa tai galima įvardinti

¹⁰¹ Analizėje naudojami natų pavyzdžiai iš:

- Philip Anthony Corri (1813), *Original System of Preluding*, London: Chappell and Co., p. 102-113;
- Johann Nepomuk Hummel (1814), *Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs*, op. 67. Leipzig: Breitkopf und Härtel;
- Carl Czerny (1840), *The Art of Preluding*, op. 300. London: R. Cocks & Co.

tiesiogiai instrumentui pritaikyta ir rankom apšilti skirta fortepijonine faktūra¹⁰². Czerny preliuduose nėra ryškių melodinių linijų, tik su retomis išimtimis sutinkama „noktiurninė“ faktūra (preliudas Nr. 57), ir išsiskiria reti imitacinės ir kontrastinės polifonijos plėtojimo atvejai (preliudai Nr. 7, Nr. 67-70).



37 pav. Czerny preliudas Nr. 21, iš *The Art of Preluding, op. 300*. Preliude panaudotos penkios skirtingų faktūros: dvigubų oktavų su tercijomis, keturbalsio *arpeggio* pasažas, kylantis ilgojo *arpeggio* pasažas oktavos unisonu, krentantis gamos pasažas su vienu lūžio tašku, ir akordinė.

Kad ir kokie individualūs būtų šioje analizėje minimų autorių stiliai, juose taip pat išryškėja faktūros, jų elementai ir plėtojimo būdai, kurie yra bendri visiems improvizaciniams preliudams – tai akordai, *arpeggio*, pasažai, rečitatyvai ir imitacijos. Toliau bus pateikti būdingiausi iš šių elementų sudarytų faktūrų pavyzdžiai ir jų charakteristikos.

2. 4. 1. Akordų

Viena seniausių pagal kilmę, improvizaciniuose preliuduose aptinkama, akordinė faktūra pradėjo plisti XVI a. pradžioje, populiarėjant instrumentams, kuriais buvo galima groti daug balsų vienu metu: vargonams, klavesinui, arfai, liutniai, teorbui ir pan. To paties amžiaus antrosios pusės muzikos teorijoje netgi buvo pastebėtas ir nuo polifoninio palydėjimo

¹⁰² Laikotarpis, kuomet kūrė ir dirbo Czerny, buvo taip pat ir fortepijono kaip instrumento galimybių tobulėjimo metas. Dvigubos repetacijos, tobulesnio stygų slopinimo mechanizmo išradimas, garso aukščio diapazono praplėtimas – visa tai prisidėjo prie naujų galimybių atlikti *legato*, greitas pasikartojančias natas, laipsniškai dinamizuoti, groti greitesniais tempais, tyliau, garsiau, laisviau moduluoti į tolimesnes tonacijas (Mitchell, Alice L., 1983: x, iš Czerny *A Systematic Introduction to Improvisation, Op. 200*, vertėjos pratarmės).

atskirtas akordinis akompanimentas, kas bylojo apie praktikoje užsimezgusią ir po truputį įsigaliojančią homofoninę¹⁰³ faktūrą (Daunoravičienė, 2006: 133). Kituose šaltiniuose akordinė faktūra būna taip pat įvardijama kaip homoritminė¹⁰⁴ arba „himno stiliaus“, kuomet melodija yra viršutiniame balse, o jai pritaria keli harmoniniai balsai, judantys kartu su jos ritmu (Corozine, 2002: 34). Visa tai glaudžiai susiję jau su baroko epochoje paplitusiu faktūros valdymo būdu – choralų harmonizavimu. Ši mada pasireiškė ir XVIII-XIX a. pr. improvizacinių preliudų žanre. Akordinė faktūra rečiau vartojama kaip viso preliudo pagrindinė idėja (Corri preliudas Nr. 20, Czerny preliudai Nr. 20, Nr. 31, Nr. 32), tačiau itin dažnai kaip fragmentas, kadencija ar koda (Corri preliudas Nr. 19, Hummelio preliudai Nr. 17, Nr. 22., visi Czerny Op. 300 užrašyti trumpi ir ilgesnio tipo preliudai, taip pat preliudai Nr. 4, Nr. 13, Nr. 14, Nr. 43, Nr. 58, Nr. 59 ir t. t.) (žr. pav. 38). Panašu, kad akordinė faktūra buvo ypač tinkama moduliaciniams preliudams arba jų modeliams, kurie buvo naudojami skirtingiems kūriniams ar jų dalims sujungti tarpusavy (Czerny preliudai Nr. 60).



38 pav. Akordinės faktūros fragmentai iš: a) Corri preliudo Nr. 20; b) Czerny preliudo Nr. 20.

2. 4. 2. *Arpeggio*

Visa kita faktūra, kuri nėra akordinė, yra kilusi iš jos, tik akordai nėra „išlaikyti tiesūs“ ir improvizaciniuose preliuduose yra išdėstomi pasitelkiant vadinamąją harmoninę-

¹⁰³ Gr. k. *homophonia* – panašus, vienodas skambėjimas.

¹⁰⁴ Homoritmija – tai polifoninė muzika, kurioje visi balsai juda daugmaž tuo pačiu ritmu; homofonijos rūšis (Hyer, 2001)

ritminę figūrą¹⁰⁵. Vienos dažniausiai pasitaikančių: *appogiando* – akordo garsai yra pagrojami vienas po kito ir užlaikomi, sujungiami su pagrindine nata; *arpeggio*, kuomet akordų garsai tolygiu ritmu yra išdėstomi vienas po kito arba tam tikra tvarka; ir vienos, kelių, ar net visų akordo natų pakartojimas, savotiška sudėtinė *arpeggio* ir *appogiando* figūra (Corri preliudai Nr. 8, Nr. 10; Hummelio preliudai Nr. 12, Nr. 15, Nr. 16, Czerny preliudai Nr. 10, Nr. 15, Nr. 24). Perfrazuojant Czerny išsakytą mintį¹⁰⁶, galima teigti, kad lygiai taip, kaip visus preliudus galima suredukuoti į akordus, lygiai taip tuos akordus galima paversti *arpeggio*, *appogiando* ir kitomis figūracijomis. Tik akordo „sulaužymo“ būdų ir variantų preliuduose yra tokia aibė, kad išvardinti juos visus prireiktų atskiros studijos, todėl čia bus pateikti tik dažniausiai pasikartojantys ir labiausiai apčiuopiami.

Appogiando figūra preliuduose išdėstoma per abidvi rankas arba tik kairėje, kol dešinėje atliekama melodija, *arpeggio* arba kiti pasažai (Corri preliudai Nr. 1, Nr. 8, Nr. 12, Nr. 13, Nr. 16, Hummelio preliudai Nr. 11, Nr. 16, Czerny preliudai Nr. 4, Nr. 15, Nr. 22, Nr. 28, Nr. 51, Nr. 53, Nr. 63, Nr. 71) (žr. pav. 39).



39 pav. *Appogiando* figūra Corri preliude Nr. 8.

Arpeggio – ko gero populiariausia ir labiausiai kintanti, daugiausiai variantų turinti preliudavimo faktūra. Visas preliudas gali būti atliktas naudojant tik šią techniką (pvz. Corri preliudai Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 13, Nr. 18; Hummelio preliudai Nr. 3, Nr. 5, Nr. 11, Nr. 15; Czerny preliudai Nr. 1, Nr. 10, Nr. 16, Nr. 17, Nr. 24, Nr. 36, Nr. 37 ir t. t.). Tačiau taip pat ji derinama su vienu metu užgaunamais akordais, įvairių tipų pasažais ir pritariančia partija. Dažniausiai preliuduose naudojamus *arpeggio* galima skirstyti pagal dar XVIII a. teoretikų Johanno Davido Heinicheno ir Johanno Matthesono pasiūlytas, iš skaitmeninio boso atlikimo tradicijų kilusias sistemas – kiekvieną figūrą sudaro akordiniai garsai, kurie atstoja balsų skaičių; tokiu būdu *arpeggio* suvokiamas kaip dviejų, trijų ar keturių balsų akordo

¹⁰⁵ Akordo garsų išdėstymo būdai (Kašponis, 1965: 10). Lot. k. *figura* – išvaizda, pavidalas (Krutulys, 1975: 79).

¹⁰⁶ „You know that all music may be reduced to simple chords. Just so, simple chords conversely serve as the ground-work on which to invent and play all sorts of melodies, passages, skips, embellishments, &c.“ (Czerny, 1840: 80).

„sulaužymas“ (Daunoravičienė, 2006: 186-187). Be abejonės, kintant ir tirštėjant faktūrai, balsų gali būti ir penki, ir šeši, ar net daugiau, tačiau tipiškiausi yra šie:

Dviejų balsų akordo „sulaužymas“. Naudojamas greituose, techniškuose preliudų fragmentuose, akompanimente arba užslėptos polifonijos efektui išgauti (Hummelio preliudai Nr. 10, Nr. 15, Nr. 18; Czerny preliudai Nr. 12, Nr. 38, Nr. 49, Nr. 75, Nr. 105, Nr. 112, Nr. 116, Nr. 118). Czerny preliuduose pasitaiko harmoninės-ritminės figūracijos atvejų, kuomet vienu metu naudojami du ar daugiau akordinių garsų. Taip sukuriamas dvigubas dvibalsis *arpeggio* (preliudai Nr. 9, Nr. 44, Nr. 64, Nr. 76, Nr. 97) (žr. pav. 40). Tačiau daug dažniau dviejų balsų *arpeggio* sutinkami greituose preliudų pasažuose, pavyzdžiui, Corri preliude Nr. 3. Daugiau apie pasažus – kitame skirsnyje.

a)

Allegro vivace.

N^o 49.

p leggieriss.

gva

loco

b)

Allegro non troppo.

pp Dol.

Cres.

40 pav. a) dvibalsis *arpeggio*: Czerny preliudas Nr. 49; b) dvigubas dvibalsis *arpeggio*: Czerny preliudas Nr. 44.

Trijų balsų *arpeggio* naudojami triolinio judėjimo preliuduose, dažniausiai kylančia kryptimi (Corri preliudai Nr. 8, Nr. 9, Nr. 10, Czerny preliudai Nr. 3, Nr. 10, Nr. 14, Nr. 24, Nr. 29, Nr. 43 ir t. t.). Taip pat kuomet du balsai palaiko harmoniją, o vienas, viršutinis, arba apatinis, priklausomai nuo to, kuris yra stipriojoje takto dalyje, melodiją (Corri Nr. 6, Czerny Nr. 116) (žr. pav. 41).



41 pav. Tribalsio *arpeggio* faktūra Corri preliuduose: a) Nr. 10; b) Nr. 6.

Keturių akordo balsų išdėstymas paeiliui, elementariausia forma pateikiamas keturių natų krintančiomis arba kylančiomis figūromis (Corri preliudas Nr. 2, Hummelio preliudas Nr. 7, Czerny preliudas Nr. 1, Nr. 16, Nr. 17). Tuomet galimos variacijos – keturi akordo balsai „sulaužomi“ į dvi kylančių natų grupes (Pvz. Hummelio preliude Nr. 11), arba naudojama septynių natų kylanti ir krintanti figūracija, ir jos variantai po vienuolika ar net penkiolika natų (Corri preliuduose Nr. 4, Nr. 16 ir Nr. 17; Nr. 13, Nr. 5, Nr. 7) (žr. pav. 42).



42 pav. Keturbalsis *arpeggio*, 7 natų kylanti ir krintanti figūracija. Fragmentas iš Corri preliudo Nr. 4

Hummelis preliude Nr. 3 į septynių natų figūros variaciją įneša savo stilių, antrąją jos pusę „sulaužydamas“ į dvi natų grupes, arba preliude Nr. 6, figūrą apversdamas ir tam panaudodamas pagalbinį garsą. Tuomet „lūžta“ pirmoji figūros pusė (žr. pav. 43).



b)



43 pav. Keturbalsio *arpeggio* 7 natų figūros variacijos Hummelio preliuduose: a) Nr. 3; b) Nr. 6.

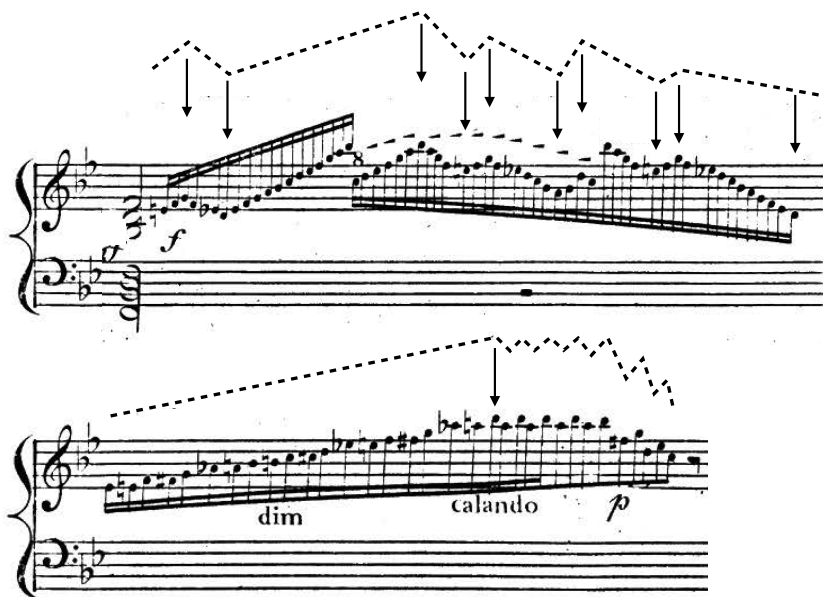
Dar viena, neaptarta *arpeggio* rūšis – ilgieji *arpeggio*, tačiau dėl sudėtingo, geros atlikimo technikos reikalaujančio prado, jie bus aptarti kartu su kitais pasažais.

2. 4. 3. Pasažai

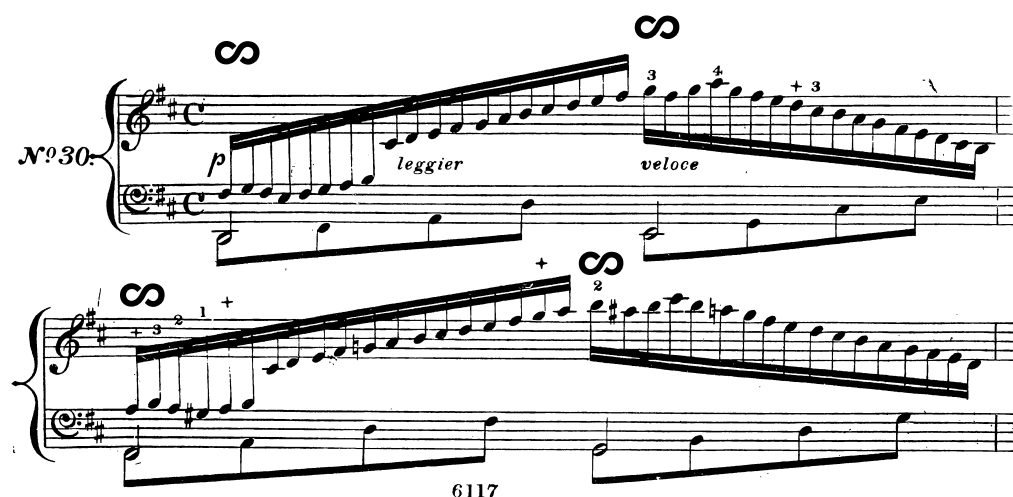
Nuo prieš tai aptartų *arpeggio* figūrų ir jų variantų, pasažai skiriasi tuo, kad dažniausiai jų nelydi akompanimentas, ir priešingai – pasažas tam tikra prasme veikia kaip vienos harmonijos, vieno akordo akcentas, išpuošimas. Pasažai kaip sudėtingos technikos kylančios ar krintančios krypties garsų eilė, slenkanti laipsniškai arba akordo garsais, gali būti sudaryti iš įvairių rūšių faktūrinių elementų. Pavyzdžiui gamų (diatoninių ir chromatinių), įvairiausių tipų *arpeggio*, vienu metu atliekamų intervalų (tercijų, kvartų, kvintų, sekstų, oktavų), akordų, ir kitos melodinės figūracijos su pagalbiniais ir pereinamaisiais garsais (žr. pav. 44). Viena kryptimi tiek kylantys, tiek krentantys pasažai yra elementarūs ir sutinkami visų autorių preliuduose. Reikėtų atkreipti dėmesį į įmantresnius *arpeggio* arba gamų pasažus, kurie sukonstruojami pasirenkant vieną ar kelis lūžio taškus, kuriais dažniausiai tampa akordiniai arba jų pagalbiniai garsai. Pasiekusi lūžio tašką garsų eilė pakeičia kryptį, tarsi būtų paįsoma formos linija, ir taip tęsiama iki kito taško (žr. pav. 45). Universalią lūžio taškų sistemą išvesti būtų sudėtinga, kadangi kiekvienas toks pasažas yra unikalus – tai puiki vieta pasireikšti atlikėjo fantazijai, lyg autografas. Tačiau galima pastebėti, kad pasažų lūžio taškuose, kryptis pasikeičia staigiai, arba yra naudojami grupetai ir kitos iš pagalbinių ar pereinamųjų garsų sukonstruotos figūros (Corri preliudas Nr. 10, Hummelio preliudas Nr. 11, Czerny preliudas Nr. 30) (žr. pav. 46).



44 pav. Iš vienu metu atliekamų intervalų, gamų, *arpeggio* ir akordų sudaryti pasažai.
Czerny preliudas Nr. 90, iš *The Art of Preluding*, op. 300.



45 pav. Įmantresnis pasažas Corri preliude Nr. 6. Rodyklėmis pažymėti lūžio taškai, o punktyru – melodinės linijos forma.



46 pav. Pasažas su grupeto figūracija lūžio vietose. Pažymėta ∞. Czerny preliudas Nr. 30, iš *The Art of Preliuding, op. 300*.

Taip pat visų autorių preliudams būdingas kitas pasažus pajvairinantis besikeičiančios krypties melodinės figūracijos modelis, kuomet prieš kiekvieną, aukštytį kylančio ar žemyn krentančio ilgojo *arpeggio* pasažo toną įterpiamas priešinga kryptimi nutolęs akordinis, arba žemiau esantis šuolinis pagalbinis garsas – tokiu būdu, iš pasažo melodinio kontūro susidaro kylanti arba krentanti ašmenų forma. Šias, priešingomis kryptimis šuoliuojančių ilgųjų *arpeggio* sekas galima suskirstyti į du tipus: 1) judančias tik akordo garsais (laužyti *arpeggio*); 2) judančias ir akordo, ir pagalbinais garsais (*arpeggio* su pagalbinais garsais) (žr. pav. 47). *Arpeggio* su pagalbinais garsais taip pat būna pajvairinti kitomis figūracijomis. Pavyzdžiui, Corri preliude Nr. 3 ilgasis *arpeggio* yra papuoštas vienu pagalbiniu garsu – forslagu, o Hummelio preliude Nr. 24 yra naudojama grupetą (∞) primenanti, *besikeičiančių natų*¹⁰⁷ figūracija, akordinį garsą „apžaidžianti“ dviem pagalbinais tonais, esančiais pustomiu žemiau ir tonu aukščiau (žr. pav. 48). Ryškiausius ilgų laužytų *arpeggio* pasažų variantus galima pamatyti: Corri preliuduose Nr. 3, Nr. 5, Nr. 7, Nr. 18; Hummelio preliuduose Nr. 7, Nr. 11, Nr. 15, Nr. 24; Czerny preliuduose Nr. 2, Nr. 8, Nr. 15, Nr. 16, ir t. t.

¹⁰⁷ Tai – tas pats, *besikeičiančių natų* melodinis motyvas, kurį įvardinusio L. B. Meyerio vardu, R. Gjerdingenas pavadino galantiškos muzikos schemą (skaitykite poskyryje 2.3.2.).

2. 4. 4. Rečitatyvai

Turbūt viena laisviausių ir daugiausiai melodijos plėtojimo galimybių improvizacijai suteikiančių faktūrų yra rečitatyvinė. Apie ją C. Czerny rašė: „...visiškai be taktų, beveik kaip rečitatyvas, su keliomis sekomis akordų, kurie skamba kartu, arba „sulaužytai“¹⁰⁸, lyg be plano, primenantį klajones po nežinomas vietas“ (1829: 23). Iš tiesų, tai – iš baroko laikų operos atėjusi tradicija, kuomet rečitatyvas buvo kuriamas deklamacine, *stille rappresentativo*¹⁰⁹ maniera. Lygiai tokiais pačiais principais buvo atiekamas skaitmeninio boso akompanimentas – virš boso sudaromomis harmonijomis, ir pagal teksto ir intonacijų prasmę, jas išdėstant *arpeggio* ar pritaikant specialią melizmatiką, buvo pritariama vokalui (Daunoravičienė, 2006: 181). Skirtumas tik tas, kad ir melodiją ir akompanimentą improvizacinio preliudo atveju atlieka vienas ir tas pats atlikėjas. Melodika gali būti traktuojama tarsi melodizuotas kalbėjimas: būdingas tų pačių garsų kartojimas, ypač prieš pasikeičiant harmonijai; siauras diapazonas, sukuriantis efektą, tartum kalbėtų vienas žmogus; charakteringų kalbos intonacijų mėgdžiojimas, pvz. kylanti arba krentanti melodinė linija, arba staigus melodijos šuolis aukštyn, sakinio pabaigoje, sukuriantis klausimo intonaciją; sudėtinė melodinė figūracija, kuri taip pat, naudojant pereinamuosius, pagalbinius, įbėgančius garsus ar jų kombinacijas, priartina meloso bruožus prie kalbinės intonacijos; harmoninės spalvos keitimas, naudojant skirtingas dermes ir tonacijas (žr. pav. 49). Ryškiausiai rečitatyvinė faktūra atsiskleidžia P. A. Corri preliuduose Nr. 3, Nr. 9, Nr. 10, Nr. 12, Nr. 14 ir Nr. 17.



49 pav. Rečitatyvinio tipo faktūra. Corri preliudas Nr. 12.

¹⁰⁸ Mintyje turimas harmoninės-ritminės figūracijos tipas, kuomet akordiniai garsai kairėje rankoje išdėstomi vienas po kito.

¹⁰⁹ Italų k. *stillo rappresentativo* – „jaudinantis stilius“. Tai dainavimas su homofoniniu pritarimu, pasireiškęs baroko epochos pradžioje, operos, oratorijos ir kituose soliniuose žanruose (Daunoravičienė, 2006: 127).

2. 4. 5. Polifonija

Tai, kad polifoninė faktūra buvo kur kas retesnis ir, galimai, sudėtingesnis pasirinkimas improvizuojant preliudą, liudija faktas, jog per visus faktūros požiūriu nagrinėjamus rinkinius, grynai polifoninių preliudų ar jų epizodų galima rasti vos kelis. Humelio rinkinyje – 4 atvejai (preliudai Nr. 10, 14, 17, 23), Czerny – 14 atvejų (preliudai Nr. 7, 41, 42, 66-70, 91-96), Corri – nei vieno.

Visgi Czerny savo traktate *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, skyrė dėmesio polifonijai, ir įvardino tris būdus improvizuoti pagal griežtąjį ir fuginį stilių:

- Naudojant akordų sekas ir iš jų sudėtas moduliacijas;
- Naudojant imitacijas, kuomet koks nors motyvas kartojamas visuose balsuose, visose pozicijose ir registruose;
- Naudojant fuginę improvizaciją laisvu, arba griežtu stiliumi (1829: 115).

Iš toliau jo knygoje pateiktų pavyzdžių galima spręsti, kad kalbama yra apie tris skirtingas polifonijos rūšis: kontrastinę, imitacinę ir *fugato*. Šio darbo tikslas nėra studijuoti kiekvieną atvejį atskirai, tačiau bendrais bruožais galima paminėti kelis pavyzdžius iš Humelio rinkinio, atspindinčius improvizaciniuose preliuduose vartojamas skirtingas polifonijos rūšis.

Hummelio preliudas Nr. 10 yra *fugato* faktūros pavyzdys, kuriame, trijuose savarankiškuose balsuose paeiliui, pasirodo ta pati, trumpa ir lakoniška tema, nuo to paties garso. Tuomet seka trumpas kontrapunkto epizodas ir koda (žr. pav. 50).



50 pav. *Fugato* faktūra. Hummelio preliudas Nr. 10, cis moll.

Preliudas Nr. 17 yra imitacinis, kuriame imitacija yra pateikta motyvinio lygmeniu. Balsų porose (iš viso jų – keturi) pakaitomis eksponuojamas keturių natų motyvas sukuria dialogo efektą. Motyvui sumažėjus iki dviejų natų, dialogas intensyvėja tol, kol išsiriša į choralinės faktūros (homoritminių) pasažą (žr. pav. 51).

Tipiniai kontrastinės polifonijos pavyzdžiai – Hummelio preliudai Nr. 14 ir Nr. 23. Trijuose arba keturiuose balsuose gretinama kontrastuojanti muzikinė medžiaga – skirtingos melodijos, skirtingais ritmais, sukuriama nepertraukiamo ritmo įspūdis (žr. pav. 52).



51 pav. Imitacinė faktūra. Hummelio preliudas Nr. 17, As dur.



52 pav. kontrastinės polifonijos faktūra parašyti improvizaciniai preliudai: a) J. N. Hummelio preliudas Nr. 14, es-moll; b) J. N. Hummelio preliudo Nr. 23, F-dur fragmentas.

Lygiai taip pat, preliudai iš Czerny rinkinio Nr. 42, 91-96 yra parašyti naudojant imitacinę faktūrą, Nr. 66-70 – kontrastinę. Tribalsiai preliudai Nr. 7 ir Nr. 41 prasideda *fugato*, tačiau tuoj pat pereina į homoritminę faktūrą.

Šis, toli gražu, negalutinis faktūrų elementų išskaidymas buvo pateiktas norint pademonstruoti muzikos išraiškos priemonių įvairovę, kuriomis vadovaujantis buvo improvizuojami preliudai ir formuojamas jų stilius. Aprašytos improvizacinių preliudų faktūrų plėtojimo technikos gali būti panaudotos viename preliude ir įvairiomis kombinacijomis. Akivaizdu, kad dažniausiai improvizacinius preliudus sudaro mišrios, kompleksinės faktūros tipai, tačiau tiesa, neretai rinkiniuose pastebimi vieno tipo faktūros preliudai: akordiniai, *arpeggio*, rečitatyviniai, polifoniniai, pasažų. Pagal autoriaus patirtį, lengviau yra išplėtoti improvizaciją, kurioje dominuoja vieno tipo faktūra. Tačiau galima panaudoti ir kelias, suplanuojant tai iš anksto. Autoriaus atrasta pasažams sudaryti naudinga, 2. 5. 3. poskyryje aprašyta, dar niekur iki šiol neįvardinta technika.

Išanalizavus XIX a. improvizacinius preliudus harmoniniu, schematiniu ir faktūrų aspektais, susidaro aiškesnis vaizdas, iš ko susideda muzikinė žaliava ekstemporizavimui. Būdingomis faktūromis išpildomos galantiškos schemas turėtų priminti XIX a. skambėjusį improvizacinį preliudą.

Kitoje darbo dalyje nagrinėjama kaip pasirenkama muzikinė medžiaga improvizacijos proceso metu.

3. FANTAZAVIMAS: SPONTANIŠKUMO KILMĖ IR ŽINOJIMO SCHEMOS

XVIII a. fantazijomis buvo vadinami improvizacinės kilmės žanrai, kurie, juos užrašius, neturėjo taktų ir jų muzikinė medžiaga būdavo laisvai išdėstoma skirtingose tonacijose¹¹⁰. Pirmoje darbo dalyje apžvelgtuose XIX a. metodiniuose veikaluose fantazavimu įvardinama savarankiška, stilistiškai laisva improvizacija pagal vieną ar kelias publikos duotas, ar paties atlikėjo pasirinktas temas. Kadangi tokia improvizacijos forma išliko per XX a. iki šiol, šioje dalyje analizei pateikiamos darbo autoriaus atliktos nūdienos pianistų fantazijų – istorinės improvizacijos stiliuje – transkripcijos. Improvizaciją tyrinėjant kaip kompoziciją, siekiama išsiaiškinti jos plėtojimo, atlikimo proceso aspektus: koku būdu improvizacijos metu dėstoma laisvai pasirenkama muzikinė medžiaga, iš kur kyla spontaniškumas ir kaip jį struktūruoti?

3. 1. Davido Dolano muzikinio spontaniškumo kilmės teorija

Pianistas, tyrėjas ir pedagogas Davidas Dolanas savo straipsnyje *Back to the Future: Towards the Revival of Extemporisation in Classical Music Performance* ekstemporizaciją apibrėžia pagal „išplėstąją improvizacijos koncepciją“. Apibrėžimui priklauso šie požiūriai: *improvizacija gali būti tiek muzikos kūrinio, tiek to kūrinio galutinės formos kūrimas atlikimo metu, įskaitant pagražinimus ar esančių struktūrų koregavimus; kiekis, kurį muzikantas atlikdamas kūrinį nukrypsta nuo užrašyto arba įsiminto kūrinio, arba skirtumas, kuriuo vienas atlikimas skiriasi nuo kito, taip pat funkcionuoja kaip improvizacija* (2005: 93). Kadangi, pagal šią koncepciją kūrybiškumas yra išreiškiamas per improvizaciją visose atlikimo meno srityse, Dolanas net nemėgina skaidyti užrašytos muzikos atlikimo į fiksuotą ir improvizuotą (kas tradiciškai yra pasitelkiama siekiant analizuoti improvizaciją). Jam yra įdomu, kaip improvizacija pasireiškia bet kokio atlikimo metu.

Dolano nagrinėjimuose išryškėja suvokimas, kuris yra itin aktualus, norint giliau suprasti ne tik spontaniškumo muzikoje kilmę, bet ir XIX a. ar bet kurio kito laikotarpio ir stiliaus improvizacijos dedamąsias. Jo darbe improvizacija yra sinchroniškas kelių, vienas kitą

¹¹⁰ Plačiau apie tai žr.: Carl Phillip Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, William J. Mitchell, trans. and. ed. New York: W. W. Norton [1949], p. 430; Vidas Pinkevičius, *Iš ko susidaro barokinė choralinė fantazija?*, www.vargonininkai.lt, Jul 18, 2014. Prieiga per internetą: <http://www.vargonininkai.lt/titulinis/is-ko-susidaro-barokine-choraline-fantazija?mc_cid=903f6dc75c&mc_eid=c5febe5258> [žiūrėta 2014 07 18].

papildančių elementų susidūrimas realiame laike. Susiduria: suplanuotos struktūros (sąmoningai ir pasąmoningai išmoktos žinios) ir spontaniškumas (tiesioginis kūrybinis taikymas); išmoktos schemas ir natūralios, įgimtos schemas; kryptingumas laike ir emocinė komunikacija. Ir visa tai suvienija *tėkmė* – būseną, kurią psichologijos mokslas apibūdina kaip buvimą visiškai įsitraukus į veiklą, savęs pamiršimą, laiko pojūčio praradimą, mėgavimąsi stipria satisfakcija ir betarpišku grįžtamuju ryšiu. Muzikiniame kontekste *tėkmė* charakterizuojama kaip atsitraukimas nuo objektyviai išmatuojamo laiko į subjektyviai patiriamą muzikinį laiką, prasmingas klausymas ir muzikavimas, veiksmo ir sąmonės susijungimas, aukšto lygmens susikaupimas, savimonės praradimas, aiški uždavinių ir atsakomosios reakcijos jausena, didelių iššūkių ir didelių galimybių pajautimas (2005: 94-95). Kaip improvizacijos procese vyksta šių „elementų susidūrimas“, panagrinėsime improvizacijos atvejuje netrukus, tačiau pirma pažvelkime į pačių elementų prigimtį, ir kam, iš pirmo žvilgsnio spontaniškame ir neprognozuojamame procese, yra reikalingos schemas, struktūros ir t. t.

Muzikavimas, kaip žmogaus veikla yra kompleksiškas, motorinius gebėjimus¹¹¹ įtraukiantis kognityvinis procesas, kurį galima prilyginti kalbėjimui, rašymui spausdinimo mašinėle, ar kitiems protinės bei fizinės veiklos reikalaujantiems užsiėmimams. Nepriklausomai nuo to, ar atliekant muziką yra skaitoma iš lapo, grojama mintinai, ar improvizuojama – sklandžiam, nepertraukiamam ir tiksliam proceso vyksmui užtikrinti yra reikalingos iš anksto atlikėjo susikonstruotos, kad ir pačios smulkiausios, įvykių sekos reprezentacijos, kurios be kitų būdų gali būti įgyvendintos kruopščiai surepetuotų schemų forma (Clarke, 1988: 7-8). Schema, tai gilią šaknis filosofijoje ir psichologijoje turinti sąvoka, kuria galima plačiai apibrėžti minčių reprezentacijas arba kategorijas, tokias kaip: idėjos, teorijos, formos, idealai, giminingumai, archetipai, prototipai, pavyzdžiai, esmės ir t. t. (Gjerdingen, 2007: 10-11). Trumpiau schemą galima apibūdinti kaip *kognityvinės veiklos organizavimo principus*, kurių supratimas yra svarbus, kadangi jų pagalba susiformuoja ryšys tarp spontaniškų gestų abstrakčioje muzikos sferoje, ir kasdienio gyvenimo, kuris yra konkretus ir apčiuopiamas. Schemas sugeneruoja struktūras, į kurias reaguoja mūsų percepcija, taip formuodama lūkesčius. Reakcija į tai, ar lūkesčiai pasiteisina, ar ne, generuoja emocijas (Meyer, 1956 iš Dolan, 2005: 96), kurios, kaip žinoma, yra vienas esmingiausių

¹¹¹ Įgūdžiai (arba motoriniai įgūdžiai) susiformuoja per ilgalaikę praktiką ir patirtį, ir pasireiškia atlikimo metu. Motorinių įgūdžių paskirtis yra optimizuoti atlikimo gebėjimus taip, kad pavyktų pasiekti tikslą kuo sėkmingiau, tiksliau ir suvartojant kuo mažesnę kiekį energijos (Motor skill. *Wikipedia*. Prieiga per internetą: <https://en.wikipedia.org/wiki/Motor_skill> [žiūrėta 2019 05 31]).

muzikos išraiškos elementų. Taigi, schemas reprezentuoja mūsų mintis, kurios net pačiame spontaniškiausiame veiksmo yra vienaip ar kitaip yra organizuotos. Todėl jas galima ir būtina reprezentuoti, norint giliau pažvelgti į improvizacijos procesą.

Dolanas schemas skirsto į du tipus: *išmoktąsias* ir *natūraliąsias*. *Išmoktomis schemomis* įvardinamas muzikinių žinių pagrindas, statybiniai blokai, kurie yra sudaryti iš medžiagos, atpažįstamos visoje muzikinės komunikacijos grandinėje: kompozitoriams, atlikėjams ir klausytojams. Gerai įsisavinus tą medžiagą, šiais blokais galima manipuluoti *natūralių schemų* pagalba, taip sudarant sąlygas „struktūruotai laisvei“. Nepaisant didelės kultūrinių ir stilistinių kodų įtakos, *išmoktosios schemas* ir jų procesai yra esmingai būdingi būtent muzikai; juos galima išmatuoti tiksliai intervalais, dermėmis, ritmu, garsiu ir t. t. (t. y. visai muzikai būdingais bendrais parametrais). Kaip suponuoja termino pavadinimas, išmoktos schemas yra įgyjamos sąmoningai (per praktiką) ir pasąmoningai (per pastovų, pasyvų eksponavimą) mokinantis kultūriškai specifiskas konvencijas ir teorijas (Dolan, 2005: 97).

Natūraliomis schemomis Dolanas vadina žinių struktūrų sistemas, kurios nėra išmatuojamos koku nors tikslu būdu, tačiau jos atsiranda spontaniškai ir padeda žmonėms susitvarkyti su kasdieniais įvykiais bei formuoja reakciją į juos. *Natūralios schemas* nėra priklausomos nuo specifiskų kultūrinių kodų, todėl yra bendražmogiškos. Jos yra susijusios su tuo, kaip spontaniškai reiškiamos emocijos – vokaliai (dažniausiai per intonaciją), per kūno kalbos gestus, veido išraišką, arba per muzikavimą. Muzikoje natūralių schemų apraiškos dažniausiai kontroliuoja pirminius muzikinius parametrus: aukštį, intensyvumą, tembrą, įvykių kaitos tankį ir laiko elementus – tempą bei ritmo struktūras. *Natūralių schemų* apraiškos muzikinėje improvizacijoje apibrėžiamos taip:

1. **Pirminių muzikinių parametrų pasireiškimo diapazonas.** Optimalus lūkesčių diapazonas veikia pagal apverstos „U“ formos funkciją. Bet koks nukrypimas nuo optimalaus diapazono į „daugiau“ ar „mažiau“ sukels emocinę įtampą. Pvz. labai lėtas, arba labai greitas tempas, labai žema, arba labai aukšta garso kreivė, labai lėtas arba greitas pasikeitimo dažnis.
2. Yra žinomos šešios **pirminių muzikinių parametrų pokyčių laike kreivės**: kylanti, besileidžianti, išgaubta, įgaubta, tiesi (nesikeičianti) ir zigzaginė (atsitiktinė, dažnai besikeičianti). Kasdiniame gyvenime pagal šias kreives veikia mūsų kalbėjimo intonacija. Taip pat jos gali būti naudojamos improvizacijoje kaip atspirties taškai. Pavyzdžiui, improvizuojant melodiją, norint išreikšti ekstravertišką džiaugsmą, galima panaudoti zigzaginę kreivę. Taikoma visiems pirminiems muzikiniams parametrams. Arkos forma (išgaubta kreivė) yra klasikinio stiliaus architektūros pagrindas ir yra siejama su stabilumu, kadangi atitinka natūraliai nuspėjamą sekos modelį (žemai-aukštai-žemai; lėtai-greita-lėtai; ir t. t.). Lygiai dėl to paties ji yra lengvai susiejama ir su klasikinio stiliaus improvizacija.

3. **Apibrėžiamumo laipsnis** pasireiškia tame, kaip aiškiai yra kategorizuojami skirtingi muzikiniai parametrai (tiek pirminiai parametrai, tiek intervalika, akordai, tonacinis stabilumas ir ritmai). Čia yra svarbus jų kreivių tarpusavio sutapimo ir nesutapimo laipsnis. Nesutapimas sukelia įtampą dėl garantuotumo proceso tęstinumu trūkumo. Sutapimas, priešingai, sukelia stabilumo ir ramybės pojūtį, kadangi galima lengviau prognozuoti ateities vystymo procesus. Stilistiškai, didesnis sutapimo laipsnis dažniau aptinkamas istorinių periodų muzikoje, kurių stilistiniai idealai yra paremti pusiausvyra ir stabilumu: pvz. Renesanso ar Klasicismo epochose. Akivaizdžiai priešingai yra baroko ir romantizmo epochų muzikoje, kurioje yra prioretizuojama dramatiška įtampa, todėl dažnai matomos nesutampančios muzikinių parametrų kreivės.

4. **Natūralias operacijas** galima apibūdinti kaip pasikartojimus su pasikeitimais tam tikrų taisyklių rėmuose. Muzikos struktūravimą sudaro kartojimas ir įvairių rūšių modifikavimas, o įtampa tarp jų yra labai svarbus improvizacijos veiksnys. Jų prigimtis yra kognityvinė ir jos dažnai pasireiškia kasdieninėje žodinėje ir nežodinėje komunikacijoje. Yra du natūralių, spontaniškai taikomų operacijų pavyzdžiai: kontrastai, kurie yra mums pažįstami, atėję iš kalbos intonacinių gestų, tokių kaip garsiai tyliai, aukštai žemai, greitai lėtai ir t. t.; ir ekvivalentų naudojimas, kuri yra esminė bet kokios autentiškos išraiškos operacija, kadangi susideda ir iš pakartojimo, ir iš pasikeitimo. Tikslus, nepakeistas kartojimas sukelia įtampą, dažnai apibūdinamą kaip „mechaniškas kartojimas“. Šių operacijų žinojimas improvizuojant gali padėti išvengti pernelyg dažnai pasikartojančių formulių (iš Dolan, 2005: 98-100).

Kad pailustruotume, kaip Dolano spontaniškumo kilmės teorija veikia kasdienybėje, pažvelkime į atvejį – 2018 m. socialinės medijos platformoje „YouTube“ pasirodžiusį vaizdo klipą, kuriame savamokslis gitaros atlikėjas Mattias Krantz pateikia dokumentuotą savo paties, 7000 valandų trukusį, mokymosi groti gitara procesą¹¹². Įdomu tai, kad iki apytiksliai 6000-osios valandos jis klausė, studijavo, mokinosi skirtingo sudėtingumo pjeses ir kūrinius, naudodamas garso ir vaizdo įrašus kaip pavyzdį, o išmokus atlikimo variantus įrašinėjo ir dokumentavo savo „Youtube“ kanale. Po 6000-osios valandos jis pradėjo komponuoti savo paties kūrinius, naudodamas anksčiau išmokus dainas kaip žaliavą. Paskutiniuosius įrašytus kurinius, kuriuos įkėlė į savo kanalą, jis vadina improvizacijomis, kadangi jam atrodo, kad apie medžiagą, kurią įrašinėja, jis negalvoja išvis (prisiminkime, savimonės praradimas yra viena *tėkmės* būsenos charakteristikų). Stebint Mattias Krantzo atvejį, pakankamai organiškas, vientisas muzikinis audinys jam gaunasi eksperimentuojant su jau išmoktais kūriniais ar

¹¹² Žr.: „My 7 year (7000 Hours) Guitar Progress“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/nMcDhCR9Ubw>> [žiūrėta 2020 04 19].

keliomis abstrakčiomis idėjomis, susijusiomis su melodijomis, balsų kiekiu, akordų junginiais arba tembro formavimo būdais. Interpretuojant šį pavyzdį pagal Dolano spontaniško elgesio kilmės teoriją, *išmoktos schemas* yra kūriniai ir jų elementai, kuriuos jis išmoko atlikti iki pradėdamas komponuoti ir improvizuoti (iki 6000-osios valandos). O *natūralios schemas* yra reakcijos į jas, kuriomis jis vadovaujasi „žaisdamas“¹¹³ su giliai įsisavintais kūrinių elementais. Taigi, iš esmės šis atvejis parodo muzikinio spontaniškumo kilmę, kaip dviejų elementų – *išmoktų* ir *natūralių schemų* susidūrimą, kuris atsiranda po 6000 valandų praktikos. Panašu, kad praktika yra raktas į improvizaciją.

Šiame skyriuje aprašytas improvizacijos procesas pagal Davido Dolano spontaniškumo muzikoje teoriją. Įvardinti elementai, sudarantys kognityvinės veiklos organizavimo principus – tai *schemas*, reprezentuojančios išmoktą ir įsisavintą muzikinę informaciją (*išmoktosios schemas*), ir *schemas*, reprezentuojančios natūralią reakciją į prieš tai aktualizuotas *išmoktasias schemas* – tai *natūraliosios schemas*. *Natūraliosiomis schemomis* organizuojama muzikinė medžiaga sudaro improvizacijos proceso esmę. Kadangi *natūraliosios schemas* improvizacijoje vienu metu pasireiškia daugybe muzikinių parametrų, aptartas atvejis, kuriame atlikėjas pradeda improvizuoti gerai įsisavinęs kompozicijas melodiniu ir harmonijos (akordų) lygmeniu. Atkreiptinas dėmesys, kad tembras taip pat gali būti improvizacijos procesą lemiantis parametras.

Pristatyta teorija yra ne vienintelis būdas pažinti improvizacijos procesą. Kitame skyriuje aptariamas abstrakčių muzikinių struktūrų organizavimas pagal *žinojimo struktūrų* schemomis pagrįstą sistemą.

3. 2. Erico Clarke žinojimo struktūrų schemas

Atradimai kognityvinių mokslų srityje leido atidžiau pažvelgti į žmogaus mąstymo procesus atliekant tiek užrašytą, tiek improvizuojamą muziką. Šiam tyrimui reikšmingas yra Erico Clarke straipsnis *Generative Principles In Music Performance* (1988), kuriame yra pristatomi generatyvumo¹¹⁴ principai susiję su muzikos atlikimu. Vienu iš uždavinių,

¹¹³ Įdomus faktas: anglų kalboje veiksmažodis *to play* reiškia ir *žaisti*, ir *groti*.

¹¹⁴ Clarke darbe į generatyvumo sąvoką žiūrima remiantis pasaulinį pripažinimą pelniusia, 1983 m. amerikiečių kompozitoriaus ir teoretiko Fredo Lerdahlio ir lingvisto Rayaus Jackendoffo sukurta „Generatyvinės tonalios muzikos teorija“, kuria, siekiant pademonstruoti unikalias žmogaus muzikinio supratimo galimybes, formaliai apibrėžiamos konkrečioje muzikinėje idiomose išprususio klausytojo muzikinės intuicijos. Generatyvumas teorijoje aiškinamas kaip kognityviniai procesai, kurių dėka klausytojas suvokia muziką pasąmoningai, ir kurie kaip įrankis naudojami suvokti konkrečių kūrinių struktūrą (Lerdahl and Jackendoff, 1983: 1-11).

straipsnyje siekiama reprezentuoti muzikines struktūras tokia forma, kuri apibūdintų aiškiai ir suprantamą įvestį į žmogaus motorinę sistemą¹¹⁵. Autorius suformavo schemas, reprezentuojančias idealizuotas *žinojimo struktūras*, remdamasis teorijoje nusistovėjusiu požiūriu į muzikos struktūrą: „Labiausiai muzikos teorijoje įsišaknijusi charakteristika apie muzikos prigimtį yra tai, kad ji – hierarchiška. Todėl garso aukščio, ritmo, struktūrų parametrai yra beveik be išimties organizuojami skirtingų lygmenų serijomis, tarp kurių santykiai veikia redukcijos arba detalizavimo principais“ (Clarke, 1988: 2). Šiuo atveju svarbi yra atlikimo specifika. *Žinojimo struktūros*, lemiančios mintinai išmokto užrašyto kūrinio atlikimą, skirsis nuo siejamų su skaitymu iš lapo ar laisva improvizacija, bent jau aukščiausiam lygmenyje. Dėl nuoseklumo ir aiškumo, glaustai susipažinkime su *žinojimo struktūrų* rūšimis visuose, trijuose muzikos atlikimo kontekstuose: grojimo mintinai, skaitymo iš lapo ir improvizuojant.

3. 2. 1. Grojimas mintinai

Muzikinį žinojimą atlikimo metu reprezentuojančių hierarchiškų struktūrų modeliams pademonstruoti Clarke pasirenka „medžio“ tipo diagramas. Idealiu atveju, atlikėjas, grodamas mintinai, pilnai žino generatyvią kūrinio struktūrą nuo aukščiausio iki žemiausio lygmens (žr. pav. 53). Aukščiausias lygmuo, šiuo atveju gali būti pati kūrinio visuma, labiau tikėtina – tonacija ir charakteris, žemiau – forma, pačioje apačioje – atitinkamos natos, ritmai ir t. t..

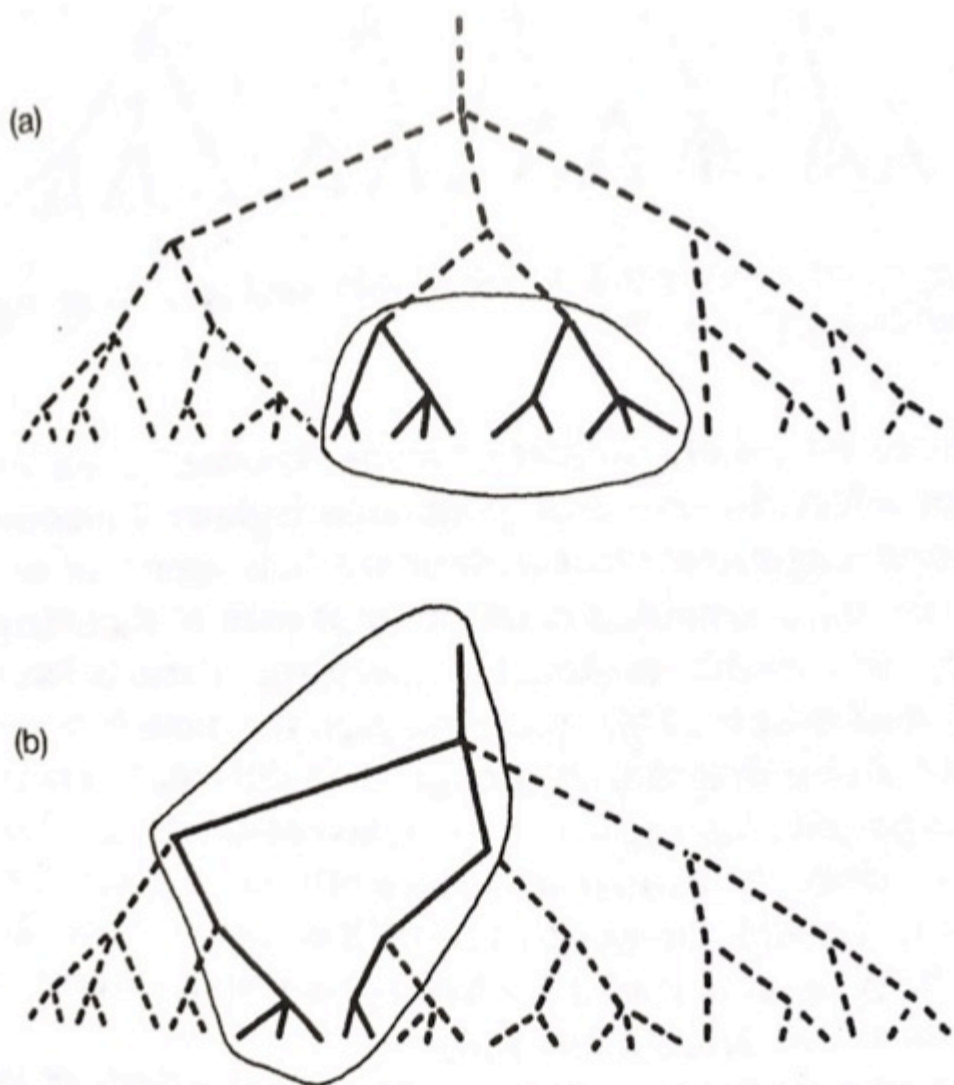
Generatyvumo sąvoką muzikoje ir moksluose itin detalai nagrinėja Asta Pakarklytė magistro tiriamajame darbe „Generatyvumas: XX-XXI a. kūryboje: praktika, ideologija, kontekstas“. Generavimo samprata, tikslųjų mokslų diskurse reiškianti kažko gaminimą pagal algoritmą ar taisyklių rinkinį, XX a. gale persikėlė ir į muziką, perteikdama kūrybos būdą, kai „kūrėjas pasigamina arba pritaiko muziką generuojančias priemones: formalias taisykles, matematinius algoritmus, serijų sistemas, simbolių matricas, atsitiktines operacijas, kombinatorikos principus, kompiuterines programines įrangas, kurios autonomiškai produkuoja kūrinį“ (Pakarklytė, 2009: 3).

¹¹⁵ Žmogaus motorinė sistema yra vadinama centrinės ir periferinės nervų sistemos dalys, atsakingos už judesius (Purves et al, 2018: G-18).



53 pav. Idealizuota mintinai išmokto kūrinio *žinojimo struktūros* schematinė reprezentacija (iš Clarke, 1988: 3)

Idealus atvejis neegzistuoja, kadangi ne tik lygmenų, pagal kuriuos organizuojamos muzikinės struktūros, kiekis yra neišsemiamas, bet ir pilna, didelio kompleksiskumo reikalaujanti struktūrų reprezentacija atlikėjo mintyse negali būti aktyvi vienu metu. Labiau tikėtina, kad tik dalis struktūros yra aktyvi tam tikru metu, pvz. atliekant kokią nors frazę aktyvios yra žemutinio lygio struktūros ir tik tos, kurios yra specifinės įsimintai frazei bei sekančioms, esančioms po jos, kol aukštesnio lygmens struktūros yra latentinėje būsenoje, kad esant reikalui, pvz. jungiant frazes, jas būtų galima greitai aktyvuoti, norint žinoti, kas buvo prieš tai, kas bus po to, ir kaip tai koreliuoja su visa struktūra. Atlikimo metu muzikanto budrumas struktūros atžvilgiu nuolat kinta, telkiamasi į aktyvuotų regionų struktūras. Tai galima palyginti su ėjimu gerai pažįstamu koridoriumi ir regos lauku. Kol kelionės tikslas gali būti kitame pastato flange – tiesiogiai nematomas, regėjimo lauke identifikuojami visi posūkiai, laiptai ir kitos struktūros, reikalingos kelionei įveikti. Todėl schematiškai realistiškesnis išmokto kūrinio žinojimo struktūrų modelis atrodo taip (žr. pav. 54):



54 pav. Dalinai aktyvių struktūrų reprezentacijos: (a) aktyvios žemutinio lygmens žinojimo struktūros frazės vidury; (b) aktyvios žemutinio ir aukštesnio lygmens struktūros frazių sujungimo vietose (iš Clarke, 1988: 4)

3. 2. 2. Grojimas iš natų

Kuomet atlikėjas groja kūrinį iš natų, yra maža tikimybė, kad aukšto lygmens žinojimo struktūros bus aiškios dėl elementarių priežasčių: teksto nežinojimo, abstraktaus spėliojimo, bei stilistinio žinojimo ir prigimtinio muzikos nenusipėjamumo (laužyti stilistines normas vardan kūrybiškumo) priešpriešos. Tokia yra generatyvinių struktūrų prigimtis – tobula struktūrų reprezentacija įmanoma tik turint visą reikalingą informaciją. Taip pat savaime suprantama, kad norint bent kiek sklandžiau perskaityti tekstą, yra reikalingas bazinių, žemutinio lygmens struktūrų išmanymas (natos, sintaksė). Visi kiti, aukštesnio lygmens struktūriniai ryšiai yra nežinomumo lauke (schemeje pažymėta klaustukais) (žr. pav. 55). Atliekant mintinai išmoktą kūrinį skirtingų lygmenų struktūros „išpakuojamos“ eigoje, todėl „klaida“ gali įvykti dėl atminties problemų. Skaitant iš lapo nežinomą kūrinį, struktūrinis vientisumas priklausys mažiau nuo atminties, o daugiau nuo gebėjimo įspėti

ateities įvykius, remiantis korekcijomis, prieš tai padarytomis klaidomis arba sėkmingais spėjimais.



55 pav. Žinojimo struktūros reprezentacija atliekant muziką iš natų šaltinio (iš Clarke, 1988: 5)

3. 2. 3. Improvizavimas

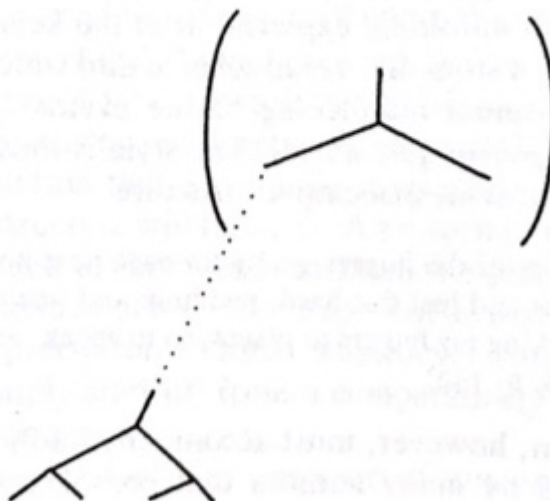
Pateikti improvizuoto atlikimo žinojimo struktūrų reprezentacijas yra kur kas sudėtingiau. Iš dalies todėl, kad struktūros nėra žinomos pačiam atlikėjui, bent jau tokia forma kaip išmoktas kūrinys ar išmoktos stilistinės normos bei praktika, jas adaptuojant ir taisant, kuomet skaitoma iš lapo¹¹⁶. Gali būti, kad improvizaciją atlikėjas pradeda daugiau mažiau žinodamas galutinę formą, tačiau be aiškaus plano, kaip ją išpildyti. Taip pat gali būti atvirkščiai – pradedama be aiškos idėjos, kokia bus improvizacijos forma, tačiau ji išvystoma iš palyginus žemo lygmens struktūros – motyvo ar frazės. Taip pat, dažniausiai pačių improvizuojančių atlikėjų refleksijose pasigirsta *improvizacinės rankos*, *atsitraukimo*, *transcendencijos* ir kiti metodiškai sunkiai „išpakuojami“ paaiškinimai. Pavyzdžiui, pianistė Gabriela Montero teigia, kad: „...[aš] pasitraukiu iš kelio ir šis, labai sudėtingas procesas įvyksta be mano vadovavimo, tai yra už manęs, kažkoku būdu aš tampu liudininke. Ir man labai patinka tas išlaisvinantis pojūtis, kuris iš tikrųjų nėra susijęs su manimi“¹¹⁷. Tai gali būti

¹¹⁶ Visgi, lyginant skirtingų atlikimo rūšių žinojimo reprezentacijų schemas yra akivaizdu, kad geri skaitymo iš lapo įgūdžiai turi daug bendro ir su gebėjimu improvizuoti. Stilistinių normų žinios tampa nebe tik įrankiu sėkmingai įspėti, kas bus užrašyta sekančiame takte. Nesant užrašytam kūriniiui – tai laisvė kurti.

¹¹⁷ Cit. iš: Brian Wise and Naomi Lewin (2015), *Why Don't More Classical Musicians Improvise?*, New York: Conducting Business. Prieiga per internetą: <<https://www.wqxr.org/story/time-return-improvisation-its-classical-roots/>> [žiūrėta 2020 06 01].

tiesa ir esminga pačiam atlikėjui, tačiau toks žinojimas neveda į gilesnį improvizacijos proceso pažinimą.

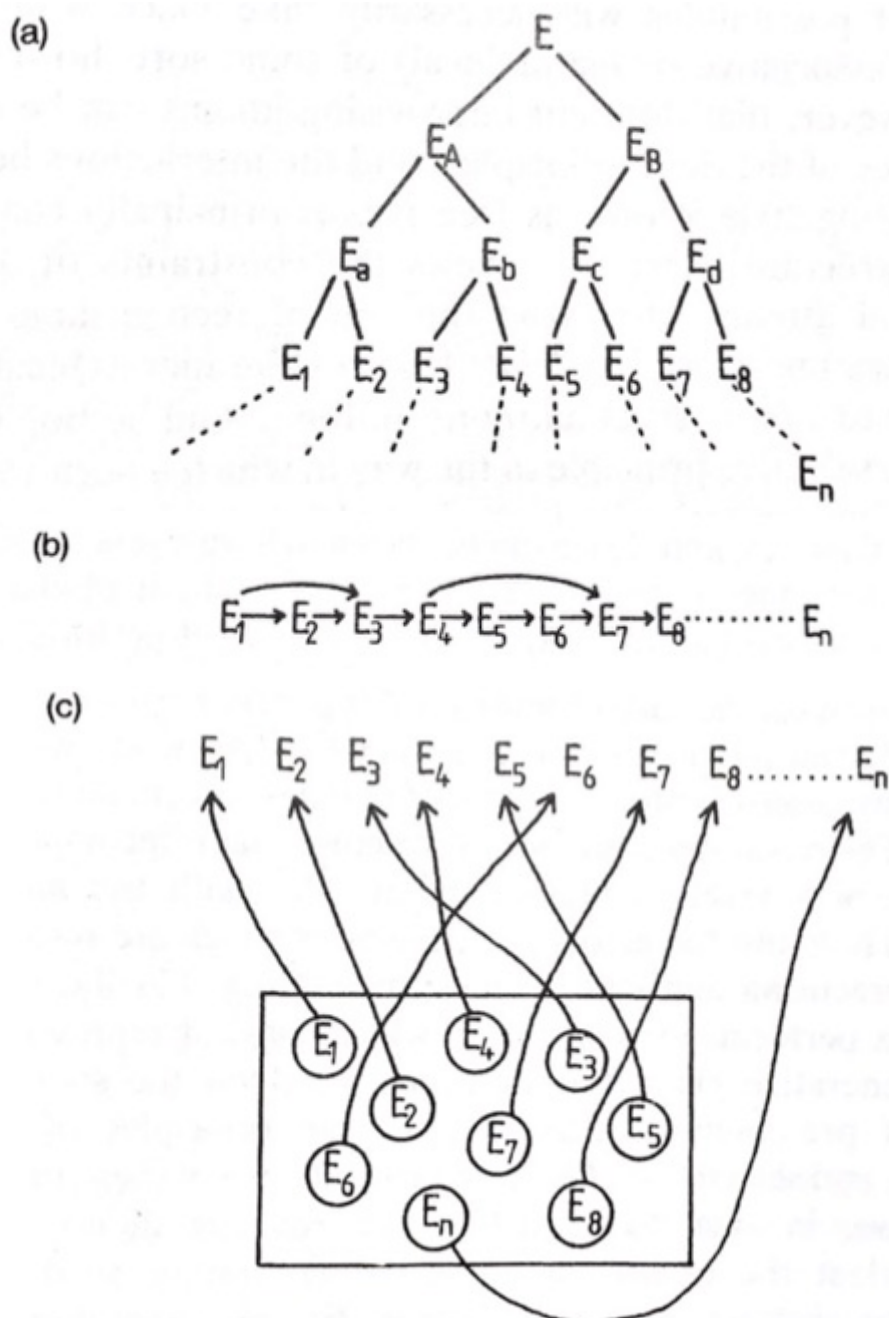
Čia yra svarbus faktas, kad sudėtingi motoriniai įgūdžiai, reikalingi improvizacijai atlikti, negali būti tikslūs ir sklandūs, jeigu nėra išvystytos motorinių programų hierarchinės struktūros. Moksliniais tyrimais yra įrodyta, kad atlikėjas, norėdamas sklandžiai improvizuoti, privalo susikonstruoti bent mažiausią įvykių sekos reprezentaciją iš anksto (Clarke, 1988: 7). Tai reiškia, kad tam tikra dalis muzikinės medžiagos, naudojamos improvizacijoje bus paruošta iš anksto – atsiranda prielaida vienokios ar kitokios *žinojimo struktūros* reprezentacijai. Tokiu atveju, elementariausioje, pradinės stadijos reprezentacijoje, improvizacija atrodys kaip nedidelio masto, hierarchiškai organizuotas žemutinio lygmens struktūrinis muzikinis įvykis (žr. pav. 56).



56 pav. Muzikinio žinojimo struktūrų reprezentacija improvizacijos atlikimo pradžioje. Hierarchiškai organizuotas žemutinio lygmens struktūrinis įvykis (iš Clarke, 1988: 8)

Pagal Clarke, pilną improvizacijos atlikimą sudarys didelis tokių įvykių rinkinys. Tačiau tame rinkinyje įvykiai gali būti organizuojami trimis skirtingais būdais:

1. Pirmas įvykis gali būti iki tam tikros dalies paruoštos iš anksto, ir iki tam tikros dalies sukomponuotos improvizacijos metu, hierarchinės struktūros dalis (žr. pav. 57a)
2. Pirmas įvykis gali būti asociatyvios įvykių grandinės dalis, kurioje kiekvienas naujas įvykis kyla iš prieš tai buvusio, iš ankstesniojo įvykio informaciją perduodant į naujesnįjį (žr. pav. 57b)
3. Pirmasis įvykis gali būti parinktas iš aibės įvykių, įtvirtintų atlikėjo repertuare. Improvizacija atliekama toliau renkant iš to paties repertuaro, iki tam tikro laipsnio siejant įvykius tarpusavyje (žr. pav. 57c).



57 pav. Idealizuotos žinojimo struktūros improvizuojant. Įvykiai organizuojami trimis būdais: (a) hierarchiškai; (b) asociatyviai; (c) selektyviai, pagal repertuarą. (iš Clarke, 1988: 9)

Tai, kaip organizuojamos žinojimo struktūros improvizuojant yra glaudžiai susiję su improvizacinės muzikos stiliumi. Clarke pateikia tris pavyzdžius: laisvojo džiaz (free jazz) stiliaus improvizaciją geriausiai reprezentuoja asociatyvi schema, kadangi joje vengiama suvaržymų, kylančių dėl iš anksto pasiruostų struktūrų ir atpažįstamų rifų; tradicinio džiaz stiliui labiau būdingas hierarchiškas įvykių organizavimo principas, kadangi laikomasi gana griežto harmoninio plano; ir bebop stiliaus improvizacijoje naudojamas selektyvus tipas, kadangi atlikėjai dažniausiai stengiasi integruoti kuo daugiau muzikinių temų ir citatų iš plataus muzikinio repertuaro (1988: 10).

Pristatytos Clarke *žinojimo struktūros*, kuriomis aiškinama, kaip vyksta mąstymo procesas grojant muziką mintinai, skaitant iš lapo ir improvizuojant. Hierarchiška muzikos struktūrų prigimtis suponuoja improvizaciją, kurią atliekant muzikinė medžiaga bus paruošta iš anksto, bent jau tam tikru lygmeniu. Tai gali būti motyvai, frazės, arba visa kompozicinė forma. Improvizuojant ši medžiaga organizuojama trimis tipais: hierarchiniu, asociatyviu ir selektyviu. Remiantis šiais *žinojimo struktūrų* organizavimo tipais, kitame skyriuje yra nagrinėjami istorinės improvizacijos atvejai (pagrindinis dėmesys skiriamas fantazavimo praktikai).

3. 3. Fantazijų transkripcijų analizė: žinojimo struktūrų organizavimo tipai

Erico Clarke *žinojimo struktūrų* schemas galima pritaikyti nepriklausomai nuo muzikos stiliaus. Pirmoje darbo dalyje aprašytuose, garso įrašuose aptiktuose fortepijoninės improvizacijos atvejuose galima atrasti tuos pačius įvykių organizavimo tipus. Šiuo principu panagrinėkime Bobby Mitchello, Gabrielos Montero ir György Cziffros fantazijų transkripcijas.

3. 3. 1. Bobby Mitchello fantazija Schumanno arabeskos tema ir hierarchinis įvykių organizavimas

Bobby Mitchello atlikta improvizacija Roberto Schumanno arabeskos op. 18 tema¹¹⁸, tam tikrais aspektais atitinka pirmąjį, hierarchinį improvizacijos *žinojimo struktūrų* organizavimo tipą. Iki pat kūrinio 26 takto atlikimas iš esmės nesiskiria nuo originalios kūrinio versijos¹¹⁹, taigi, tai yra iš anksto paruošti įvykiai. Tačiau vėl skambant pirmojo epizodo tematinei medžiagai, pasirodo ir iš dalies improvizacijos metu sukonstruoti įvykiai – melodija transponuojama viena oktava į viršų ir modifikuojama (žr. pav. 58).

a)



¹¹⁸ Žr. „docARTES: 10 year anniversary“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/yk5xN7j-QHs?t=1h39m4s>> [žiūrėta 2019 06 01].

¹¹⁹ Analizei naudojamos originalios Schumanno kompozicijos natų redakcija ir darbo autoriaus padaryta improvizacijos transkripcija (žr. priedą Nr. 3).



58 pav.: a) Iš anksto paruošta struktūra. Kūrinio originalas, 35-40 t.; b) Improvizacijos metu sukonstruota struktūra. Melodija transponuojama oktava į viršų ir modifikuojama. Mykolo Bazarо transkripcija, 26-31 t.

Atlikęs pirmą baigiamąją kadenciją tonikoje, pianistas sugroja antrąją, originalios kūrinio rondo formos (transkripcijoje pažymėta B raide), epizodą¹²⁰, tačiau, nekeisdamas natose užrašytos tematikos ir stiliaus, pradeda ne e-moll, o a-moll tonacijoje. Tai – dar vienas iki tam tikros dalies paruoštų iš anksto, iki tam tikros dalies sukomponuotų improvizacijos metu, įvykių hierarchinio organizavimo pavyzdys (žr. pav. 59).



59 pav. a) Iš anksto paruošta struktūra. Kūrinio originalas, 42-49 t.; b) Improvizacijos metu sukonstruota struktūra. Pradedama a-moll tonacijoje ir moduliuojama į e-moll. Mykolo Bazarо transkripcija, 34-41 t.

Po antrojo pagrindinės temos refreno seka kito, C epizodo temos perdirbimas, grįžtantis į trumpą pirmosios temos reprizą (A), po kurios, per pirmo giminingumo tonacijas, moduliuojama į kitą, laisvą, lėtesnį, lyrišką epizodą. Pastarajame skamba tarsi dainuojamos temos intonacijos, kurias apibendrina baigiamoji kadencija originalioje kūrinio tonacijoje – C-

¹²⁰ Natose – „Minore I“, 43 taktas.

dur. Tai taip pat akivaizdžiai yra improvizacijos metu sukomponuotas įvykis, tačiau remiantis iš anksto paruošta struktūra – arabeskos epilogu (žr. pav. 60).

a)

Zum Schluss.
Langsam. $\text{♩} = 54$

b)

60 pav. a) Iš anksto paruošta struktūra. Kūrinio originalas; b) Improvizacijos metu sukonstruota struktūra. Pradedama a-moll tonacijoje ir moduliuojama į e-moll. Mykolo Bazaro transkripcija, 72-85 t.

Toliau, taikant Clarke schemas, bus analizuojama Gabrielos Montero fantazija Sergejaus Rachmaninovo koncerto Nr. 3 tema.

3. 3. 2. Gabrielos Montero fantazija Rachmaninovo koncerto Nr. 3 tema ir asociatyvus įvykių organizavimas

Antrasis improvizuotų *žinojimo struktūrų* organizavimo principas iliustruojamas Gabrielos Montero improvizacija Rachmaninovo trečiojo koncerto fortepijonui pirmosios dalies tema¹²¹. Čia jau nėra prasmės lyginti ją su „originalu“, kadangi temą atlikėjai tradiciškai pasiūlė publika. Prasmingiau tokią improvizaciją yra lyginti su atveju, kuomet pradedama be aiškos idėjos, kokia bus improvizacijos visuma, tačiau ji išvystoma iš palyginus žemo lygmens struktūros – motyvo ar frazės. Pirmas įvykis ir yra tema, po kurios seka virtinė „grandininių reakcijų“, tampančių kitais įvykiais, kuriuose naudojamos prieš tai sugeneruotos struktūros¹²².

Iš pradžių pianistė sugroja pasiūlytos temos melodiją be jokių papildomų detalių, tuomet ją harmonizuoja tribalsiu kontrapunktu. Temai priešpriešinama krintanti sekvencija su užlaikytomis natomis paryškintu viršutiniu balsu – melodija, kuri skamba tarsi savotiškas, asociatyvus jos tęsinys, kadangi tema baigiasi dominante, o per sekvenciją yra grįžtama į toniką. Šią sekvenciją seka kita, tuo pačiu harmoniniu pagrindu sukonstruota sekvencija, tik jos harmoninis ritmas – dvigubai tankesnis. Antroji sekvencija užbaigiama pusine kadencija, kurios gale išlaikomas dominantės harmoninis pedalas, vėlgi, kaip ir pati tema (žr. pav. 61).

Atvejis yra labai panašus į Clarke pasiūlytą asociatyviai organizuojamų muzikinių įvykių schemą (žr. ankstesnį pav. 57b). Pateiktas Montero improvizacijos epizodas sudaro vieną asociatyvių įvykių grandinę, kurią keičia kita. Tai identifikuoti galima iš to, kad po kadencijos prasideda naujas įvykis, sudarytas iš pirmojo įvykio, iš temos perduotos medžiagos – nauja tema, o tiksliau, ta pati tema, tik modifikuota. Po jos – vėl sekvencijos (žr. pav. 62). Grafiškai šį principą būtų galima pavaizduoti taip: (žr. pav. 63).

¹²¹ Žr. „Gabriela Montero improvises on Rachmaninoff's third piano concerto in the style of Bach I“. Prieiga per internetą: <https://youtu.be/sZSPBk_TGaI?t=1m34s> [žiūrėta 2017 01 16].

¹²² Analizėje naudojama darbo autoriaus padaryta transkripcija (žr. priedą Nr. 2).

Tema.....
Con moto

iv6 i6 iv ii7 V7 I IV7 i6 VII7-V7-> V

5 Sekvencija 1.....

V7-> IV V7-> III VI(V->) II-1 V I

9 Sekvencija 2..... Kadencija.....

V6->IV V6->III V6->II-1 V6->I II-1 VII7->V VII56->V6

13

I V34

61 pav. Asociatyvus muzikinių įvykių organizavimo principas improvizacijoje. Harmonizuota melodija, pagal duotą temą, 1-4 t.; pirmoji sekvencija, pratęsianti temą, 5-8 t.; antroji sekvencija, pirmosios sekvencijos harmoniniu pagrindu, 9-10 t.; pusinė kadencija, kaip ir tema, pasibaigianti dominante, 11-14 t. *Gabrielos Montero improvizacijos transkripcija, M. Bazaras*

Kadencija Tema (modifikuota).....

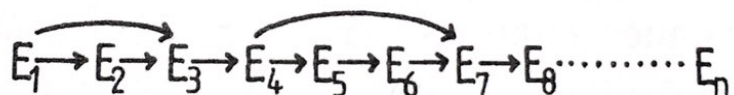
I V34 i6 IV ii7 V I C:II

17

V56 7 I i6 ii7 V7 I B:V6 I As:V I

g:IV V6-> III V6-> II-1

62 pav. Asociatyvus muzikinių įvykių organizavimo principas improvizacijoje. Nauja įvykių grandis pradedama medžiaga, perduota iš anksčiau – modifikuota tema, 15-18 t.; kitas įvykis – sekvencija su būdinga figūracija k. r. partijoje. *Gabrielos Montero improvizacijos transkripcija, M. Bazaras*



63 pav. Pagal Erico Clarke schemą (viršuje) grafiškai pavaizduotas asociatyvus įvykių organizavimo principas remiantis Gabrielos Montero improvizacija (apačioje).

Toliau, taikant Clarke *žinojimo struktūrų* principus, bus analizuojama György Cziffros fantazija keliomis temomis.

3. 3. 3. György Cziffros fantazija keliomis temomis ir selektyvus įvykių organizavimas

Selektyvus įvykių organizavimo principas demonstruojamas pagal György Cziffros fantazijos pavyzdį. Iš esmės, visa jo improvizacija yra paremta Ferenzo Liszto ir Frederico Chopino kūriniais – repertuaru, iš kurio jis renkasi tam tikrus, paskirus epizodus ar jų elementus. Jos įžanga pradedama Liszto pasažų stilių ir Chopino etiudą op. 25, Nr. 10 primenančiu oktavinio judėjimu, kuris galų gale perauga į savitai perdirbtą epizodą iš Liszto *Funérailles* (žr. pav. 64).

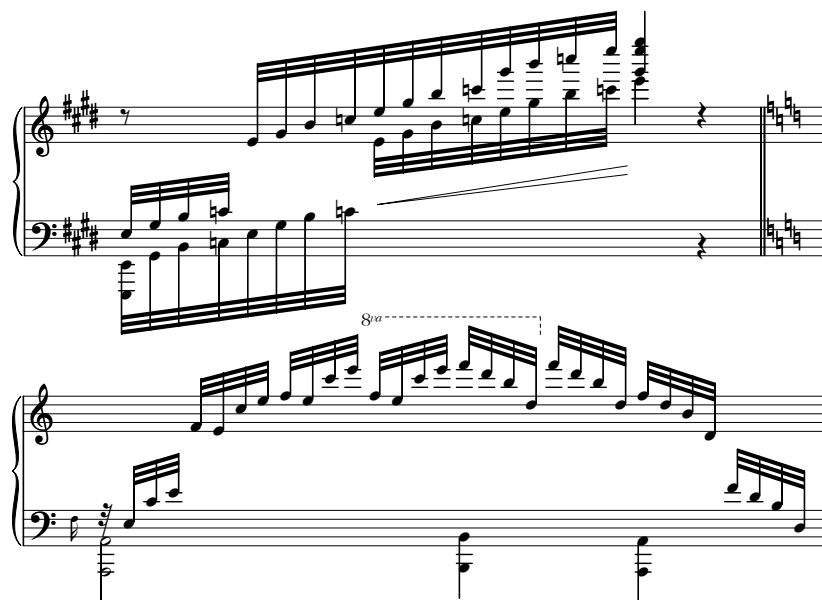
a)

b)



64 pav. Selektivus muzikinių įvykių organizavimo tipas improvizacijoje. Improvizacijos įvykių repertuaras: a) Liszto *Funérailles*, 111-117 t.; b) György Cziffros improvizacija, Jonas Foeckelerio transkripcija, 31-36 t.¹²³

Kitas, Cziffros fantazijos repertuare, ko gero, atviriausiai cituojamas kūrinys yra Chopino etiudas Op. 10, Nr. 1. Jį atlikėjas pradeda po trumpo moduliuojančio interliudo a-moll dominantėje, nuo 17-tojo originalaus kūrinio takto, ir atlieka visą, kaip užrašyta, be teksto pakeitimų (žr. pav. 65).

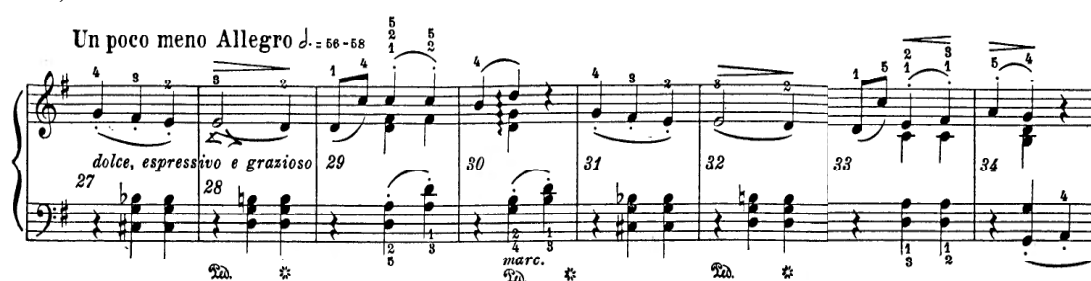


65 pav. Selektivus muzikinių įvykių organizavimo tipas. Improvizacijos įvykių repertuaras. Interliudas dominantėje ir Chopino etiudas Op. 10, Nr. 1, nuo 17 takto. György Cziffros improvizacija, Jonas Foeckelerio transkripcija, 90-91 t.

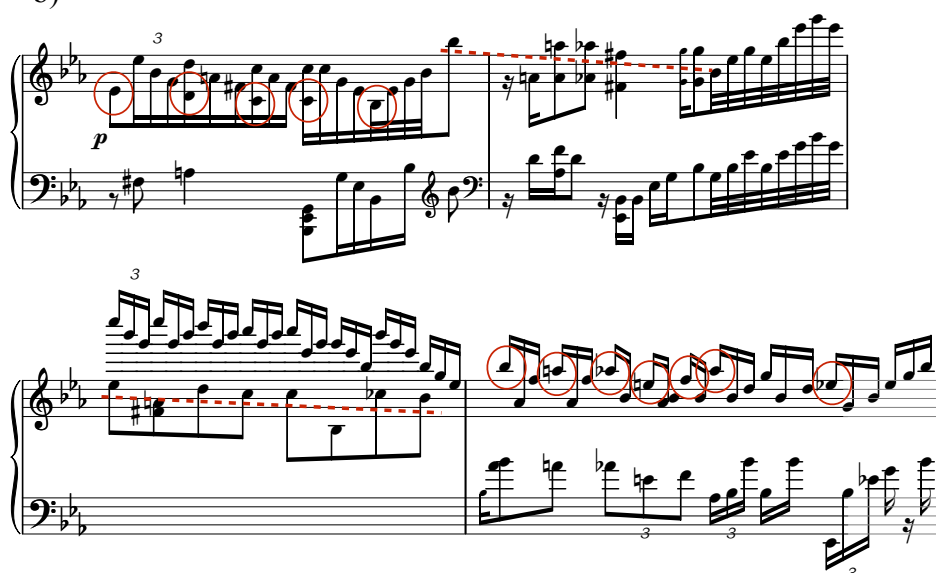
¹²³ Transkripcija naudojama autoriui maloniai sutikus.

Paskutinis fantazijoje cituojamas kūrinio fragmentas yra paimtas iš Liszto parafrazės Chopino *Życzenie* („Mergaitės užgaida“), kurį Cziffra išdailina įvairiausiais virtuoziniais pasažais (žr. pav. 66).

a)



b)



66 pav. Selektyvus muzikinių įvykių organizavimo tipas. Improvizacijos įvykių repertuaras: a) Chopino-Liszto *Życzenie*, 27-34 t.; b) György Cziffros improvizacija, Jonas Foeckelerio transkripcija, 127-130 t. Raudonai pažymėti Liszto parafrazės temos fragmentai.

Iš pateiktų atvejų, o ypač iš paskutinio, yra matyti, kad improvizacijos *žinojimo struktūrų* reprezentacijų schemas ir jų pavyzdžiai fantazijų transkripcijose yra idealizuoti. Improvizuojant praktikoje, skirtinguose lygmenyse vienu metu įvykiai bus organizuojami visais trimis tipais. Hierarchiškai pagal Schumanno arabeską organizuojamus Mitchello improvizacijos įvykius galima traktuoti kaip selektyviai parinktus epizodus. Asociatyviniu principu vystoma Montero improvizacija taip pat gali būti traktuojama kaip hierarchiškai, iš turimo repertuaro parinkti ir improvizacijos metu užbaigti įvykiai. O tarp selektyviu principu parinktų kūrinų epizodų Cziffros improvizacijoje yra asociatyviai organizuotų jungiamųjų įvykių, bei improvizacijos metu sukomponuojamų ar išbaigiamų struktūrų. Tik vienas iš tų organizavimo būdų dažniausiai bus dominuojantis.

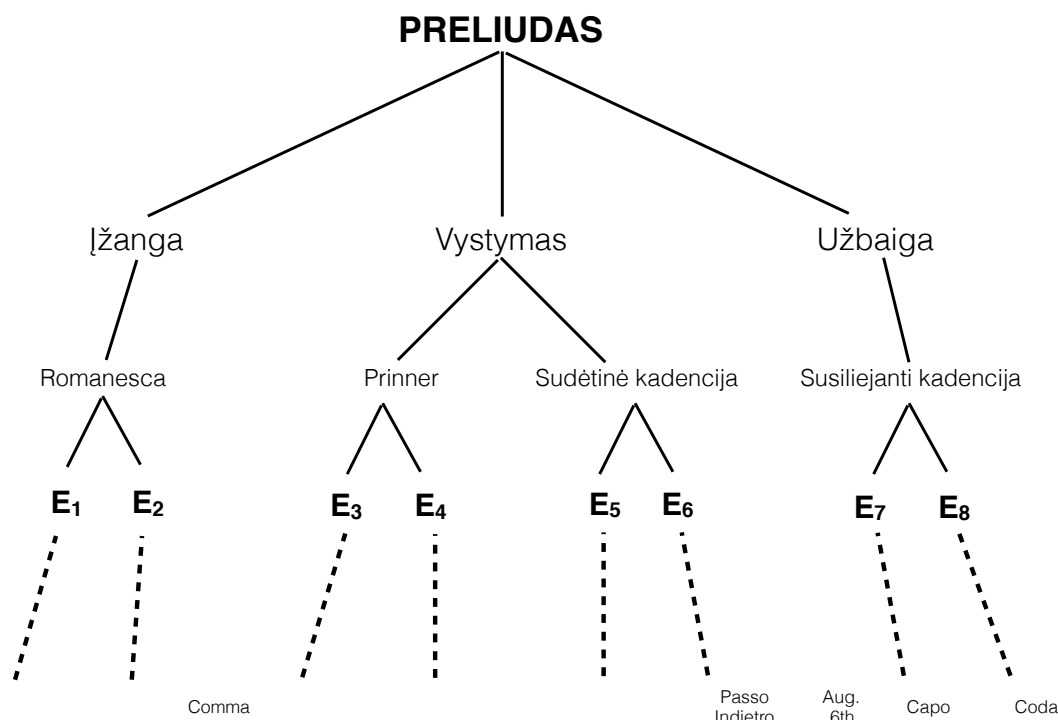
Aukščiau pateikta atvejų studija demonstruoja, kaip veikia improvizacijos procesą reprezentuojančios *žinojimo struktūros*, tyrinėjant istorinės improvizacijos praktikas. Kitaip tariant, aiškinama, kas įvyksta po to, kai, pasak Czerny, viskas paliekama „pirštams ir atsitiktinumui“ (1840: 79). Improvizacinius įvykius organizuojant hierarchiškai, pasirenkamas jau egzistuojantis kūrinys: įsisavinama jo tematinė medžiaga, forma, harmoninis planas, faktūros. Nuo atlikėjo priklausys, kurio lygmens įvykius jis planuoja keisti improvizacijos metu, bet kuriuo atveju visa planuojama naudoti muzikinė medžiaga turi būti paruošta iš anksto. Improvizuojant asociatyviai yra reikalinga paruošti kuo daugiau iš pirmojo ar kitų planuojamų atlikti įvykių išplėtos muzikinės medžiagos. Tokio tipo improvizacijoms būdingas fugos ar variacijų stilius. Improvizacija paremta selektyviu įvykių organizavimo principu – kone laisviausia fantazijos forma. Reikalinga paruošti daug įvykių, kurie neprivalo tarpusavy turėti stipraus ryšio. Jų nebūtina plėtoti. Dėl organiškumo galima iš anksto paruošti moduliacijų planą, jeigu įvykiai yra skirtingose tonacijose. Tokio tipo improvizacijos primena *potpourri* žanrą.

3. 4. Improvizavimo modeliai pagal žinojimo struktūrų schemas

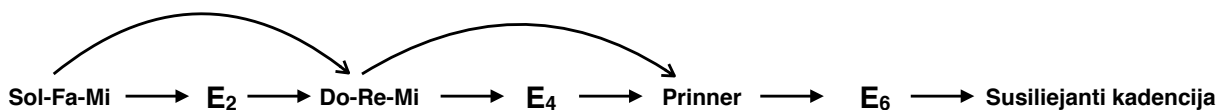
Praėjusiame skyriuje pademonstruotas improvizacijos procesas fortepijoninėse fantazijose, pagal Clarke pasiūlytas improvizacijos *žinojimo struktūrų* schemas. Toliau, remiantis jomis, pateikiami laisvos fantazijos modeliai panaudojant antrojoje darbo dalyje aprašytas galantiškas schemas.

Jau išsiaiškinome, kad yra trys improvizacijos *žinojimo struktūrose* esančių įvykių organizavimo tipai: hierarchinis, asociatyvus ir selektyvus. Hierarchiniu įvykių organizavimo atveju, aukščiausiam lygmenyje naudojama iš improvizacinio preliudo pasiskolinta forma – įžanga, plėtojimas, užbaiga. Tuomet kiekviena formos dalis šakosis į jai būdingus tipinius schemų variantus, kurių tvarka arba pasirinkimas apsprendžiami dar prieš improvizaciją, arba jos metu. O jų jungimo būdai – kadencijos, pasažai, jų tipai bei faktūros taip pat nusprendžiamos improvizacijos metu, arba paruošiami iš anksto. Tai – atlikėjo pasirinkimas (žr. pav. 67).

Asociatyvaus tipo fantazijos pirmojo įvykio idėjos grūdas yra faktūros tipas (akordinis, *arpeggio*, rečitatyvinis, ostinatinis, imitacinio motyvo ir t. t.) arba melodinis motyvas. Tuomet, faktūros ar motyvo idėja yra plėtojama tiesiogiai adaptuojant schemas. Schemų pasirinkimą, vėlgi, gali lemti akimirka, arba pasirenkamas improvizacinių preliudų formos padalose, įžangai, plėtojimui ir užbaigai būdingi galimi schemų variantai. Kitas variantas yra naudojant vieną schemą keisti faktūros elementus (žr. pav. 68).

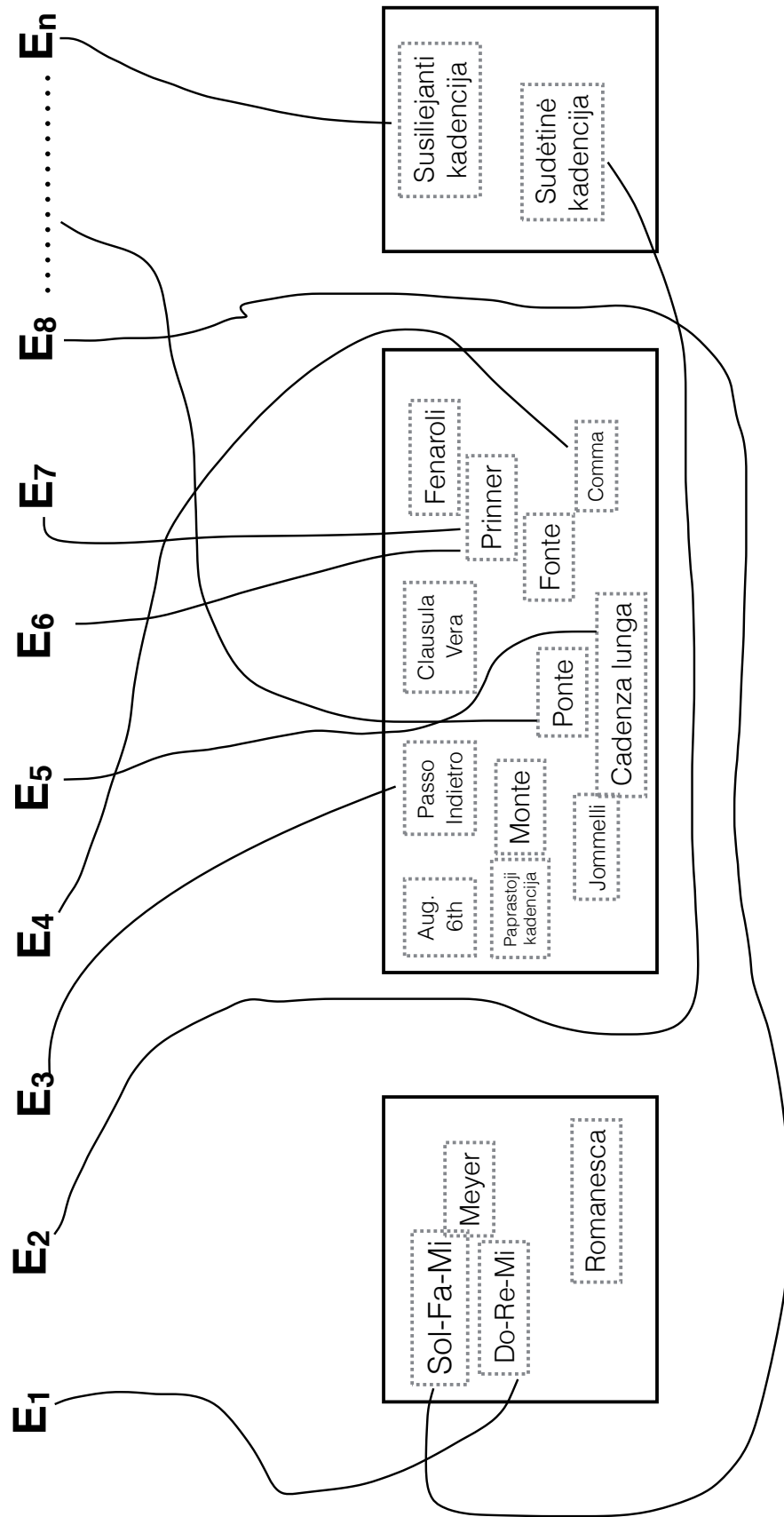


67 pav. Improvizacijos modelis pagal hierarchinį įvykių organizavimo tipą.



68 pav. . Improvizacijos modelis pagal asociatyvų įvykių organizavimo tipą.

Tyrimo metu buvo išaiškintas apčiuopiamas kiekis įvairaus pobūdžio improvizacinio repertuaro, kurio pasirinkimas dažniausiai priklauso nuo jo vietos bendroje preliudo struktūroje. Todėl, reprezentuojant selektyvų improvizacinio preliudo įvykių organizavimo tipą, taip pat siūloma preliudo formos idėja. Turint mintyje didžiulį schemų, o ir jų išpildymo įvairiomis faktūromis, repertuarą, jis padalinamas į tris dalis, arba „baseinus“: įžangos, plėtojimo ir užbaigos. Tuomet iš jų „traukiamos“ ir tarpusavy jungiamos susijusios schemos, taikoma jas vienijanti faktūra, sprendžiami jungimo būdai, trukmė, kiekis ir t. t. Žinoma, naudoti schemas iš kitų „baseinų“ nėra draužiama. Ir Corri preliuduose *Sol-Fa-Mi* schema randama užbaigiamajame epizode (žr. pav. 69).



69 pav. Improvizacijos modelis pagal selektyvų įvykių organizavimo tipą.

Šioje dalyje buvo pateikti būdai, kaip galima suvokti ir vertinti improvizacijos procesą istorinės improvizacijos kontekste pagal muzikinio spontaniškumo kilmės teoriją ir *žinojimo struktūrų* schemas. Pirmu atveju tai vyksta pagal *natūraliąsias schemas* operuojant *išmoktosiomis schemomis*, antruoju – realizuojant schemas skirtingais įvykių organizavimo tipais. Bet kuriuo atveju yra būtina įsisavinti, t. y. iš anksto išmokti ir įtvirtinti gausybę muzikinės medžiagos elementų: boso modelių, harmoninių, tonacijų planų, temų, jų variacijų, faktūros, galantiškų schemų ir t. t.

Šioje darbo dalyje išvardintos schemas tėra priemonės, kurios leidžia atlikėjui geriau suprasti improvizacijos procesą ir kreiptis į klausytoją ta kalba, kuri užtikrina abipusės komunikacijos galimybes. Tačiau kaip šių priemonių pagalba atlikėjas išreiškia savo mintis jau priklauso nuo jo paties individualybės. Tik kruopščiai parinktos, praktiškai įsisavintos ir išplėtos idėjos gali atskleisti improvizatoriaus kūrybines potencijas.

4. EKSTEMPORIZAVIMAS: *PARTIMENTO* TRADICIJA IR ATVEJO STUDIJA

Ankstesnėse darbo dalyse improvizacija yra analizuojama kaip kompozicija: harmoninių, faktūrinių, galantiškų ir kognityvinių schemų aspektais. Praktinį jų išbandymą gyvai galima išvysti doktorantūros meno projekto kūrybinėje dalyje (2019 m. birželio 28 d., LMTA Juliaus Juzeliūno erdvinio garso sferoje), darbo autoriaus surengto koncerto–paskaitos „XIX a. muzikos standartai: galantiškos schemas improvizaciniuose preliuduose fortepijonui“ garso ir vaizdo įrašė¹²⁴.

Šioje, paskutinėje tiriamojo darbo dalyje improvizacija nagrinėjama kaip gyva muzikos praktika. Yra atlikta atvejo studija „Johno Mortenseno meistriškumo kursai *Historic Improvisation for Today's Musician* ir *partimento* teorijos taikymas istorinės improvizacijos praktikose šiuolaikiniame kontekste“, kuria analizuojama ir perteikiama autoriaus patirtis dalyvaujant amerikiečių profesoriaus dr. Johno Mortenseno istorinės improvizacijos kursuose, vykusiuose 2019 m. lapkričio 20 d. iki gruodžio 20 d. LMTA, jam bei kitiems meistriškumo kursų dalyviams ekstemporizuojant baigiamajame koncerte. Atvejis yra susijęs su XVIII a. plačiai taikytu kompozicijos studijų metodu, kuris pirmojoje darbo dalyje yra įvardintas „istorinės improvizacijos atgimimo judėjimo“ pagrindu – tai *partimento* tradicija.

4. 1. *Partimento* tradicija

Kalbant apie improvizacijos ir kompozicijos metodus XVIII-XIX a., dažnai nepastebėta lieka kita, dar labiau už skaitmeninį bosą supaprastinta sistema – tai *partimento* tradicija:

Partimento užsiėmimai suteikė visapusišką kompozicijos išsilavinimą – skaitmeninio boso, harmonijos, kontrapunkto, faktūrų, motyvinio plėtojimo – per improvizaciją. Už ilgą ir sunkų triūsą, studentai buvo apdovanojami aukščiausio lygmens muzikinėmis žiniomis: kvazi-automatiniu, instinktyviu komponavimo įgūdžiu, gebėjimu kurti „pirštais“. Įrankis, leidžiantis sukompnuoti operą per savaitę ar dvi (jeigu to reikalaujama), buvo ypač parankus laikais, kuomet muzikos rinka buvo labai svyruojanti ir nestabili. (Sanguinetti, 2010: 71)

¹²⁴ Žr.: „2019 06 28 Paskaita Mykolas Bazaras“. Priega per internetą: <<https://youtu.be/dxYZX31NuVA>> [žiūrėta 2020 02 13].

Glaustai, *partimento* yra vadinamas didžiulis, įvairaus sudėtingumo XVIII a. pedagoginių kūrinių repertuaras (savotiška aliuzija į šiais laikais skiriamus „privalomus“ kūrinius studijų programose). Tačiau šis repertuaras buvo sudarytas didžiausia dalimi iš skaitmenimis nežymėtų bosinių melodijų, kurioms studentai turėdavo sugalvoti ir pridėti viršutinius balsus ir melodijas, kad paverstų jas pilnu, išbaigtu kūriniu (Gjerdingen, 2007: 24). Platesniame istoriniame kontekste, *partimenti* arba bosų instrukcijos, buvo svarbiausias Europos rūmų kultūros muzikantų rengimo įrankis laikotarpyje nuo XVII a. pabaigos iki XIX a. pradžios. Iš pradžių ši tradicija buvo įtakinga Italijos konservatorijose, vėliau Paryžiaus konservatorijoje, kur „italų mokyklos“ principai buvo studijuojami iki pat XX a. Daugelis žinomiausių Vakarų pasaulio muzikantų: J. S. Bachas, G. F. Händelis, J. Haydnas ir W. A. Mozartas studijavo ir dėstė *partimento*, kadangi visą XVIII a. laikotarpį itališkas stilius buvo labai madingas ir prioretizuojamas¹²⁵. Iš *partimento* praktikos formavosi nerašyti muzikos atlikimo ir kompozicijos standartai, į kuriuos įsigilinus geriau perprantami ir praktiniai *extempore* meno principai.

4. 1. 1. *Partimenti* atlikimas

Partimento buvo atliekamas klavišiniu instrumentu, bosinę liniją grojant kaire ranka, o dešinės rankos darbas buvo prie jos pritaikyti įvairius akordinius ir kontrapunktinius sprendinius. Darbas buvo laikomas įvaldytu, kuomet studentai galėdavo nuo pradžios iki galo sumaniai abiem rankom išpildyti *partimento* stilistiškai priimtinomis manieromis. Sėkmė didele dalimi priklausė nuo atminties įgūdžių. Reikėdavo įsiminti didžiulį mažų muzikinių modelių repertuarą, kurį, esant tinkamai situacijai, pavyzdžiui, atitinkamam *partimento* motyvui, buvo galima pritaikyti (procesas primenantis trečiojoje darbo dalyje aptartą Erico Clarke improvizacinių *žinojimo struktūrų* modelį). Vikri „įsimintų frazių lobyno“ kontrolė buvo pasiekama dainuojant ir grojant solfedžio, bei studijuojant smulkiausias muzikines struktūras – heksakordo skiemenis (arba solmizacija)¹²⁶, intervalus ir jų kombinacijas.

¹²⁵ Plačiau žr.: Robert Gjerdingen (2017), „Partimenti in Their Historical Context“, *Monuments of Partimenti*. Prieiga per internetą: <<https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928202533/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/aboutParti/histOverview.htm>> [žiūrėta 2019 08 23].

¹²⁶ Šiuolaikinio solfedžio praktika, kuomet septyni diatoninės dermės garsai yra įvardinami septyniais fiksuotais skiemenimis (do-re-mi-fa-sol-la-si-(do)), ir *do* aukštis yra visuomet tas pats, nepriklausomai nuo tonacijos, susiformavo Paryžiaus konservatorijoje. XVIII a. Italijoje, irgi buvo naudojami skiemenys, tačiau dar Gvido iš Areco įvesta sistema turėjo šešis skiemenis (ut-re-mi-fa-sol-la), kur *do* (*ut*) žymėjo tik vietinę garso poziciją heksakorde (šešių garsų dermėje). Taip pat skambanti *do*, priklausomai nuo heksakordo tipo, galėjo vadintis ir *sol*, ir *fa* (Gjerdingen, 2007: 35-36).

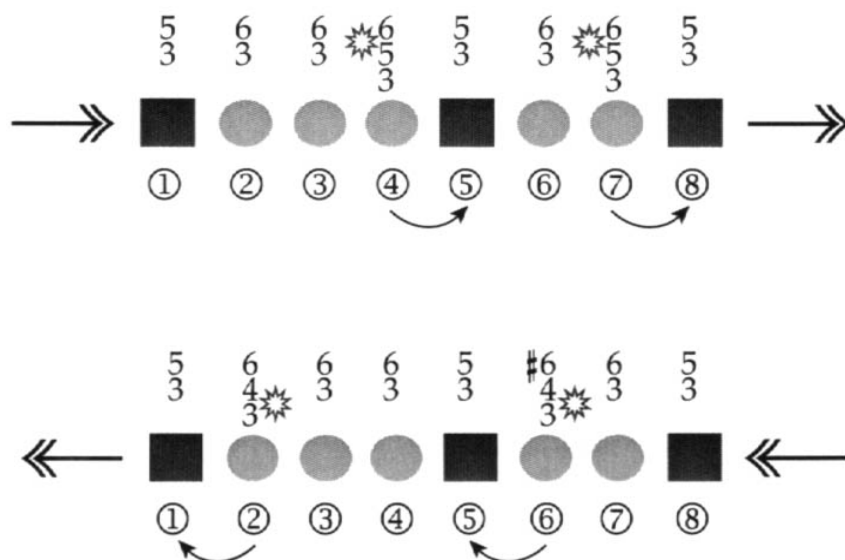
Intervalų kombinacijos, sudarančios įvairias harmonijas nuo boso, žymimos kaip skaitmeninio boso trumpiniai ($7 = \frac{7}{3}, \frac{6}{5} = \frac{6}{3}$ ir t. t.).

Įdomu tai, kad skyrėsi alteracijos ženklų suvokimas. Moderniu požiūriu jie yra traktuojami kaip garso aukštį keičiančios signatūros. Tuo tarpu *partimento* tradicijoje alteracijos funkcionavo kaip ženklai, keičiantys heksakordo skiemenį ir lokalų kontekstą. Pvz. bemoliu buvo nurodoma, kad garsą reikėtų traktuoti kaip *fa*. Tai reikšdavo, kad virš to garso bus pilnas tonas, o žemiau – pustonis. Taip pat diezas reikšdavo *mi* – virš jo garsaeilyje bus pustonis, o po juo – tonas (Gjerdingen, 2007: 38; 465).

Įvaldžius šiuos pradmenis, studentai buvo mokinami bazinio *partimento* sprendimo būdo, vadinamu *regola dell'ottava* – oktavos taisykle.

4. 1. 2. Oktavos taisyklė

Pagal Gjerdingeną, oktavos taisyklės mokymas priklausė nuo dėstytojo – kiekvienas *maestro* turėjo savo sprendimo būdus. Todėl pateikiamas apibendrintas, neapolietiška tradicija paremtas oktavos taisyklės modelis (žr. pav. 70). Oktavos taisyklės esmė buvo paremta tuo, kaip XVIII a. muzikantai traktavo stabilumą ir nestabilumą skirtinguose bosinės oktavos laipsniuose. Tamsiais kvadratais pažymėtos pozicijos, kurios buvo laikomos stabiliomis (1-5-8), likusios buvo laikomos dinamiškesnėmis, kintamomis. Pirmas taisyklės dėsnių buvo toks – visi stabilūs laipsniai yra harmonizuojami kvintakordais ($\frac{5}{3}$), o nestabilūs – sekstakordais ($\frac{6}{3}$). Antrasis buvo susijęs su tuo, kad, kaip ir melodinis minoras, kylant į viršų garsaeilis buvo harmonizuojama vienu būdu, į apačią – kitu. Pavyzdyje žvaigždutėmis yra pažymėti laipsniai, paruošiantys stabilius laipsnius, kurie buvo harmonizuojami kvintsekstakordais kylant į viršų, terckvartakordais, leidžiantis žemyn. Kai kuriais atvejais paruošiamas buvo ir santykinai stabiliu laikomas trečiasis gamos laipsnis.



70 pav. Oktavos taisyklės principai harmonizuojant laipsnius boso kylant ir leidžiantis (iš Gjerdingen, 2007: 468-9).

Oktavos taisyklės, arba *regola dell'ottava* išdėstymas traktatuose tik patvirtina *partimento* įtaką visai Vakarų Europos muzikos edukacijai ir žymiausiems kompozitoriams. Pažvelgus kad ir į C. P. E. Bacho *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* skyrelį apie laisvąją fantaziją, pateikiami skaitmeninio boso modeliai fantazijai yra ne kas kita, kaip oktavos taisyklė ir įvairūs jos variantai (žr. pav. 71).



71 pav. Improvizacijos boso modeliai laisvajai fantazijai. Oktavos taisyklė (iš Bach, 1949: 430).

Tačiau skaitmenys žymintys bosinę liniją tebuvo pagalbinė priemonė. Teigiama, kad bet kokie skaičiai ar natos virš boso buvo aukštuomenei skirta priemonė, kadangi melodijų

atkodavimas buvo sunkių pastangų ir varginančio darbo reikalaujantis užsiėmimas, skirtas profesionaliai muzikavimo užsiimantiems amatininkams¹²⁷.

4. 1. 3. Kadencijos

Kita sudedamoji *partimenti* sprendimo dalis buvo kadencija arba *clausula*. Kadencijų rūšių buvo aibė, kiekviena konservatorija, kiekvienas *maestro* turėjo savo kadencijų stilių. Tačiau pradedantiems studentams būdavo pateikiamos trys – paprastoji (*semplice*), sudėtinė (*composta*) ir dviguba (*doppia*). Pagrindinis skiriamasi bruožas buvo kvintos (5 gamos laipsnio) judėjimo būdas į primą (1 gamos laipsnį). Paprastojoje kadencijoje bosas judėdavo tiesiai iš kvintos, žemyn į primą. Sudėtinės kadencijos bruožas – kvintos šuolis oktava žemyn. O dvigubos kadencijos kvinta galėjo būti laikoma tol, kol bus pakeičiami kad ir keturi akordai viršutiniuose balsuose (žr. pav. 72).



72 pav. Kadencijų rūšys pradedantiems (iš kairės į dešinę): paprastoji (*semplice*), sudėtinė (*composta*) ir dviguba (*doppia*) (iš Gjerdingen, 2007: 466).

Įsisavinus pradinius kadencijų modelius, studentui reikėdavo pritaikyti juos *partimento* bosams ir atlikti (žr. pav. 73). Pavyzdyje paeiliui yra pateikti trys *partimento*, kurių pabaigas galima realizuoti naudojant pagrindinius kadencijų modelius: A – paprastoji, B – sudėtinė, C – dviguba.



¹²⁷ Plačiau žr.: Robert Gjerdingen, 2017, Partimenti in Their Historical Context. *Monuments of Partimenti*. Prieiga per internetą: <<https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928202533/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/aboutParti/histOverview.htm>> [žiūrėta 2019 08 23].

73 pav. *Partimento* pavyzdžiai kadencijoms pritaikyti. A tinka paprastoji, B – sudėtinė, C – dviguba. Iš Fedele Fenaroli *partimento* sąsiuvinio (Neapolis, apie 1800 m.) (perdirbtas pavyzdys iš Gjerdingen, 2007: 466)

Kaip minėta, įmanomų kadencinių sprendimų tiems patiems *partimenti* buvo daug daugiau, tačiau geriausio varianto parinkimas priklausė ne tik nuo boso linijos. Svarbūs buvo visi muzikiniai parametrai. Pavyzdžiui, greitame tempe, judrios šešioliktinės natos bose galėjo būti harmonizuojamos atsižvelgiant į stiprias takto dalis, kas kelinta. O lėtame tempe galėjo netikti nei vienas žinomas kadencinis sprendimas.

Įsisavinus oktavos taisyklę ir pagrindinius kadencijų tipus *partimento* galima atlikti tokiu būdu, kad tai skambėtų kaip elementarus muzikos kūrinys (žr. pav. 74).

a)



b)



74 pav.: a) *Partimento* iš Giovanni Furno natų sąsiuvinio. Vientisomis linijomis po penklaine pažymėti gamos pasažai, kuriuos galima išspręsti naudojant oktavos taisyklę. Virš penklinės punktyru pažymėtos galimos kadencijų rūšys. Žvaigždutėmis pažymėti nukrypimai nuo oktavos taisyklės; b) Siūlomas *partimento* sprendimas, Gjerdingeno transnotacija (2007: 470).

Būtent galantiško stiliaus laikotarpyje tokiu būdu, remiantis šiais principais būdavo pradedamas muzikos mokslas. Ir *regolla dell'ottava* yra vienas pirmųjų standartų, kurį turėdavo išmokti studentai. *Partimento* studentai nesimokindavo muzikinių schemų pagal komplikuotus teorinius apibūdinimus, o įsimindavo jas mechaniškai, atlikdami jas visose tonacijose, metruose, tempuose ir stiliuose. Turbūt, žinant šį kontekstą, jau nebeturėtų kelti

nuostabos dažnai XVIII-XIX a. traktatuose sutinkama rekomendacija visus pavyzdžius groti ir treniruotis visose tonacijose.

Skyriuje pristatyti pagrindiniai *partimento* suteikiami istorinės improvizacijos įrankiai. Savotiški istorinės improvizacijos kalbos pradmenys. Tie patys pradmenys suponuoja, kad skaitmenimis nežymėtos boso linijos gali būti atliekamos daugybe skirtingų variantų, kurie priklauso ir nuo tradicijos, ir nuo paties atlikėjo. Kadangi „improvizacija neegzistuoja už savo praktikos ribų“ (Bailey, 1992: x), būtent šių variantų paieškos praktikoje darbo autorių suvedė su nūdienos istorinės improvizacijos autoritetu dr. Johnu Mortensenu, kurio interesų lauke – platūs *partimento* tradicijos žinių lobynai. Kaip atvejo studija, kitame skyriuje nagrinėjama jo paskaita, kurioje išplečiamos žinios apie skaitmenimis nežymėtų bosų atlikimą ir būdus pagal juos improvizuoti.

4. 2. Johno Mortenseno projektas „Historic Improvisation for Today's Musician“ ir atvejo studija

Nuo lapkričio 20 d. iki gruodžio 20 d. istorinės improvizacijos profesorius, pianistas dr. Johnas Mortensenas (JAV) dirbo LMTA, vykdydamas „Fulbright Global Scholars“ programos finansuojamą, autorinį projektą „Historic Improvisation for Today's Musician“¹²⁸. Siekiant įgyvendinti projekte išsikeltus tikslus, Mortensenas visą mėnesį akademijoje vedė paskaitas, individualius užsiėmimus ir koncertavo, pristatydamas daugialypius istorinės improvizacijos teorinius ir praktinius ypatumus¹²⁹. Kursų metu buvo studijuojami boso modeliai, schemos, diminucijos ir *partimento*. Studentai mokinosi improvizuoti figūracinius preliudus, laisvas fantazijas, šokių siuitas, o baigiamajame kurso koncerte pristatė ir savo improvizacijas¹³⁰. Taip pat Mortensenas vedė atviras teorines paskaitas apie XVIII a. improvizaciją, jos nuosmukį XIX a. ir šiuolaikinius būdus atgaivinti ekstemporizaciją

¹²⁸ Plačiau apie projektą žr. priede Nr. 5.

¹²⁹ Verta paminėti, kad vizito metu Mortensenas taip pat aplankė Juozo Gruodžio konservatoriją Kaune ir M. K. Čiurlionio menų mokyklą Vilniuje, kur vedė atviras paskaitas-koncertus ir meistriškumo kursus visiems susidomėjusiems – tiek mokiniams, tiek dėstytojams; taip pat Kauno technologijos universitete buvo surengtas seminaras-interviu „Skaitmeninės strategijos klasikinėje muzikoje“ apie naujųjų medijų teikiamas galimybes muzikanto karjerai.

¹³⁰ Baigiamajame kursų koncerte, gruodžio 18 d. dalyvavo trys LMTA studentai: Eglė Rudokaitė, Marija Mirovska, Mykolas Bazaras ir kursus vedęs prof. Johnas Mortensenas.

akademijose¹³¹. Skyriuje parodoma, kaip meistriškumo kursuose pateiktos idėjos suteikia galimybę pritaikyti *partimento* tradiciją gyvoje muzikos praktikoje.

4. 2. 1. Johno Mortenseno paskaita „*The Partimento Tradition as Foundation for Musicianship and Improvisation*“

Atviroje muzikos teorijos paskaitoje „*The Partimento Tradition as Foundation for Musicianship and Improvisation*“ (2019 gruodžio 3 d.) J. Mortensenas pristatė ne tik anksčiau šioje dalyje pateiktus *partimento* teorijos pagrindus, bet juos papildė, praktiškai pademonstravo kaip jie veikia ir pasiūlė galimus *partimenti* sprendimo būdus kaip modelį improvizacijai.

Be oktavos taisyklės ir kadencijų, profesorius pateikė *partimento* boso judėjimo modelius (*The Moves of the Partimento*), kuriems yra taikomi atitinkami sprendimai vedant viršutinius balsus (panašiai, kaip Gjerdingeno galantiškose schemose). Tai reiškia, kad improvizuojant pagal nurodytus intervalais ir kryptimis judantį bosą yra pasirenkami konkretūs viršutiniai balsai. XVIII a. tokius modelius tradiciškai dėstytojai iš Neapolio konservatorių žymėdavo tik skaitmenimis. Pedagoginiais tikslais, J. Mortensenas šiems modeliams suteikia įsimintinus pavadinimus ir užrašo natomis. Pvz.:

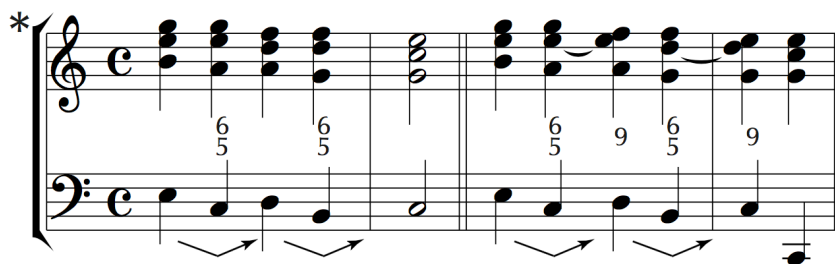
Kvintų rato (*Circle of Fifths (The C5)*) modelyje bosas juda kvarta aukštyn, kvinta žemyn, ir nuo kiekvieno garso diatoniškai sudaromas septakordas, jungiant nuosekliai (žr. pav. 75).



75 pav. Boso judėjimo modelio „Kvintų ratas“ transnotacija. Iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

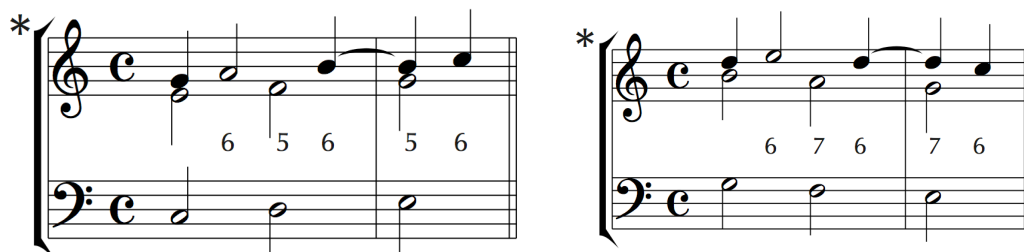
Pakaitomis krintančių tercijų (*Descending Alternating Thirds (DA3)*) modelyje kiekvienas tercija žemyn šuoliuojantis bosas harmonizuojamas kvintsektakordu (žr. pav. 76).

¹³¹ Paskaitos konspektą žr. priede Nr. 6.



76 pav. Boso judėjimo modelio „Pakaitomis krintančios tercijos“ transnotacija. Iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

Kylančių kvintų-sekštų ir krintančių septimų-sekštų (*Ascending 5-6 and Descending 7-6*) modelyje, prieš kiekvieną sekunda laipsniškai kylantį ar krintantį bosą, viršutiniuose balsuose panaudojama įbėganti seksta (žr. pav. 77).



77 pav. Boso judėjimo modelių „Kylančių kvintų-sekštų“ (kairėje) ir „Krintančių septimų-sekštų“ (dešinėje) transnotacija. Iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

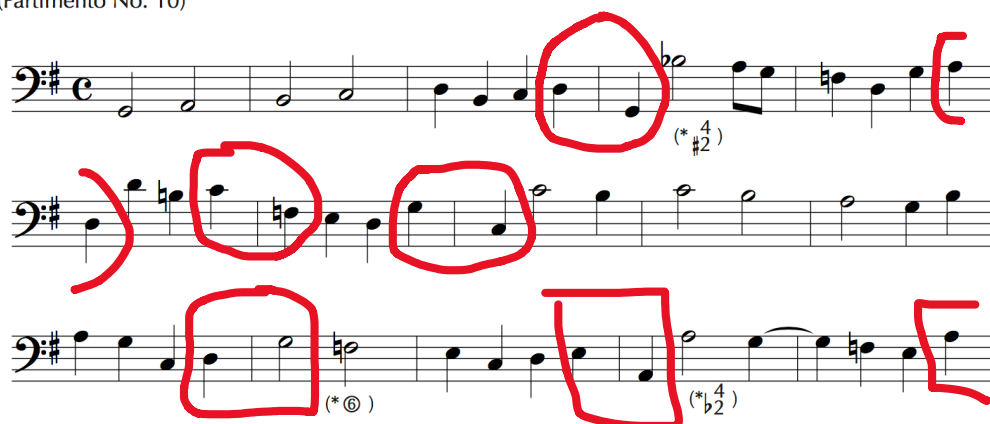
Partimento boso judėjimo modelius Mortensenas skirsto į keturis tipus: laipsniškai kylančius, laipsniškai krentančius, šoliuojančius ir chromatinius. Nėra baigtinio boso judėjimo modelių sąrašo, tačiau juos galima atrasti Francesco Durante (1684–1755), Giuseppe Insanguine (1728-1795), Fedele Fenaroli (1730-1818), Giovanni Furno (1748-1837) ir kitų Italijos konservatorijose dirbusių mokytojų traktatuose¹³² bei įvairiose XVIII-XIX a. laikotarpio kompozicijose. Natūralu, kad žinant daugiau negu *oktavos taisyklę* ir kadencijas, atsiranda daugiau galimybių improvizuoti. Tačiau praktiniam modelių įvaldymui yra reikalinga treniruotis, sprenžiant aukščiau išvardintų autorių sudarytus *partimenti* rinkinius.

Partimento sprendimui profesorius siūlo pasitelkti trijų etapų metodą: „1. *Atpažinti*, 2. *Realizuoti*, 3. *Stilizuoti*“. *Atpažinimo* etape *partimento* bose visų pirma reikia surasti visas kadencijas. Reikia turėti mintį, kad kadencijos būna trijų tipų: paprasta, sudėtinė ir dviguba; jų buvimo vietą išduoda boso šuolis kvintos intervalu žemyn, arba kvartos – aukštin (žr. pav.

¹³² Traktatų vertimus į anglų k. galima rasti Roberto E. Gjerdingeno sudarytame kataloge „Monuments of Partimenti“. Prieiga per internetą: < <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/index.htm> > [žiūrėta 2020 02 16].

78). Tuomet, remiantis kadencijomis ir alteracijos ženklais, nustatyti visas tonacijas, kurias aplanko bosinė melodija (žr. pav. 79). Ir tada, telieka atitaikyti deramus boso judėjimo modelius (žr. pav. 80).

(Partimento No. 10)



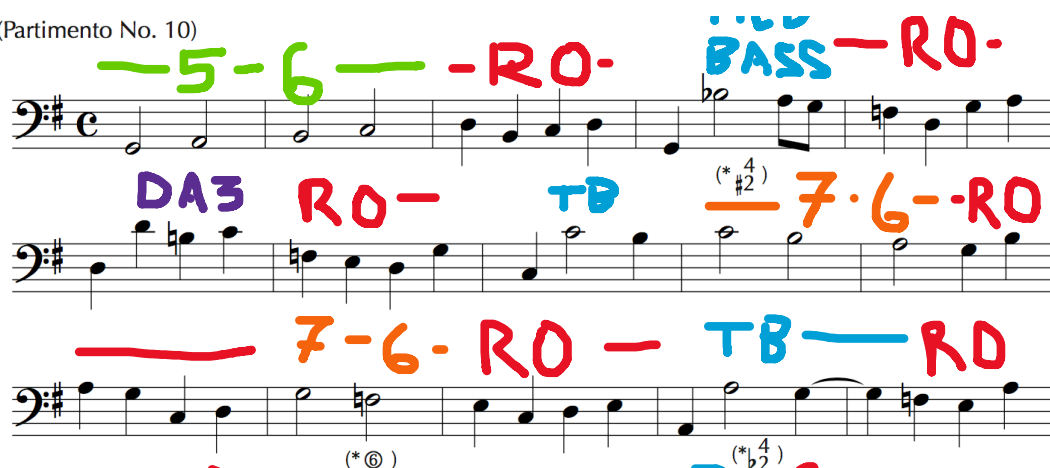
78 pav. Giovanni Furno *partimento* Nr. 10 pažymėtos kadencijos. Fragmentas iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

(Partimento No. 10)



79 pav. Giovanni Furno *partimento* Nr. 10 pažymėtos tonacijos. Fragmentas iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

(Partimento No. 10)



80 pav. Giovanni Furno *partimento* Nr. 10 pažymėti boso modeliai. Fragmentas iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

Žinant kadencijų, oktavos taisyklės ir boso modelių sprendimo būdus, antrasis, *realizavimo* etapas yra santykinai paprastas. Pagal taisyklės reikia suharmonizuoti *partimento* (žr. pav. 81).



81 pav. Realizuotas Giovanni Furno *partimento* Nr. 10. Fragmentas iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos.

Stilizavimo etapas yra pats individualiausias ir, galima teigti, kūrybiškiausias. Naudojant įvairias faktūras, figūracijas, užtūras, melodinius ir ritminius modelius, reikia išpildyti *partimento*, laikantis *realizavimo* etape nustatytos harmonijos (žr. pav. 82).



Figuration Prelude

Compound Melody

Allemande

82 pav. Stilizuotas Giovanni Furno *partimento* Nr. 2. Fragmentas iš J. Mortenseno paskaitų prezentacinės medžiagos

Mortenseno paskaitoje išdėstyta medžiaga aiškiai nurodo, kaip ruošiamasi improvizacijai pagal *partimento*. Savo ruožtu, remiantis darbo autoriaus pastebėjimais, Mortenseno gyvos improvizacijos demonstruoja, kad įvaldžius didelę *partimenti* sprendimo būdų kiekį, pavyksta stilizuoti bet kokią užrašytą, ar į galvą šovusią melodiją. Improvizacija tampa įgūdžiu. Žemiau pateikiama lentelė, apibendrinanti Mortenseno siūlomą metodą (žr. lent. 1):

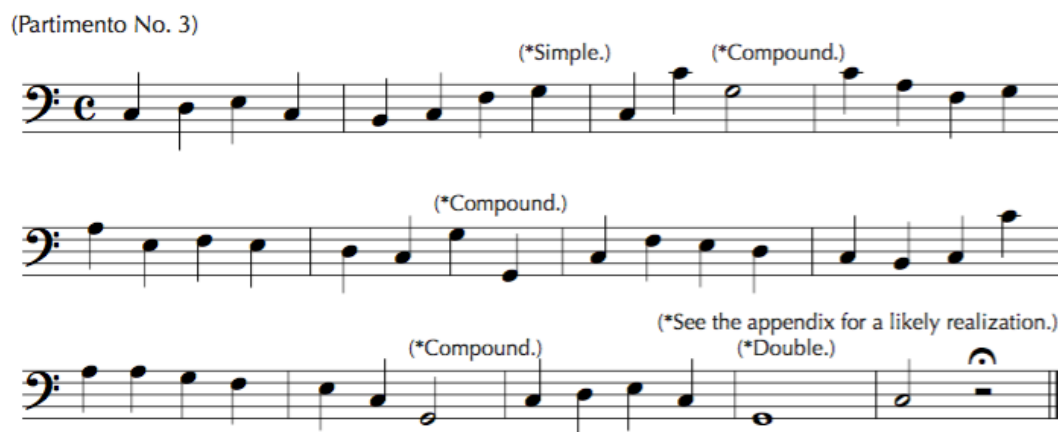
1. Atpažinti	- Kadencijų vietas. - Pagal kadencijas ir alteruotus garsus, surasti tonacijas. - Pritaikyti boso judėjimo modelius.
2. Realizuoti	Atlikti harmoninius junginius pagal pasirinktus boso judėjimo modelius.
3. Stilizuoti	Laikantis harmonijos, atlikti <i>partimento</i> naudojant įvairias figūracijas, užtūras, melodinius ir ritminius modelius.

1 lent. J. Mortenseno *partimento* sprendimo metodas.

Aptartos taisyklės, modeliai ir *partimento* sprendimo būdai formuoja XVIII a. muzikai būdingą improvizacijos stilių. Tačiau darbo autoriaus nuomone lieka nedetalizuotas ir neišnaudotas pats kūrybiškiausias ir daugiausiai individualumo improvizacijai suteikiantis faktūrų pasirinkimo klausimas. Remiantis šiais pastebėjimais analizuojamas darbo autoriaus pasirengimas ekstemporizacijai ir jos atlikimas baigiamajame kursų koncerte.

4. 2. 2. Autoriaus fantazija pagal Giovanni Furno Partimento Nr. 3¹³³

Pasiruošimas improvizacijai vyko pirmiausiai gerai įsisavinant G. Furno Partimento Nr. 3 (žr. pav. 83) atlikimo būdus, pagal Mortenseno metodą: *atpažįstant* kadencijas, tonacijas, boso judėjimo modelius, ir *realizuojant* akordais. Tuomet, realizuotas *partimento* buvo transponuojamas į visas tonacijas, siekiant kuo giliau įsisavinti harmoninį pagrindą būsimai improvizacijai.



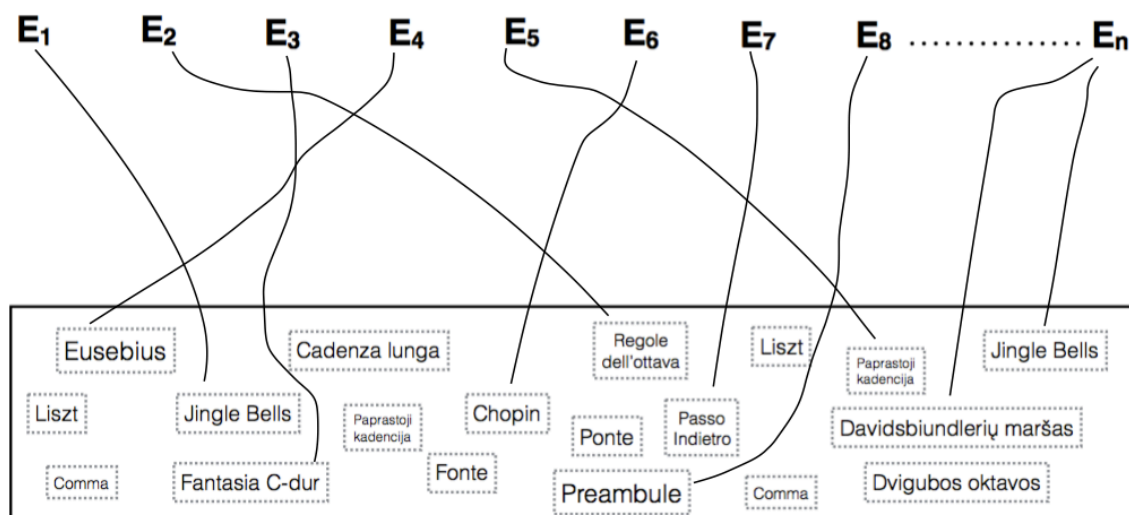
83 pav. Giovanni Furno Partimento Nr. 3¹³⁴.

Pasiekus *stilizavimo* etapą, iškilo du klausimai: ar įmanoma panaudoti Furno Partimento Nr. 3 tokiu būdu, kad improvizacija skambėtų kaip XIX a. fantazija? Ir kokią improvizacijos proceso modelį taikyti, bei kokiame lygmenyje? Stilizavimo problemai spręsti buvo atrinktos faktūrinės idėjos pagal XIX a. kompozitorių R. Schumanno ir F. Liszto kūrinius, o jų plėtojimui pasirinktas *selektyvus įvykių* organizavimo modelis¹³⁵. Tuomet, kiekviena faktūra buvo įsisavinama, pagal jas stilizuojant Furno *partimento* Nr. 3, skirtingose tonacijose, taip sudarant selektyvaus įvykių organizavimo modelio „baseiną“ (žr. pav. 84).

¹³³ Žr. „mykolas partimento“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/8zhbL7RxP0>> [žiūrėta 2020 02 13].

¹³⁴ Iš Giovanni Furno (1817) „Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri“, Napoli presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N. 25, p. 8.

¹³⁵ Žr. skyrių: 3. 4. „Improvizavimo modeliai pagal žinojimo struktūrų schemas“.



84 pav. Improvizacijos procesas pagal selektyviai organizuojamų įvykių schemą.

Prisimenant vieną esminių istorinės improvizacijos principų – atpažįstamumą, kilo idėja fantazijoje panaudoti Jameso Lordo Pierponto dainos „Jingle Bells“ temą (žr. pav. 85). Idėją inspiravo tai, kad buvo nemaža tikimybė, jog akademinėje aplinkoje Schumanno stiliaus elementai bus atpažįstami publikai, o „Jingle Bells“ tema, be abejo, yra ne tik populiarė ir atpažįstama dar platesniam klausytojų ratui, bet ir neabejotinai asocijuojama su Kalėdiniu laikotarpiu, kada ir vyko pats koncertas. Taip pat motyvacijos suteikė faktas, kad temą pavyko lengvai harmonizuoti naudojant to paties *partimento* fragmentus.



85 pav. Improvizacijoje panaudota priedainio tema iš Jameso Lordo Pierponto dainos „Jingle Bells“¹³⁶.

Numatant galimą riziką pasirodymo metu pamiršti arba nerasti būdo sujungti faktūras, ar tiesiog, pamesti idėją, taip pat buvo ruošiamos moduluojančios sekvencijos pagal XIX a. improvizaciniuose preliuduose aptiktas galantiškas schemas.

Ruošiantis improvizacijai buvo formuojami uždaviniai pagal išsikeltus penkis kriterijus (žr. lent. 2):

¹³⁶ Iš *The Colorado Cookbook*, nežinomas leidėjas, p. 280.

1. Pagrindas	Giovanni Furno Partimento Nr. 3 įsisavinimas pagal J. Mortenseno metodą.
2. Stilizacija	Faktūrinių sprendimų iš XIX a. fantazijų ir kitų kūrinių atranka ir pritaikymas pagal pasirinktą <i>partimento</i> .
3. Proceso modelis	Improvizacijos fragmentą atitinkančių selektyvių įvykių (faktūrų, boso modelių, sekvencijų, kadencijų ir t. t.) pasirinkimas atlikimo metu.
4. Atpažįstamumas	Įtraukti ir pritaikyti publikai pažįstamas, progai tinkančias temas.
5. Rizikos valdymas	Pasiruošti muzikinę medžiagą, kurią būtų galima panaudoti kritinėje situacijoje.

2 lent. Autoriaus pasiruošimo improvizacijai metodas.

Toliau pateikiama lentelė, kurioje eilės tvarka sunumeruoti improvizaciniai įvykiai, remiantis koncerte atlikta fantazija (žr. lent. 3).

1.	Prieš pradedant improvizaciją, atliekama G. Furno Partimento Nr. 3 harmonizuota versija tonacijoje, kurioje ir buvo numatyta pradėti fantaziją – G-dur (originali <i>partimento</i> tonacija yra C-dur).
2.	Pradedama nuo įžangos, kurią sudaro ryškūs ir galingi akordai, atlikti kylančia seka pagal oktavos taisyklę, iki neapibrėžto laipsnio. Tarpai tarp jų užpildomi dvigubų oktavų pasažais. Įžangos pabaigoje iš oktavų ir akordinų faktūrų sudaroma kadencija.
3.	Atliekama „Jingle Bells“ priedainio tema. Akompanimento faktūra primena R. Schumanno fantazijos C-dur, Op. 17 pirmosios dalies temos akompanimentą. Tiek melodija, tiek akompanimentas harmonizuojami pagal originalų <i>partimento</i> .
4.	Po kadencijos atliekama pakaitomis krintančių tercijų boso modelio sekvencija, išlaikant tą pačią faktūrą. Sekvencija užbaigiama kadencija.
5.	Tęsiama „Jingle Bells“ uždainio melodija, harmonizuojama pagal originalų <i>partimento</i> . Pakeista akompanimento faktūra, primenanti „Chopin“ iš R. Schumanno „Karnavalo“ Op. 9, ir išplėtojama temos melodijos pabaiga.
6.	Pasirinktas kylantis boso judėjimo modelis, sudarytas iš mažų <i>Comma</i> galantiškų schemų, po kurio vėl seka pakaitomis krintančių tercijų boso sekvencija, kuri užbaigiama sudėtine kadencija.

7.	Atliekamas harmoniškai laisvas „Liszto“ epizodas (savotiška dedikacija), susidedantis iš ilgų <i>arpeggio</i> akompanimento mažorinėse, minorinės subdominantės ir mažorinės tonikos mediantėse, bei punktyrinio ritmo melodijos.
8.	Pagal <i>partimento</i> bosą seka pjesės „Eusebius“ iš R. Schumanno „Karnaval“ Op. 9 intonacijomis ir diminucijomis papuoštas tribalsis judėjimas.
9.	Trijų ketvirtinių metre skamba „Davidsbiundlerių maršą“ pranašaujantis intarpas, atliktas krentančia seka pagal oktavos taisyklę, kuris baigiamas paprastąja kadencija.
10.	Pakartojama „Jingle bells“ priedainio tema sujungta su „Davidsbiundlerių maršu prieš Filistiniečius“, sekanti paskutinę <i>partimento</i> dalį.
11.	Valso stiliaus koda, atlikta pagal pakaitomis krintančių tercijų boso modelį.
12.	Griaudinti oktavinė kadencija – kaire ranka atliekamas oktavų pasažas, dešine – <i>tremolo</i> dominantėje.
13.	Stilizuota koda, kurioje yra tiek „Davidsbiundlerių maršo“, tiek fantazijos C-dur, Op. 17, tiek „Jingle Bells“ tematiniai, tiek visoje fantazijoje naudoti faktūriniai elementai.

3 lent. M. Bazaro fantazijos pagal G. Furno Partimento Nr. 3 improvizaciniai įvykiai.

Mortenseno praktiniuose užsiėmimuose taikomas *partimento* metodas pasitvirtino esantis labai efektyvus. Vos po poros individualių užsiėmimų, ryžtingai nusiteikę studentai jau galėjo viešai improvizuoti pagal sau patogų sudėtingumo lygį pasirinktus Giovanni Furno *partimenti*, laisvai formuodami skirtingas ir individualias stilizacijas.

Metodo privalumas išryškėja sukonkretintame pasiruošimo improvizacijai procese, kuris nuolatos vyksta prie instrumento:

- Pateikiami aiškūs *partimento* atlikimo pradmenys (oktavos taisyklė, kadencijos), leidžiantys akimirksniu suformuoti gerai skambančią, kompozicijas primenančią muzikinę medžiagą pagal daugybę bosinių melodijų.
- Įvairiausių boso judėjimo modelių pasirinkimo gausa sudaro galimybes ne tik skirtingais būdais realizuoti sudėtingesnes melodijas, bet ir kūrybiškai formuoti bei reikšti savas muzikines idėjas.

- Neapibrėžtas ir taisyklėmis nesukaustytas stilizavimo modelis suteikia progą *partimento* boso pagrindu eksperimentuoti su įvairiausios stiliškos muzikinėmis idėjomis.

Visgi apibendrinti patį improvizacijos procesą ar pagal *partimento*, ar pagal skaitmeninį bosą, ar pagal kokią kitą istorinės improvizacijos metodą, nėra lengva (gal apskritai neįmanoma). Visų pirma dėl to, kad, kaip pademonstruota atvejo studijoje, rezultatas vis vien skirsis nuo pasiruošimo proceso. Antra, improvizacijoje visada reikšmingas spontaniškumo, nenuspėjamumo veiksnys. Bet kokio, vieno improvizacijos proceso replikavimas neturi prasmės. Ir trečia, sėkmė improvizacijoje priklausys ne nuo vienos idėjos, kaip turi atrodyti improvizacija, o daugybės idėjų, kurias reikia repetuoti ir įgyvendinti jas atliekant. Todėl visuomet tikslingiau būtų kalbėti apie kuo išsamesnę, nuoseklesnę, daugybę ruošinių suteikiantį pasiruošimo improvizacijai procesą. Kitaip tariant, kuo daugiau ruošinių turime, tuo esame saugesni improvizacijoje. Tiek atvejo studijoje, tiek visame darbe apžvelgti metodai šiuos ruošinius ir suteikia.

IŠVADOS

Nors nūdieną apie improvizaciją yra rašoma daug daugiau nei anksčiau, ir ji tyrinėjama pasitelkiant daugybę metodinių perspektyvų, fortepijono improvizacijos istorija lieka labai mažai nagrinėta. Niekas nėra analizavęs XIX a. improvizacinių preliudų harmonijos, formos, faktūros aspektais. Nėra studijų, kuriose būtų analizuojamas pats improvizacijos procesas ekstemporizuojant fantaziją XIX a. stiliuje. Nėra ir bandymų pasiūlyti fortepijoninės improvizacijos modelius. Visa tai buvo nagrinėjama šiame darbe, siekiant atskleisti istorinės fortepijono improvizacijos suvokimo ir atlikimo būdus.

Giliai įsišaknijusi opinija, kad improvizacija yra kažkas, kas atliekama be pasiruošimo, gaunasi savaime, yra klaidinga. Natūralu, kad sudėtinga paaiškinti tai, kas sunkiai apčiuopiama, tačiau istoriniai šaltiniai ir nūdieną egzistuojanti gyva muzikos praktika tik liudija, kad improvizacija kaip ir atlikimo menas ar komponavimas yra tikslingai organizuoto profesinio pasiruošimo rezultatas.

Atliktas tyrimas leido suformuluoti šias išvadas:

1. Istorinių ir mokslinių šaltinių analizė liudija, kad vienareikšmio požiūrio į tai, kas yra improvizacija – nėra. Vieniems improvizacija – tai procesas, kurio nei galima, nei reikėtų paaiškinti, kitiems – tai kritika ir opozicija nusistovėjusiai tvarkai, būdas inicijuoti ir įgyvendinti pokyčius, dar kitiems – tai amatas, tačiau ne menas, kažkas, kas turėtų būti vertinama kompozicijos kriterijais. Visgi akivaizdu, kad improvizacija yra universalija, siejanti visas muzikines sritis. Todėl, pasiremiant istorinio atlikimo idėjomis ir fortepijono meno raidos logika, šiame darbe improvizacija suvokiama kaip preliudavimas, fantazavimas arba ekstemporizavimas fortepijonu. Kitaip tariant, istorinė improvizacija yra praktinis gebėjimas atlikti sumanymo metu kilusias idėjas, užtikrintai ir atitinkama maniera, bei sudėlioti jas taip, kad primintų kompoziciją atpažįstamuose, XIX a. skambėjusiuose muzikos stiliuose.

2. Improvizacija fortepijono mene reiškėsi nuo pat instrumento atsiradimo pradžios XVIII a. Tai vyko dėl:

- tęsiamų skaitmeninio boso atlikimo tradicijų, kurios savaime suponavo improvizaciją klavišiniais instrumentais;
- techninių inovacijų, naujų tembrinių galimybių, kurios atitiko tiek galantiško tiek romantinio stiliaus kompozitorių raiškos vizijas;

- fortepijonas buvo efektyvus būdas išbandyti kompozicines idėjas praktikoje, prieš jas užrašant natomis.

Istorinės improvizacijos praktikas fortepijono mene liudija šie šaltiniai:

- Istoriniai šaltiniai, bylojantys apie improvizuojančius daugelį nūdieną atliekamo fortepijono repertuaro autorių – tai J. S. Bachas, C. Ph. E. Bachas, M. Clementi, W. A. Mozartas, L. van Beethovenas, C. Czerny, J. N. Hummelis, F. Mendelssohnas, I. Moschelesas, F. Lisztas, F. Chopinas, R. Schumannas, C. Schumann, S. Rachmaninovas, A. Rubinšteinas, C. Debussy, ir kiti.
- Išlikę fortepijonui skirti C. Ph. E. Bacho, J. N. Hummelio, Ph. A. Corri, C. Czerny ir kitų autorių improvizacijos traktatai.
- XIX a. pirmoje pusėje išleisti M. Clementi, P. A. Corri, J. N. Hummelio, J. B. Cramerio, J. C. Kesslerio, I. Moscheleso, C. Czerny, F. Kalkbrennerio improvizacinių preliudų rinkiniai.
- Garso įrašai su improvizuojančiais XIX a. (Ferruccio Busoni, Vladimiru de Pachmannu, Egonu Petri, Josephu Hofmannu) ir XX a. (Vladimiru Horowitzu, György Cziffra, Friedrichu Goulda, Alfredu Brendeliu, Robertu Levinu, Davidu Dolanu, Bertu Mooimanu, Karstu de Jongu, Johnu Mortensenu, Gabriela Montero, Bobby Mitchellu, Lucasu Debargue ir kitais) kartų pianistais.
- Istorinės improvizacijos atgimimo judėjimo fenomenas, kurio priešakyje yra tyrėjai-atlikėjai ir dėstytojai, naudojantys XVIII a. muzikos pedagogikos metodus ir improvizuojantys atpažįstamuose stiliuose.

3. Darbe įvardinti ir apibendrinti kertiniai istorinės improvizacijos elementai ir požymiai:

3. 1. **Harmoniniu aspektu.**

Remiantis klasikinės harmonijos teorija užfiksuota, kad:

- XIX a. improvizaciniuose preliuduose buvo naudojami IV, V, II, VI, VII laipsnio kvintakordai, septakordai ir jų apvertimai, šalutinės dominantės, nukrypimai ir moduliacijos į pirmo, antro laipsnio, tolumo giminingumo tonacijas, diatoninės sekvencijos ir šalutinių dominančių grandys.

- Improvizacinio preliudo formą sudaro didelė įvairovė harmoninių junginių ir akordų. Nors daugelis jų prasideda tonikos trigarsiu, o pasibaigia tobula, baigiamąja kadencija, improvizuojant kiekvienas preliudas yra unikalus.

3. 2. Schematiniu aspektu.

Remiantis Gjerdingeno galantiškų schemų teorija, buvo atrasta tokia improvizacinių preliudų boso, melodijos, harmonijos, bei formos logika:

- Aptikta taikomų schemų priklausomybė nuo muzikinės medžiagos dėstymo padalos, arba improvizacijos fragmento. Taip pat įvairiose preliudų vietose naudojamos jungiamosios arba moduliavimui skirtos schemas – kadencijos. Pagal tai schemas pasiūlyta skirstyti į tris grupes: įžangos, plėtojimo ir užbaigos.
- Preliudų įžangoje yra sutinkamos šios schemas: *Do-Re-Mi*, *Sol-Fa-Mi*, *Meyer*, *Romanesca*, *Ponte* ir *Quiescenza*, iš kurių pirmos trys yra populiariausios.
- Plėtojamuosiose preliudų padalose pastebėtos tik dvi galantiško stiliaus schemas: *Prinner* ir *Fenaroli*. Tačiau jos būdingos tik ilgesniems Corri preliudams. Trumpesniuose preliuduose jų nėra išvis – po įžanginio epizodo ir prieš pereinant į užbaigos padalą yra naudojamos įvairiausių tipų kadencijos (dažniausiai vylingo tipo, išrišama į VI laipsnį). Smulkaus tipo kadencijos (*Comma*, *Passo Indietro*, *Clausula Vera* ir *Aug. 6th*) naudojamos plėtojimo epizodui pratęsti, jam būdingoms schemoms sujungti tarpusavyje. Kartais plėtojimo epizode apsiribojama viso labo viena kadencija, arba visas preliudas ir tampa kadencija. *Fonte*, *Monte* ir *Ponte* Corri preliuduose beveik nesutinkamos.
- Užbaigos epizoduose aptiktos dviejų tipų kadencijos: sudėtinė ir susiliejanti.

3. 3. Faktūriniu aspektu.

Faktūriniu analize buvo nustatyti šie, improvizaciniams preliudams būdingiausi, faktūrų tipai:

- homofoninė, su vyraujančiu akordiniu judėjimu, arba kantilenos bei rečitatyvo tipo melodijos su pritarimu;
- polifoninė;
- diafoninė.

Taip pat suklasifikuoti dažniausiai pasitaikantys faktūriniai elementai: akordai, *arpeggio*, pasažai, rečitatyvai ir imitacijos.

Iš akordinės faktūros kilusius *arpeggio* siūloma klasifikuoti į:

- *appoggiando* – akordo garsai yra pagrojami vienas po kito ir užlaikomi, sujungiami su pagrindine nata;
- *arpeggio*, kuomet akordų garsai tolygiu ritmu yra išdėstomi vienas po kito arba tam tikra tvarka;
- ir vienos, kelių, ar net visų akordo natų pakartojimas, savotiška sudėtinė *arpeggio* ir *appoggiando* figūracija.

Atskleista melodinių pasažų daryba. Pasažų konstrukcija vyksta dviem būdais:

- laisvai pasirenkant vieną ar kelis lūžio taškus, kuriais dažniausiai tampa akordiniai arba jų pagalbiniai garsai. Pasiekusi lūžio tašką garsų eilė pakeičia kryptį, tarsi būtų paišoma formos linija, ir taip tęsiama iki kito taško.
- naudojant besikeičiančios krypties figūracijos modelį, kuomet prieš kiekvieną, aukštn kylančio ar žemyn krentančio ilgojo *arpeggio* pasažo toną įterpiamas priešinga kryptimi nutolęs akordinis, arba žemiau esantis šuolinis pagalbinis garsas.

Išanalizuoti muzikinės kalbos elementai, schemos, modeliai bei faktūros yra kūrybinė žaliava, kuria remiantis galima kurti savas improvizacijas.

4. Pateikti būdai, kaip galima suvokti ir vertinti improvizacijos procesą istorinės improvizacijos kontekste pagal muzikinio spontaniškumo kilmės teoriją ir *žinojimo struktūrų* schemas.

Remiantis Davido Dolano muzikinio spontaniškumo kilmės teorija, nustatyta, kad improvizacija vyksta tarpusavyje derinant dviejų tipų schemas:

- *Išmoktasias*. Tai yra visas muzikinių elementų ir jų parametrų bagažas, kurį atlikėjas įsisavina sąmoningai, mokindamasis muzikos – nuo akordų, ritmų, melodijų, iki kūrinių, formų ir stiliaus, bei pasąmoningai – girdėdamas ją aplinkoje.
- *Natūraliąsias*. Tai spontaniškai atsirandančios, bendros žinojimo struktūrų sistemos, kontroliuojančios pirminius muzikinius parametrus ir reiškiasi keturiais tipais, pagal muzikinių parametrų: 1. pasireiškimo diapazoną, 2. pokytį per laiką, 3. apibrėžiamumo laipsnį ir 4. natūralias operacijas (kaip pasikeitimus tam tikrų taisyklių rėmuose).

Remiantis Erico Clarke *žinojimo struktūrų* teorija, nustatyta, kad apie struktūrinių muzikinių įvykių organizavimą improvizacijos metu galima mąstyti trimis būdais:

- Hierarchiškai. Muzikiniai įvykiai organizuojami principu, kuomet tam tikra įvykių dalis yra paruošta iš anksto, o kita – sukomponuota atlikimo metu.

Pavyzdžiui, turint paruoštą harmoninį planą, fantazijoje atlikimo metu yra pritaikoma faktūra.

- Asociatyviai. Kiekvienas muzikinis įvykis kyla iš prieš tai buvusiojo. Pavyzdžiui, improvizuojant fugą, kiekviena nauja tema atliekama naujoje tonacijoje, modifikuojama atlikimo metu. Tema ir variacijos organizuojamos tokiu pačiu principu.
- Selektiviai. Visi muzikiniai įvykiai yra paruošti iš anksto, tačiau jų eilės tvarka pasirenkama atlikimo metu (pavyzdžiui, kai atliekama fantazija iš kelių temų).

Struktūrinių muzikinių įvykių organizavimo principais išanalizavus XX a. pianistų (Bobby Mitchello, Gabrielos Montero ir György Cziffros) fantazijų transkripcijas nustatyta, kad improvizacijos įvykius organizuojant hierarchiškai, pasirenkamas jau egzistuojantis kūrinys: įsisavinama jo tematinė medžiaga, forma, harmoninis planas, faktūros. Nuo atlikėjo priklausys, kurio lygmens įvykius jis planuoja keisti improvizacijos metu, bet kuriuo atveju visa planuojama naudoti muzikinė medžiaga turi būti paruošta iš anksto. Improvizuojant asociatyviai yra reikalinga paruošti kuo daugiau iš pirmojo ar kitų planuojamų atlikti įvykių išplėtos muzikinės medžiagos. Tokio tipo improvizacijoms būdingas fugos ar variacijų stilius. Improvizacija paremta selektyviu įvykių organizavimo principu – kone laisviausia fantazijos forma. Reikalinga paruošti daug įvykių, kurie neprivalo tarpusavy turėti stipraus ryšio. Jų nebūtina plėtoti.

Natūralu, kad realioje improvizacijos situacijoje, skirtingi muzikiniai įvykiai ir kalbos elementai tarpusavy vienu metu organizuojami visais trimis tipais. Vienas iš tų organizavimo būdų yra dažniausiai dominuojantis.

5. Atvejo studijoje buvo išbandyta kaip darbe analizuotos teorinės prieigos pasiteisina gyvoje praktikoje.

5. 1. Remiantis asmenine improvizacijos patirtimi, nustatytos improvizacijos sėkmę lemiančios sąlygos:

- Improvizacijai pasirinkti muzikiniai elementai turi būti įsisavinti taip, kad juos pavyktų sklandžiai atlikti visose tonacijose, įvairiuose tempuose ir su metronomu;
- Patirtys, kuomet improvizacija yra praktikuojama individualiai, ženkliai skiriasi nuo improvizavimo viešoje erdvėje, esant publikai. Todėl labai rekomenduojama improvizuoti įvairiose situacijose.

- Turi būti nuolatos ieškoma naujų, improvizacijoje pritaikomų muzikinių elementų, plečiamas raiškos priemonių arsenalas. Tik tokiu būdu neprarandamas spontaniškumo pojūtis, atnaujinami improvizaciniai įgūdžiai.
- Aukščiau išvardinti aspektai suponuoja, kad, kaip ir mokantis kalbėti, reiškiant idėjas per muziką, yra reikalingas gilus, į sąmonės lygmenį perkeltas praktinis muzikinių struktūrų išmanymas.

5. 2. Atvejo studija išryškino empirinius improvizavimo pojūčius:

- Klasikinės harmonijos teorija suteikia informaciją apie pavienius muzikinės sintaksės elementus, iš kurių išplėtoti kūrinių primenančią improvizaciją yra sudėtinga;
- Improvizacijoje panaudotinos klasikinėje harmonijoje aptariamos įvairios sekvencijų rūšys ir moduliacijų schemas;
- Galantiškos schemas (iš anksto išmokti konkretūs boso, melodijos ir harmonijos junginiai) yra dėkingos improvizuoti; jos ypač pasiteisina improvizuojant XIX a. preliudą, remiantis šiame darbe pasiūlyta schemų dėstymo tvarka.
- Bet kokiems improvizacijoje naudojamiems muzikiniams elementams apjungti yra reikalingas geras faktūrų išmanymas.
- Remiantis *partimento* bosais galima improvizuoti įvairių epochų stiliais – nuo baroko iki romantizmo, kiekvienu atveju operuojant epochos stilių atitinkančia muzikine kalba.

5. 3. Dr. Johno Mortenseno meistriškumo kursai LMTA (2019-11-20/12-20) patvirtino, kad:

- Improvizacijos žinios ir gebėjimai, lygiai taip pat kaip ir sukauptos kūrinių atlikimo praktikos tradicijos, efektyviai yra perduodami iš lūpų į lūpas, iš rankų į rankas, t. y. per praktiką.
- Studijuojant istorinę improvizaciją pagal *partimento* tradiciją, rezultatas pasiekiamas greitai. Po poros individualių užsiėmimų, koncerte improvizuoti ryžosi anksčiau to viešai nė karto nedarę studentai.

Gebėjimas improvizuoti suponuoja ne tik kitokį muzikos ar savęs joje suvokimą. Būtent istorinės improvizacijos žinios suteikia kitokią sąsają ir su repertuaru. Gilus aktualaus laikmečio muzikos komponavimo principų ir struktūrų suvokimas suteikia galimybę į tekstą pažvelgti kur kas kūrybiškiau, negu vertinant dinamikos, pedalizacijos ar bendras, išvestines, dažnai po autoriaus mirties atsiradusias kūrinių analizės teorijas. O kai žmogus pats turi

gebėjimą ar kompetenciją improvizuoti atitinkamame stiliuje, jis ne tik kitaip girdi tekstą, kūrinio tekstas tampa ir atlikėjo muzikos kalbos dalimi.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. AJFaraday. 2014. What made Mozart unique as an improviser. Music: Practice & Theory, in *Stack Exchange Network*. Priega per internetą:
<<https://music.stackexchange.com/questions/22730/what-made-mozart-unique-as-an-improviser>> [žiūrėta 2019 08 23].
2. Aleknavičius, Jurgis ir Navickaitė-Martinelli, Lina. 2017. Koloristinė fortepijono atlikimo meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė. *Ars et praxis*, V, 2017, p. 76-91. Vilnius: LMTA.
3. Ambrazas, Algirdas. 1977. *Muzikinių kūrinių analizės pagrindai*. Vilnius: Vaga.
4. Azzara, Christopher D. 2002. Improvisation. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*, ed. Richard Colwell and Carol Richardson, p. 171-187. New York: Oxford University Press.
5. Bach, Carl Philipp Emanuel. 1925. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Leipzig: C. F. Kahnt.
6. Bach, Carl Philipp Emanuel. 1949. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. William J. Mitchell, trans. and. ed. New York: W. W. Norton.
7. Bailey, Derek. 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.
8. Barkauskas, Vytautas. Muzikos improvizacija – efektyvesnio muzikinio ugdymo sąlyga. *Pedagogika*, 2007, Nr. 86. p. 117-122.
9. Bazaras, Motiejus. 2017. *Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime: meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis*. Vilnius: LMTA.
10. Berkowitz, Aaron. 2010. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York, NY: Oxford University Press.
11. Brendel, Alfred. 1990. *Music Sounded Out*. London: Robson Books.
12. Buckner, Nathan. *Philip Anthony Corri / Arthur Clifton*. Priega per internetą:
<http://www.unk.edu/academics/music/buckner_corri.php> [žiūrėta 2019 08 23].
13. Buckner, Nathan. 1997. *Corri, Philip Anthony. Complete Piano Music*. Philadelphia: Kallisti Music Press.
14. Butt, John. 2004. *Playing With History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Clarke, Eric. 1988. Generative Principles in Music Performance. *Generative Processes in Music*, in J. A. Sloboda (ed.), p. 1-26. Oxford: Clarendon Press.

16. Clementi, Muzio. 1820. *Préludes et Exercices, op. 43*. Leipzig: Peters.
17. Cobussen, Marcel. 2017. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press.
18. Corosine, Vince. 2002. *Arranging Music for the Real World*. Missouri: Mel Bay Publications.
19. Corri, Philip Anthony. 1813. *Original System of Preluding*. London: Chappell and Co.
20. Cramer, Johann Baptist. 1818. *Twenty-six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte*. London: Chappel & and Co.
21. *Critical Studies in Improvisation*. University of Guelph. Prieiga per internetą: <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/index> [žiūrėta 2019 08 23].
22. Czerny, Carl. 1829. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. Wien: A. Diabelli und comp.
23. Czerny, Carl. 1983. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte, Op. 200*, trans. and ed. Alice L. Mitchell. New York: Longman Inc.
24. Czerny, Carl. 1840. *The Art of Preluding, op. 300*. London: R. Cocks & Co.
25. Czerny, Carl. 1840. *Letters to A Young Lady on The Art of Playing The Pianoforte*. London: R. Cocks and Co.
26. Czerny, Carl and Sanders, Ernest. 1842. Recollections from My Life. *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 3 (Jul., 1956), p. 302-317. Oxford University Press.
27. Daunoravičienė, Gražina. 2006. Skaitmeninis bosas. *Muzikos kalba. Barokas*, p. 127–201. Vilnius: Enciklopedija.
28. Daunoravičienė, Gražina ir Žiūraitytė, Audronė. 2003. Madrigalas. *Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas*, p. 301-358. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla.
29. Dolan, David. 2005. Back to the Future: Towards the Revival of Extemporisation in Classical Music Performance. *The Reflective Conservatoire: Studies in Music Education*, eds. G. Odam and N. Bannan, p. 97-136. Aldershot: Ashgate Publishing.
30. Dolan, Dolan, Sloboda, John, Jensen, Henrik Jeldtoft, Crüts, Björn Crüts, Feygelson, Eugene. 2013. The improvisatory Approach to Classical Music Performance: An Empirical Investigation Into Its Characteristics and Impact. *Music Performance Research*, Vol. 6 (November, 2013), p. 1-38. Manchester: Royal Northern College of Music.
31. Dubal, David. 1991. *Evenings with Horowitz: A Personal Portrait*. New York: Birch Lane Press.
32. Duffie, Bruce. 1991. *Pianist Alfred Brendel: A Conversation with Bruce Duffie*. Prieiga per internetą: <http://www.bruceduffie.com/brendel2.html> [žiūrėta 2019 08 23].

33. Dunsby, Jonathan. 1989. Considerations of Texture. *Music & Letters*, Vol. 70, No. 1 (Feb., 1989), p. 46-57. Oxford University Press.
34. Fabian, Dorottya. 2001. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, p. 153-167. Zagreb: Croatian Musicological Society.
35. Ferand, Ernst T. 1938. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich: Rhein-verlag.
36. Ferand, Ernest T. 1940. Improvisation in Music History and Education. *Papers of the American Musicological Society*, p. 115-125. Berkeley, CA: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.
37. Ferand, Ernest T. 1957. What Is "Res Facta"? *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 10, No. 3 (Autumn, 1957), p. 141-150. Berkeley, CA: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.
38. Ferand, Ernst T. 1961. *Improvisation In Nine Centuries of Western Music*. Köln: Arno Folk Verlag.
39. Forss, Carl Johan. 2008. *Upright and Grand Piano Action Regulation*. Bergkirchen: PPVMEDIEN GmbH, Edition Bochinsky.
40. Furno, Giovanni. 1817. *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompognare partimenti senza numeri*. Napoli presse Orlando Vico S. M. delle Grazie N. 25. Prieiga per internetą: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/furno/regoleP0.htm>> [žiūrėta 2020 05 02].
41. Galton, Sir Francis. 1892. *Hereditary Genius*. London: Macmillan.
42. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford university Press.
43. Gjerdingen, Robert O. 2017. Partimenti in Their Historical Context. *Monuments of Partimenti*. Prieiga per internetą: <<https://wayback.archive-it.org/org-1018/20170928202533/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/aboutParti/histOverview.htm>> [žiūrėta 2019 08 23].
44. Goehr, Lydia. 2015. Does It Matter Where We Begin? Or, On the Art of Preparation and Preluding. *Music Theory Online*, Volume 21, Number 3, June 2015. Prieiga per internetą: <<https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.goehr.html>> [žiūrėta 2019 08 22].
45. Goertzen, Valerie Woodring. 1996. By Way of Introduction, Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists. *The Journal of Musicology*, Vol. 14, No. 3 (Summer, 1996), p. 299-337. Berkeley, CA: University of California Press.

46. Gooley, Dana. 2018. *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*. New York, NY: Oxford University Press.
47. Grétry, André Ernest Modest. 1801. *Methode Simple pour Apprendre à Préluder*. Paris: l'imprimerie de la République.
48. Hamilton, Kenneth. 2008. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York, NY: Oxford University Press.
49. Harris, Robert Laird. 2017. *The Cerebral Organization of Audiomotor Transformations in Music*. Delft: Eburon Academic Publishers.
50. Heble, Ajay. 2000. *Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York: Routledge.
51. Hewitt, James. 1810. *Il Introductione di Preludio, being an easy method to acquire the art of playing extempore upon the piano-forte*. Printed & sold at J. Hewitt's musical repository, No. 50 Maiden Lane.
52. Hyer, Brian. 2001. Homophony. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.13291>> [žiūrėta 2019 07 10] (reikalinga prenumerata).
53. Ho, Elijah. 2017. Lucas Debargue. *The Counterpoints*, February 09, 2017. Prieiga per internetą: <<http://www.thecounterpoints.com/interviews/2017/2/9/lucas-debargue>> [žiūrėta 2019 08 23].
54. Horsley, Imogene. 2015. Improvisation. Western art music. History to 1600. *Grove music online*. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>> [žiūrėta 2019 08 23].
55. Hummel, Johann Nepomuk. 1814. *Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs, op. 67*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
56. Hummel, Johann Nepomuk. 1827. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Vienna: Tobias Haslinger.
57. Hummel, Johann Nepomuk. 1828. *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte*. London: Boosey & Co.
58. Hutchings, Arthur. Viennese Counterpoint. *The Musical Times*, Vol. 83, No. 1194 (Aug., 1942), p. 237-239. Musical Times Publications Ltd.
59. Ingarden, Roman. 1989. *Ontology of the Work of Art*, trans. Raymond Meyer and John T. Goldthwait. Athens: Ohio University Press.
60. Kalavinskaitė, D. 2003. Instrumentinė renesanso muzika. *Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas*, p. 399–431. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla.

61. Kalkbrenner, Frédéric. 1827. *Vingt-quatre Préludes pour le piano forte*, Op. 88. London: Clementi & Co.
62. Kalkbrenner, Frédéric. 1849. *Traité d'harmonie du pianiste, Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser*, Op. 185. *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludiren und Improvisiren mit Beispielen von Präludien, Fugen und Etuden für das Pianoforte*, Op. 190. Paris: the author; Leipzig: Breitkopf und Härtel.
63. Kollmann, Friedrich Christopher. 1792. *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp*, Op. 3. London: Printed for R. Wornum
64. Katkus, D. 2013. *Muzikos atlikimas: istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba.
65. Kašponis, Rimtautas. 1965. *Harmonijos pagrindai*. Vilnius: „Vagos“ leidykla.
66. Kivy, Peter. 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London: Cornell University Press.
67. Krutulys, Antanas. 1975. *Muzikos terminų žodynas*. Vilnius: „Vagos“ leidykla.
68. Kutschke, Beate. 1999. Improvisation: An Always Accessible Instrument of Innovation. *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1999), p. 147-162. Seattle, WA: Perspectives of New Music.
69. Latcham, Michael. 2008. Pianos and Harpsichords for Their Majesties. *Early Music*, Vol. 36, No. 3 (Aug., 2008), p. 359-396. Oxford university Press.
70. Lawson, Colin and Stowell, Robin. 2004. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
71. Lerdahl, Fred and Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
72. Levesque, Shane. 2008. Functions and Performance Practice of Improvised Nineteenth-Century Piano Preludes. *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13, Number 1 (2008), p. 109-116. Amsterdam University Press.
73. Levin, Robert D. 1992. Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music. *Early Music*, Vol. 20, No. 2, Performing Mozart's Music III (May, 1992), p. 221-233. New York, NY: Oxford University Press.
74. Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. New York: Sher Music.
75. Levy, Janet M. 1982. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, No. 3 (Autumn, 1982), p. 482-531. Berkeley, CA. University of California Press on behalf of the American

Musicological Society.

76. Linett, Peter. Classical Improvisation is Not an Oxymoron (Ask Gabriela Montero), 2001, February 05. *Slover Linett Audience Research*. Prieiga per internetą: <<http://saudienceresearch.com/blog/2011/february/classical-improvisation-is-not-an-oxymoron-ask-gabriela-montero>> [žiūrėta 2015 06 03].
77. Liszt, Franz. 1860. *Życzenie. 6 Polnische Lieder*. Leipzig: Edition Peters.
78. Mirka, Danuta. 2005. The Cadence of Mozart's Cadenzas . *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 2 (Spring, 2005), p. 292-325. University of California Press.
79. Moellering, Steven Edward. 2007. *Visions Fugitives: Insights into Prokofiev's Compositional Vision: A Doctoral Document*. University of Nebraska. Prieiga per internetą: <http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/9/?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fmusicstudent%2F9&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages> [žiūrėta 2019 08 23].
80. Mooiman, Bert. *Improvisation in 19th century music*, 2 (2014), KC Research Portal. Prieiga per internetą: <<https://www.researchcatalogue.net/view/48650/48651/0/0>> [žiūrėta 2019 08 23].
81. Moore, Robin. 1992. The Decline of Improvisation in Western Art Music - An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1 (Jun., 1992), p. 61-84. Zagreb: Croatian Musicological Society.
82. Mortensen, John. 2019. Signs of Life: A Survey of the Historic Improvisation Revival. *Piano Journal*, issue 119, December 2019, p. 15-18. London: EPTA.
83. Moscheles, Ignaz. 1827. *50 Preludes ou Introductions dans tous les tons Majeurs & Mineurs, op. 73*. Paris: M. Schlesinger.
84. Motor skill. *Wikipedia*. Prieiga per internetą: <https://en.wikipedia.org/wiki/Motor_skill> [žiūrėta 2019 05 31].
85. Mozart, Leopold. 1756. *Violinschule*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn.
86. Mozart, Leopold. 1985. *A Treatise in the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press.
87. Nachmanovich, Stephen. 1990. *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin/Putnam.
88. Navickaitė-Martinelli, Lina. 2014. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: The Semiotic Society of Finland.

89. Nettl, Bruno. 1974. Thoughts On Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1 (Jan., 1974), p. 1-19. Oxford University Press.
90. Nettl, Bruno. 2008. On the Concept of Improvisation in the World's Musics – An Informal Talk. *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13, Number 1 (2008), p. 1-8. Amsterdam University Press.
91. Nettl, Bruno. 2013. Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship, *Music Theory Online*, Volume 19, Number 2, June 2013. Prieiga per internetą: <<http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.nettl.php>> [žiūrėta 2014 01 14].
92. Pakarklytė, Asta. 2009. *Generatyvumas: XX-XXI a. kūryboje: praktika, ideologija, kontekstas, magistro tiriamasis darbas*. Vilnius: LMTA.
93. Perlemuter, Vlado and Hélène Jourdan-Morhange. 2005. *Ravel According to Ravel*, trans. by Frances Tanner, ed. by Harold Taylor. London: Kahn & Averill.
94. Pleshakov, Vladimir. 2018. *How much do classical pianists improvise?*. Prieiga per internetą: <<https://www.quora.com/How-much-do-classical-pianists-improvise>> [žiūrėta 2019 08 23].
95. Pressing, Jeff. 1988. Improvisation: methods and models. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, ed. John Sloboda, 129-178. Oxford: Clarendon Press.
96. Purves, Dale; Augustine, George J; Fitzpatrick, David; Hall, William C; Lamantia, Anthony Samuel; Mooney, Richard D; Platt, Michael L; White, Leonard E, eds. 2018. *Neuroscience* (6th ed.). New York: Oxford University Press, Sinauer Associates.
97. Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.
98. Quantz, Johann Joachim. 2001. *On Playing the Flute*, transl. Edward R. Reilly. Northeast University Press.
99. Rink, John. 1993. Schenker and Improvisation. *Journal of Music Theory*, Vol. 37, No. 1 (Spring, 1993), p. 1-54. Durham: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.
100. Rink, John. 2001. Improvisation. Western art music. 19th Century. *Grove music online*. Prieiga per internetą: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2#S13738.2.1>> [žiūrėta 2014 01 13] (reikalinga prenumerata).
101. Sanguinetti, Giorgio. 2010. Partimento-fugue: neapolitan angle. *Partimento and*

- Continuo Playing in Theory and in Practice*. Collected Writings of the Orpheus Institute: Leuven University Press.
102. Sitsky, Larry. 1998. *Anton Rubinstein & An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*. London: Greenwood Press.
 103. Skinner, Jon. 1991. *The Carmen Variations Of Vladimir Horowitz*. Portland: Pellisorius Editions.
 104. Steinbeck, Paul. 2013. Improvisational Fictions, *Music Theory Online*, Volume 19, Number 2, June 2013. Prieiga per internetą:
<<http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.steinbeck.html>> [žiūrėta 2019 08 22].
 105. Smith, Leo. 1974. (M1) American Music. *The Black Perspective in Music* 2, no. 2, p. 111–16. Professor J. Southern (Managing Editor-Publisher)
 106. Türk, Gottlob Daniel. 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig und Halle: Schwickert.
 107. Vallas, Leon. 1973. *Claude Debussy, His Life and Works*. London: Dover publications.
 108. Vierling, Johann Gottfried. 1794. *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen*. Leipzig: Breitkopf und Hartel.
 109. Weber, William. 1999. The History of Musical Canon. *Rethinking music*, ed. Cook N., Everist M., p. 336-355. Oxford University Press.
 110. Walker, Alan. 1977. Liszt and the Keyboard. *The Musical Times*, Vol. 118, No. 1615 (Sep., 1977), p. 717+719-721. Musical Times Publications Ltd.
 111. Wegman, Rob C. 1996. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49, No. 3 (Autumn, 1996), p. 409-479. Berkeley, CA: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.
 112. Wegman, Rob C. 2001. Improvisation. Western art music. Introduction. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2#S13738.2.1>> [žiūrėta 2014 04 23] (reikalinga prenumerata).
 113. Willener, Alfred. 1970. *The Action-Image of Society: On Cultural Politicization*, trans. A. M. Sheridan Smith. London: Tavistock Publications.
 114. Wise, Brian and Lewin, Naomi. 2015. *Why Don't More Classical Musicians Improvise?*. New York: Conducting Business. Prieiga per internetą:
<<https://www.wqxr.org/story/time-return-improvisation-its-classical-roots/>> [žiūrėta 2020 06 01].

SUMMARY OF THE ARTISTIC RESEARCH PAPER

INTRODUCTION

The often-occurring discussions on the dominating canon of sheet music performance would benefit from looking at different epochs and how the music was played when it originated. At the centre of this artistic research project is the art of improvised classical piano music, its origins, current issues and future in the culture of Western music art.

Today, while non-academic music genres, such as jazz, rock or electronic music, increasingly invade the sphere of academic education, the studies of improvisation often continue to rely on established styles and standards. However, during previous epochs, when improvisation was an inseparable part of church, palace or public music concerts, music studies were grounded in improvising. Contemporary opposition between academic piano studies, historical practice and the actual experience of a musician makes these comparisons even sharper. In today's programmes of pianist education, developing improvisational skills is not prioritised, or is not included at all, despite the fact that, even in the beginning of the nineteenth century, piano improvisation was extensively written about and discussed. Moreover, throughout the twentieth century and up until today, one can listen to recorded or live improvisations of the most famous pianists at the biggest concert halls, with new names continuously joining their ranks (Friedrich Gulda, Alfred Brendel, Robert Levin, David Dolan, Gabriela Montero, John Mortensen, Bobby Mitchell, Lucas Debargue *et al*). Based on the fact that historical data or cases of improvising pianists are not widely known, this thesis makes an assumption that the analysis of this information can effectively solve a **problem** of the forgotten heritage of improvisation in academic music.

The choice of this topic was also **inspired** by a search for new approaches towards performing, reflected in the wider musicological discourse. On the one hand, the problem raised in the present thesis is similar to ideas expressed by the movement of authentic music performance. The search for authenticity in the art of performance initiated a real stimulus and diversity: establishing a large number of ensembles of early music and recovering long-forgotten ways of performing music, including improvisation. However, it is important to note that this research paper does not aim for a utopia of ideal historical authenticity, such as using historical instruments or appropriate fingering. Instead, this research endeavours to follow a path fostered by the most famous performers of early music (Wanda Landowska, Nikolaus Harnoncourt, Arnold Dolmetsch, Thurston Dart, Gustav Leonhardt) and, by building on the past, reinvent the works of art (ways of performing) for today's canons in the least opposing way. On the other hand, this thesis looks for new approaches towards the

problematisation of piano performance, building on the existent work, namely: Lina Navickaitė-Martinelli's *Piano Performance in a Semiotic Key* (2014), which uses a deep semiotic tonality to alter the take on the professional expression of contemporary pianist and the new discourses of performance studies; and Motiejus Bazaras' study *The Use of Non-academic Practices of Music Playing in the Pianist's Education* (2017), which deconstructs the field of piano art and pedagogy and provides a universal concept of the pianist, thus inspiring to look for, broaden and reinterpret masterpieces and practices of piano music that go beyond the boundaries of the canon.

However, the search for historical truths or researching the most recent performing techniques are not the only poignant issues. The problem becomes even more relevant when one poses quite a 'mundane' question: what can a performer offer to their audience today, at the time when there are thousands of pianists capable to perform the traditional repertoire, and the historical music is in a continuous market competition with pop, rock, hip-hop, dance and many other global and multicultural genres? The declining and aging audience of the piano music recitals, as well as other concerts of classical music, signals a growing need for new performing methods, while staying within the limits of the Western musical canon, exposes a need for further active consideration of the opposition between authenticity and originality, and for a resurrection of the forgotten and unperformed repertoire. Many studies show that improvisation, when fostered professionally, not only effectively develops the musical abilities of the performer, but also brings the audience closer to the process, creating feelings of immersion, newness, risk and many others (Kutschke, 1999; Azzara, 2008; Barkauskas, 2008; Dolan, Sloboda *et al*, 2013; Harris, 2016; Mortensen, 2019). Therefore, the **relevance of this thesis** is grounded in the challenge of finding different ways to revive the tradition of improvisation in the current cultural environment.

The forgotten heritage of improvisational music is discussed by an increasing number of research that looks into the past performing practices: Ernst Ferand's *Improvisation In Nine Centuries of Western Music* (1961), Valerie Woodring Goertzen's *By Way of Introduction: Preluding by 18th and Early 19th Century Pianists* (1996), Kenneth Hamilton's *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (2008) and Dana Gooley's *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music* (2018). However, these authors mainly emphasise facts and reasons for the transformation and extinction of improvisation, rather than offering concrete solutions for the revival of its heritage. The present artistic research paper forms part of the growing phenomenon that could be named a "revival movement of historic improvisation" – constituted by the work of active researcher-practitioners that generate theories and methodologies of improvisation built on the basis of

the eighteenth-century music pedagogy. The following examples of studies provide some approaches to historic improvisation: David Dolan's *Back to the Future: Towards Revival of Extemporisation in Classical Music Performance* (2005), Robert Gjerdingen's *Music in the Galant Style* (2007), Giorgio Sanguinetti's *The Art of Partimento: History, Theory and Practice* (2012) and John Mortensen's *The Pianist Guide to Historic Improvisation* (2020). The **originality** of the present thesis arises from the idea that these same theories, as well as the most recent discoveries, can also be applied when reviving the improvisational repertoire from the nineteenth century onwards.

In order to undertake a comprehensive analysis, while also maintaining the required scope of the thesis, this research focuses on two genres of piano improvisation – prelude and fantasy. These are some of the oldest improvisational genres for keyboard instruments, found in the written sources and often used synonymously with improvisation, that were especially popular in the nineteenth-century piano performances. This can not only be seen in the letters written by the contemporaries, concert reviews and treatises, but also heard in rare, yet very telling, twentieth-century performance recordings of such pianists as Ferruccio Busoni, Vladimir de Pachmann, Josef Hofmann and György Cziffra. These recordings work as an undeniable proof of improvisational practice as well as being a cornerstone factor when choosing the present research topic. This, together with the aforementioned premises, gives rise to the research **object** of this thesis: manifestations of prelude and fantasy in the nineteenth-century piano performance and opportunities for their reconstruction.

This study is not limited to only analysing surviving audio recordings or treatises. According to Rob Wegman, if one only researches improvisation externally, without taking into account the notated sources (pieces written in the style of improvisation), one might miss compositions filled with specific and essential improvisational features (2001). As a result, the analysis of notated nineteenth-century style preludes and fantasies, their selection and suggested changes using improvisation are also included in this thesis.

This is an artistic research project; therefore, the problem of improvisation is examined from both, theoretical and practical perspectives of the performer. Both are equally important: the understanding of classical improvisation as it has formed in the theoretical discourse as well as the improvisation and ways of improvising done by performers. This research also uses case studies of live experience, in order to better answer the following questions: how does one learn to improvise? What steps does the pianist have to take, in order to master the historically well known, yet currently rarely heard, practice of music performance?

The main **aim** of this thesis – to uncover the understanding and performing techniques of historic piano improvisation – was inspired by the surviving sources, the most recent tendencies of improvisation research and a need to widen the limits of the pianist's creative competence. It is believed that the following information will allow performers to better recognise the style and structure of musical works in the traditional repertoire, to stand out in the stagnant market of recitals and to adapt when faced with genres of modern music; meanwhile, researchers will find a methodological perspective, providing a renewed look at the historic performance practice.

The process of gathering and classifying the required research material, looking for the most appropriate analytical approaches as well as organising and implementing the necessary practical experience of improvisation gave rise to the following research **tasks**:

1. After reviewing the origins and practices of the art of improvisation, to delineate the notion of historic improvisation.
2. To define and analyse manifestations of historic improvisation related to the development and pressing issues of the piano art.
3. To highlight elements and features of musical language in the nineteenth-century collections of improvisatory preludes.
4. To define the process of improvisation using a cognitive aspect and analyse transcriptions of the twentieth-century pianist fantasies.
5. Based on the personal experience and Prof. John Mortensen's improvisation course, which took place at LMTA in 2019, to describe and summarise improvisation as a living musical practice.

Various **research methods** were required to analyse different aspects of improvisation as a phenomenon of performance and composition. In order to refine the concept of improvisation, this thesis used a historical research method as well as a comparative analysis of academic sources; fantasy transcriptions, created by the author of this thesis and others, were used to analyse improvisation in the art of piano; harmonic, textural and compositional analysis, systematisation of data and adaptation of the models discovered were used to research preludes and their structures.

The authentic treatises of piano music and collections of preludes from the second half of the eighteenth century, or more often from the nineteenth century (which are difficult, and without thorough studies even impossible, to interpret in the contemporary canon of piano music), form the primary **literary sources** used in this research. One can only imagine a recital that contains the entire 300th opus of Carl Czerny (1833), two hundred preludes of

Philip Anthony Corri (1813), fifty preludes of Ignaz Moscheles (1827) and similar number from Muzio Clementi (1820), Johann Nepomuk Hummel (1814), Johann Baptist Cramer (1818), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1827) as well as prelude collections from other composers.

To support the discussion of the notion, performance and studies of improvisation, the thesis employs improvisation research by canonical scholars, including Ernst Ferand (1957), Bruno Netti (1974, 2013), Rob Wegman (1996), John Rink (1993), Robert Levin (1992), Aaron Berkowitz (2010) and Dana Gooley (2018). The key points of analytical theory are derived from the articles and monographs by Fred Lerdahl and Ray Jackendoff (1983), Eric Clarke (1988), Paul Steinbeck (2013), Marcel Cobussen (2017), David Dolan (2005) and John Mortensen (2019).

The discussion of the meanings and contexts of prelude and fantasy genres is informed by the work of Kenneth Hamilton (2008), Valerie Goertzen (2006) and Danutė Kalavinskaitė (2003). While the structural, schematic and textural analysis of preludes builds on the research by Algirdas Ambrazas (1977), Antanas Krutulys (1975), Janet M. Levy (1982), Johnathan Dunsby (1989), Vince Corosine (2002), Gražina Daunoravičienė (2006) and Robert Gjerdingen (2007).

The **structure of this thesis** consists of introduction, four chapters, conclusion, bibliography and appendices. The **first chapter** discusses the notion and development of improvisation; provides historical manifestations of piano improvisation; reviews the development of the study and research of improvisation; provides theories that are relevant and necessary to this research. The **second chapter** employs the harmonic and textural analysis as well as the concept of galant schemata to examine improvisatory preludes; building on the prelude reductions which are based on the *partimento* tradition, classifies the galant schemas according to the most frequent prelude manifestations. The **third chapter** provides strategies for learning and performing improvisation, based on schemas and models of organising knowledge structures adapted in the transcripts of improvisations. The **fourth chapter** offers a case study of improvisation which highlights and updates the *partimento* tradition and discusses the improvisation course by Prof. John Mortensen that took place at LMTA; presents a realistic strategy of improvisation, based on the experience of the author of the present artistic research paper acquired during his studies.

1. Improvisation: Concept, Art of Piano and Research

Due to the complex and all-encompassing nature of improvisation, the first chapter mainly focuses on narrowing down its research field. The chapter uses the nineteenth-century

methodology and contemporary research of improvisation to define the notion of improvisation as it is employed in the thesis, analyse the improvisation's development and relevant cases of historic improvisation in the art of piano, as well as provide methodological research tools used in the case studies of improvisation.

The review of various studies of improvisation in the history of Western music suggests that "improvisation" as a notion began to be used more frequently in the second half of the nineteenth century, however, *the creation of music whilst performing* appeared a lot earlier. Therefore, this chapter defines contexts and related notions of historic improvisation (1.1). The abundant treatises for keyboard instruments, written at the time when *spontaneous expression of ideas* with a piano reached its peak (mid-18th – beg-19th century), suggest that improvisation was called preluding, fantasising or, more generally, extemporisation. Carl Czerny provides a very detailed definition of improvisation in one of the most comprehensive treatises dedicated to this topic at the time, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829). He states: "when a practicing musician possesses an ability to perform with the instrument not only ideas that occurred at the time of conception, that were evoked by his ingenuity, inspiration and mood, but also to arrange them in such a way, that connections between them create an impression of a true composition – this is called improvisation or extemporisation [...]" (Czerny, 1829: 1). He also defines preludes as introductions to the musical piece (that have their own types and ways of development), while fantasies are seen as having various forms (from single theme to variations or fugue) of independent improvisatory pieces.

A detailed comparative analysis of Czerny's (1829) and Hummel's (1828) methodologies showed that, at least in the methodological literature, there was a shared understanding of developing improvisational skills, including: a good practical knowledge of harmony; the analysis, performance and adaptation of notated works and their elements; developing one's technical skills and ideas; and an everyday practice of improvisation on one's own or in front of the audience. However, it is not clear if this understanding of improvisation was also widely applied to the piano practice, or if it was fruitful, because these methodologies were mainly used by amateurs and students, thus they do not necessarily accurately reflect the established norms and customs. Therefore, in order to highlight the practical contexts of piano art, this chapter also analyses other sources of historic improvisation (1.2).

The history of piano improvisation highlights two groups of research sources: written material and audio recordings. A very colourful image of piano improvisation emerges prior to the establishment of audio recording technologies (1.2.1). About fifty years after its

invention, the piano is recognised as the most suitable instrument for performing free fantasies (in Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1762). Even Wolfgang Amadeus Mozart, who "fought" in the musical duels of prelude improvisation with Muzio Clementi, expresses his fascination with the new timbral and technical capabilities of the instrument. The memoirs of Czerny provide a whole pleiad of famous Viennese pianist improvisation descriptions, including Beethoven, Gelinek, Lipavsky, Wölfl and others. Concert reviews, programmes, letters and memoirs also show the evidence of improvised preludes and fantasies performed by Mendelssohn, Clara and Robert Schumann, Chopin, Liszt, Moscheles and von Bülow, and later by Rubinstein, Loewe, Busoni, Debussy, Paderewski, Tausig, Deppe, Carreño, Schnabel, Fay, von Sauer, Rachmaninov and others.

The written sources not only give details of historical practices of improvisation, but also definitions of improvisational genres of the time (Czerny, 1829). However, in order to empirically understand and compare different performers' *momentary creative bursts*, one has to analyse improvisations that reached us in the format of an audio recording (1.2.2). Not many sources of this type remain, but the few existent ones show that, during the entire twentieth century and until this day, the performers improvised not only preludes and fantasies, using free themes or those suggested by the audience, but also fugues and reprises. Taking into account that today an improvising musician is commonly the one who demonstrates high artistry, the question arises of why is improvisation not an obvious choice or very popular amongst the pianists studying classical repertoire, and why is it not included in their education programmes or concert experience?

The answer lies in a decline that permeates the history of piano improvisation (1.2.3). The origins of this issue can be found in statements from the improvising composers themselves, this phenomenon is also widely discussed by the contemporary musicological research. This thesis provides scholarly insights that paint a complex picture of circumstances related to the cultural changes in the second half of the nineteenth century, that pushed improvisation to the margins of piano performance. According to John Rink as well as Valerie Goertzen, these circumstances are as follows: a divide between performance and composition; the cult of virtuosity; an increased amount and need for multi-stylistic repertoire; the evolution of composing technique, from figured bass to much more abstract thematic, textural and programme models; improvisational standards becoming similar to compositional ones; and a heightened sense of the author's cult (Rink, 2001; Goertzen, 1996). Robin Moore suggests another reason, namely, the popularity of publishing sheet music and musical education becoming oriented towards its reading (1992). Meanwhile, Dana Gooley

implies “ethos of economy” as a reason for growing emphasis on notation and a decreased interest in improvisation (Gooley, 2018: 43); developing improvisational skills required the time and cost of self-education, which, together with its indeterminate result, went against the bourgeois codes of ethics that called for prudence and rationality. The twentieth and twenty-first-centuries boycott of improvisation was partially caused by audio recordings that had very few cases of improvisation, mainly due to the recording length at the beginning of the twentieth century as well as the attitude of encouraging record buyers to purchase the well-known popular music. Another reason – the orthodox system of piano education, highlighting the tradition of performing limited repertoire that inhibits any attempt at a different type of expression, creativity or improvisation (Bazaras, 2017: 42) Even with the open access to a large number of historic improvisation sources, the practice of extemporisation is largely ignored. It is clear that this happened (and is still happening) due to a devaluation of improvisational performance skills and functions. However, the surviving and thriving cases of improvisation, no matter how rare, show that this practice is very useful for today’s pianists, thus establishing a need to look for theoretical and practical approaches, shedding a new light on the practice of improvisation and its skills in the art of piano.

One of the key assumptions of this thesis is that different approaches to improvisation researched in the studies of contemporary musicology as well as the historical sources play a key role in bringing improvisation back to the discourse of contemporary piano performance (1.3). The main reason of this assumption is a significant increase in the research of improvisation during the second half of the twentieth century, which demonstrates that improvisation is universal, spanning not only the entire development of Western music, but also other world cultures (Ferand, 1961; Nettl, 1974). Due to researchers of various fields showing an interest in the phenomenon of improvisation, the research becomes interdisciplinary, examining the nature of improvisation, its schemes and cognitive models as well as new application in art, law and even the world of business. Improvisation in the art of piano has also caught the attention of researchers. The newly discovered performance contexts of early music, social and cultural changes, and problems that appeared in the canon of classical Western music, encouraged a more thorough look at the treatises and pedagogical principles of the eighteenth century, when improvisation was an integral part of composition and performance (1.3.1).

Here, it is important to note the “movement of historic improvisation revival” as well as the notion of “historic improvisation” (Mortensen, 2019), the beginnings of which are related to the ideological regulation of historically informed performance (1.3.2.1). The main drive behind the “movement of historic improvisation revival” is the work of performer-

researchers which gives rise to not only theoretical, but also practical, development of the historic improvisation phenomenon. One of the working methods is the newly discovered eighteenth-century pedagogical tradition of *partimento* – a compositional didactic presented as a form of non-figured bass – which allows one to not only understand the problems faced by musicians in the past, when they were asked to create or perform something new for the manor or church celebrations happening on the same day, but also to try its principles when examining the improvisational repertoire from more recent times (1.3.2.2) (e.g. the nineteenth-century improvisatory preludes and fantasies researched in this thesis).

Other theories applied in this research paper come from the established contemporary research methodologies (1.3.3). This, and the adaptation of Steinbeck's idea of *improvisational fictions* (2013), allows to view improvisation from three perspectives: as composition, as cognitive process and as practice of live music. These perspectives arise from the summary of a wide range of literature characterising the research on improvisation. Both methodological and academic literature often link improvisation and composition, for a number of reasons (1.3.3.1). This thesis also selects sheet music examples of the nineteenth-century improvisatory preludes and analyses them using theories of classical harmony, figured bass, Gjerdingen's galant schemata and musical textures. While, in Steinbeck's work, the same compositional fiction is attributed to the schemas, this thesis analyses the cognitive schemas, which explain the origin and composition of improvisational behaviour separately. Despite the elements of musical language, these schemas are universal and thus allow a closer look not at the compositional structure of improvisation, but at its performance process.

Finally, improvisation, as a live practice of music (Bailey, 1992), allows one to understand if information that was gathered theoretically, can also be applied in a real-life situation (1.3.3.2). Because this artistic research paper is also informed by the author's experience (and vice versa), it is possible to gather some specific data about the understanding and performance techniques of improvisation. This is explored practically, during real performance situations, and presented as the author's self-reflection.

2. Preluding: Harmony, Galant Schemas, Textures

Preluding was highly regarded way of performing music in the nineteenth century, which is testified by the amount of attention paid to the genre in published treatises and prelude collections of those days. The analysis of harmony and recognition of its recurrent patterns was used as one of the first methods while examining *improvisation as composition* (2.1). For this purpose, the author looked at more than a hundred and a half improvisatory preludes from collections by Corri, Hummel and Czerny. While some repetitive chord

formations or their combinations were found, the analysis showed that each case is too individual, therefore, it is impossible to make more specific conclusions on the form or larger functional schemas of improvisatory preludes.

Due to the epoch when preludes were improvised being dominated by different harmonic principles and systems, it was more useful to delve deeper into the compositional practices of earlier times. The key for analysis was found in the theory of Robert Gjerdingen (2007), which represents the logic of music composition of the eighteenth century (2.2). The construction of music in galant style is being explained in schemas, which are shown as musical events made up of: bass scale degrees in the melody; harmonies as intervals above the bass note (like in figured bass); bass and melody direction towards the next sound; and the strength of the beat. The choice of this theory was determined by discovering parallels between musical standards of jazz and galant schemas, melodies that were popular at their corresponding times, and were likely to be played by the eighteenth-century professional musicians: *Fonte*, *Monte*, *Ponte*, *Quiescenza*, *Romanesca*, etc. The performance of schemas, as it is shown in all improvisatory preludes by Corri, demonstrates that these prototypes, which resemble the jazz standard principles, were also used by the improvising pianists of the nineteenth century. Moreover, reduction of the same preludes to the bass lines, presupposes a classification of schemas depending on the aspect of prelude division (opening, elaboration and closing). According to this classification, the author is offering models for prelude improvisation (2.3).

Even when there is an understanding of schemas characteristic to improvisatory preludes, or their disposition within the form, a question of their realisation remains: how can they be performed to resemble compositions in recognisable styles? To answer this question, the thesis applies the prelude analysis of musical textures (2.4). The fact that, in music theory, the notion of texture is used only from the beginning of the twentieth century, after the era of tonal music, determines a relatively small number of related theories, especially when it comes to the question of past styles of music. Therefore, this thesis looks for the clarification of the notion in definitions offered by Lithuanian musicologists Kašponis, Krutulys and Ambrazas, as well as the arrangement textbook by Vince Corosine and the encyclopaedia of *Oxford Music Online*, which suggests the notion of “texture” used in the Western tradition. A wide pallet of textures and their selection opportunities are found in the improvisatory prelude collections by Corri, Hummel and Czerny, analysed in the chapter. It is precisely the selection of textures that might reveal the style of an individual improvising performer; and there is a lot to choose from, including: chordal, *arpeggio*, passage-like, reciting, polyphonic and other

textural techniques. The third subsection of this chapter (2.4.3) offers a method for making melodic passages – yet another way to grant improvisation more individuality.

3. Fantasising: The Origin of Spontaneity and Cognitive Schemas

In order to define *improvisation as cognitive process*, this chapter looks into theories of psychology that analyse the origin of spontaneous behaviour and representations of cognitive processes during improvisation.

The first section of this chapter (3.1) presents the origin theory of spontaneity devised by a pianist-researcher David Dolan, which delves deeper into the components of improvisation in the nineteenth century, but can be used to understand improvisation of any period or style. Dolan sees improvisation as synchronous and complementary meeting of elements of human knowledge and behaviour in real time. Here, the feeling of *flow* works as a uniting principle: losing oneself in an activity, forgetting oneself, abandoning the sense of time and strong feelings of pleasure and feedback. While the state of flow is an expected result, Dolan also discusses knowledge and behaviour during improvisation through the prism of *learned* and *natural schemes*. The *learned schemes*, as suggested by the title, is the knowledge of music, recognisable by all involved in the chain of musical communication (performers, audience, *etc*). Meanwhile, the *natural schemes* are seen as unmeasurable knowledge structures, which form as reactions to certain events and which change and control primary musical parameters (such as pitch, intensity, timbre, density of event change and time elements) in real time. The chapter then makes use of these definitions when presenting a case study that analyses a video found on the audio-visual media platform “Youtube”. The video shows the process of mastering an instrument, starting with learning specific works (fixed material) and ending with creating through improvisation.

The chapter then looks at Eric Clarke’s theory of generative principles in music performance, which schematically represents the *cognitive structures* of different types of performance, including improvisation (3.2). Clarke provides a graphic representation of these cognitive structures (resembling roots of a tree) showing schemas of playing from memory or from sheet music, and thus forming a hierarchic image of musical events and their organisational order: from the largest abstract formations of form, to the smallest and most detailed syntax formations. Improvisational events can be organised not only in a hierarchical way, but also by association as well as selectively. These aspects are illustrated by analysing fantasy transcriptions of different performers, such as György Cziffra, Bobby Mitchell and Gabriela Montero. This reveals the possible forms of thinking while improvising and shows that organisational types of events are adapted independently from the style or elements of

musical language (3.3). As a symbiosis grounded on presented theories of *knowledge structures* and galant schemas, another model for improvisation is offered. This time it is focused on individual and always changing structure of the improvisational process (3.4).

4. Extemporisation: The Tradition of *Partimento* and a Case Study

In order to assess the theoretical information provided in the previous chapters, this chapter examines the idea of *improvisation as live music practice*. This is done through both a case study based on the author's experience during the historic improvisation course led by Prof. John Mortensen, which took place between November 20th to December 20th 2019, at LMTA, as well as the preparation and performance of his own improvisation during a public concert.

Due to the *partimento* tradition playing a key role during the historic improvisation course, the chapter first provides detailed definitions of its theoretical principles (4.1). It shows that the beginnings of this tradition influenced the study of music in Italian, and later also Parisian, conservatoires from the end of the seventeenth until the beginning of the nineteenth century. One of the main performing principles of *partimenti* – unfigured bass melodies – is an ability to memorise and adapt a large repertoire of small musical models to appropriate motifs (4.1.1). One important way to realise *partimenti* is the rule of the octave (*regola dell'ottava*), which allows to harmonise diatonic, unfigured, longer melodic passages (4.1.2). Another element of solving *partimenti* is the cadences (*clausulae*). The style of their realisation in those days depended on individual conservatoires and the style of *maestro*, however, everyone would start by learning three types of cadences: simple, compound and double. By mastering the rule of the octave and the cadences in all tonalities, one acquires a skill to realise the most elementary bass melodies so they resemble a composition of homophonic texture (4.1.3).

This foundational knowledge was extended and developed during Mortensen's lecture titled "The Partimento Tradition as Foundation for Musicianship and Improvisation" (December 3, 2019, LMTA), elaborating on how to deal with notated, unfigured bass melodies (4.2.1). He offered a logical constructive methodology for using *partimenti*, in the form of "recognise, realise, stylise"; and demonstrated that by studying *partimento*, one develops their knowledge and skills of harmony, voice leading, counterpoint, composing, style, pitch, playing piano, accompaniment and improvisation.

The final subsection of this chapter provides an improvisational strategy based on the author's experience, stemming from the knowledge acquired during his studies as well as analysing a sound recording of extemporised fantasy, performed during the concert at the end of Mortensen's course (4.2.2). This case study reveals the importance of the preparation

process for improvisation. A method for selection and planning of useful themes, textures, and improvisational models is offered. The musical events of improvisation are analysed as it happened during the concert. These preparatory and performance processes are summarised and compared between each other.

CONCLUSIONS

Even though increasingly more scholarship nowadays is interested in improvisation as a research object, and it is investigated from the variety of methodological perspectives, the history of piano improvisation gets unfairly little amount of attention. There is no research done directly about harmonic, formal or textural aspects of the nineteenth-century improvisatory preludes; no studies on improvisatory process in extemporised fantasies; no proposals for improvisational models in piano music. All above mentioned topics were discussed in the present artistic research paper, while aiming to uncover the understanding and performance techniques of historic piano improvisation.

Improvisation in popular thought is associated with something that is performed without preparation, happens immediately by itself. It is false assumption. Naturally, it is difficult to explain something, that is hardly palpable. However, existing historical sources and living music practice today proves that improvisation, as as also the arts of performance or composition is a result of consistently and professionally organised preparation.

Hereby, after research done in this thesis, following conclusions are formulated:

1. The analysis of historical and scholarly sources demonstrates that one cannot find a singular view of improvisation. For some, improvisation is a process that cannot and should not be explained; for others, it is a critique of and opposition to the established rules, a way to initiate and implement change; yet others claim that it is a craft but not art, and should be evaluated based on the compositional criteria. However, it was made clear that improvisation is universal, connecting all different areas of music. Therefore, building on the ideas of historic performance and the logic of piano art development, this thesis understands improvisation as preluding, fantasising and extemporisation in piano. In other words, the historic improvisation is a practical skill to, confidently and in an appropriate manner, perform immediate ideas, by arranging them in such a way that they resemble a composition of a recognisable music style of the nineteenth century.

2. Piano improvisation was used since the emergence of the instrument in the eighteenth century, due to:

- the continuation of figured bass tradition, which naturally presupposed keyboard improvisation;
- technical innovations and new timbral possibilities that met the composers' visions of expression in galant and romantic styles;
- piano being an effective tool to try out compositional ideas in practice, before notating them.

The practice of historic improvisation in the art of piano is manifested by:

- Historical sources that discuss improvisations by such authors who are part of contemporary piano repertoire: J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, M. Clementi, W. A. Mozart, L. van Beethoven, C. Czerny, J. N. Hummel, F. Mendelssohn, I. Moscheles, F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann, C. Schumann, S. Rachmaninov, A. Rubinstein, C. Debussy and others.
- The surviving piano improvisation treatises by C. Ph. E. Bach, J. N. Hummel, Ph. A. Corri, C. Czerny and others.
- Collections of improvisatory preludes published in the first half of the nineteenth century by M. Clementi, P. A. Corri, J. N. Hummel, J. B. Cramer, J. C. Kessler, I. Moscheles, C. Czerny and F. Kalkbrenner.
- Audio recordings of improvising pianists of the nineteenth (Ferruccio Busoni, Vladimir de Pachmann, Egon Petri, Joseph Hofmann) and the twentieth century (Vladimir Horowitz, György Cziffra, Friedrich Goulda, Alfred Brendel, Robert Levin, David Dolan, Bert Mooiman, Karst de Jong, John Mortensen, Gabriela Montero, Bobby Mitchell, Lucas Debargue and others).
- The phenomenon of the “movement of historic improvisation revival”, led by performer-researchers and lecturers who apply the eighteenth-century music pedagogy methods and improvisation styles.

3. This thesis identifies and reviews the key musical elements and features of historic improvisation:

3.1. **Harmonic aspect.**

The theory of classic harmony shows that:

- The improvisatory preludes of the nineteenth century used the following: IV, V, II, VI, VII degree fifth chords, seventh chords and their inversions; secondary

dominants; deviations and modulations towards the first and second degree distant affinity tonalities; diatonic sequences; and chains of secondary dominants.

- The form of the improvisatory prelude is defined by many features of harmony and combinations of the chords. Though, most of them are initiated from tonic harmony and terminated by a perfect cadence, in each case, every prelude is unique.

3.2. Schematic aspect.

Building on the theory of galant schemas by Gjerdingen, the thesis discovered the following logic of bass, melody, harmony and form in improvisatory prelude:

- Applied schemas are dependent on a section of musical material or improvisational fragment. Preludes also use connecting or modulating schemas – cadences. Accordingly, it is suggested to divide schemas into three groups: opening, elaboration and closing.
- The following schemas are found in the opening section of the preludes: *Do-Re-Mi*, *Sol-Fa-Mi*, *Meyer*, *Romanesca*, *Ponte* and *Quiescenza*; the first three being the most popular.
- Only two schemas of galant style are found in the section of prelude elaboration: *Prinner* and *Fenaroli*. However, they are only characteristic to the longer preludes by Corri. In the shorter preludes, these schemas are not found at all; instead, after the opening section and before the closing, they use cadences of various types (most often deceptive cadence, resolving to the VI degree). Clausula type cadences (*Comma*, *Passo Indietro*, *Clausula Vera* and *Aug. 6th*) are used to extend the elaboration period, interlinking schemas characteristic to it. At times, elaboration is limited to only one cadence or the entire prelude becomes a cadence itself. *Fonte*, *Monte* and *Ponte* are rarely found in preludes.
- The closing episodes use cadences of two types: compounded and evaded.

3.3. Textural aspect.

The analysis determined the following textural types to be the most characteristic to improvisatory preludes:

- homophonic, with predominant chord movement, or melodies of cantilena and recitative with accompaniment;
- polyphonic;
- diaphonic.

The thesis also classifies most often occurring textural elements: chords, *arpeggio*, passages, recitatives and imitations.

Arpeggio arising from chord texture is classified into:

- *appoggiando*, when chord sounds are played one after another and retained, connecting to the main note;
- *arpeggio*, when chord sounds are arranged in an even rhythm, one after another or in a certain order;
- repetition of one, a few or even all chord notes, a composite figuration of *arpeggio* and *appoggiando*.

It also provides the making of melodic passages which happens in two ways:

- by freely choosing one or a few breaks, which often become chord or auxiliary notes. When a note sequence reaches a break, it changes direction, as if drawing a line, which continues until the next break.
- by using a figuration model of changing direction, where, before every long passage tone of *arpeggio* that rises or falls, one inserts either a chord note which regresses in a different direction or a lower auxiliary note.

Discovered elements of musical language, schemes, models and textures is to be considered as creative stock material, according to which one can make original extemporisations.

4. These are the ways of understanding and assessing improvisatory process in context of historic improvisation, using theories of musical spontaneity and *knowledge structures*.

Building on Dolan's theory of musical spontaneity and its origin, the thesis suggests that improvisation arises when the following two types of schemas are combined together:

- *Learned*. This is a whole "baggage" of musical elements and their parameters that the performer absorbs consciously, while learning music (from chords, rhythms, melodies, to creative pieces, forms and styles), as well as subconsciously – hearing it in their environment.
- *Natural*. These are spontaneously arising, general knowledge schemas that control the primary musical parameters and express themselves through four types, depending on the musical parameter: 1. Manifestation range; 2. Change in time; 3. Definition degree; 4. Natural operations (such as changes within the limits of certain rules).

Following Eric Clarke's theory of *knowledge structures*, the thesis determines three ways of understanding how structural musical events are organised in improvisation:

- Hierarchically. Musical events are organised according to the following principle: some events are prepared in advance, while others composed during the performance. For example, in case of fantasy, if one has a pre-prepared harmonic plan, the texture can be applied during the performance.
- Associatively. Every musical event arises from the precedent one. For example, if one improvises a fugue, every new theme is performed in a new tonality, modified during the performance. Same goes for the theme and variations.
- Selectively. All musical events are prepared in advance, but their order is decided during the performance. For example, when performing a fantasy from a few different themes.

After having analysed transcriptions of the twentieth century pianists' (Bobby Mitchell, Gabriela Montero and György Cziffra) fantasies based on the principles of structural organisation of musical events, it is determined that while organising improvisational events hierarchically, one can choose the piece that already exists. In this case one has to learn by heart the thematic material, form, harmonic plan, and textures. Then, it is upon to performers' decision, which level of events will be "not fixed" during improvisation. In any occasion, all the musical material that could be required during improvisation must be prepared in advance. While organising events associatively, it is important to prepare as much musical material based on first or the following planned events. This type of improvisation consists of fugues or variation style. Improvisation based on selectively organised events is the freest form of fantasising. It is important to prepare many events which do not have to possess much of strong relation with each other. Nor must they be intricately developed during the improvisation.

It is apparent that in real improvisatory situation different structural musical events and elements of musical language will be organised in all three above mentioned ways. However, one of the organising types will always be dominating.

5. The case study was used to discover if the theoretical approaches analysed and discovered in this thesis can be realised in practice.

5.1. Using the author's personal experience of improvisation, the thesis determines conditions that render a successful improvisation:

- Musical elements selected for improvisation have to be mastered in order to be smoothly performed in every tonality, in various tempos and with a metronome.

- The experience of improvisation practice on one's own significantly differs from improvising in public, in front of the audience. Therefore, it is highly recommended to improvise in different situations.
- One has to constantly seek new musical elements that can be used in improvisation, thus widening the scope of expression. This is the only way not to lose the feeling of spontaneity and continuously renew one's improvisational skills.
- The above also suggests that, similarly to learning a language, when one expresses their ideas through music, a deep, subconscious practical knowledge of musical structures is necessary.

5.2. The case study highlighted empirical experience of improvisation:

- The theory of classical harmony provides information on singular elements of musical syntax, which makes it difficult to develop an improvisation resembling a composed piece.
- Various types of sequences and modulation schemas discussed in the classical harmony can be used for improvisation.
- Galant schemas (memorised specific bass, melodic and harmonic combinations) are also good for improvisation; especially when improvising the nineteenth-century preludes, following the order of schemas as suggested in this thesis.
- In order to link any musical elements used in improvisation, one needs a good knowledge of textures.
- When using *partimento* bass, one can improvise in the style of a different period – from Baroque to Romanticism – by applying a musical language of the corresponding period.

5.3. John Mortensen's course at LMTA (20-11-2019/20-12-20) confirmed the following:

- The knowledge and skills of improvisation, similarly to the tradition of music performance practice, can be effectively transmitted face-to-face, from one person to another, through practice.
- A result is achieved fairly quickly when studying historic improvisation by following the tradition of *partimento*. After a couple of individual sessions, students who never improvised in public before, were able to do so during the final concert.

Ability to improvise not only gives rise to a different understanding of music or yourself in music. The historical knowledge of improvisation provides a different connection to the repertoire. A deep understanding of compositional principles of music and structures of relevant period allows one to look at the sheet music in a much more creative way, no longer only valuing the dynamics, pedalisation or general, derivative analytic theories of a particular piece, often emerging after the author's death. When a person holds an ability and confidence to improvise in a particular style, they not only hear the musical text differently, but the musical text in itself becomes part of the performer's musical language.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI

PRANEŠIMAI / PUBLICATIONS AND CONFERENCE

REPORTS

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Improvizacijos įgūdžiai kasdienėje pianisto veikloje“ [Improvisatory Skills in an Everyday Activity of a Pianist]. *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose / Functions of the Arts in Cultural and Social Processes*, p. 27-34, sud./ed. Lina Navickaitė-Martinelli. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014, ISBN 978-609-8071-19-1
2. „Semiomuzikologija – su meile Lietuvai. XXI a. muzikos atlikimo meno diskursas“ [Semimusicology – With Love to Lithuania. The 21st Century Discourse of the Art of Performance]. *Lietuvos muzikologija / Lithuanian Musicology*, T. 16, p. 177-182. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015, ISSN 1392-9313
3. „Klasikinė improvizacija – oksimoronas ar siekiamybė?“ [Classical Improvisation – Oxymoron Or Aspiration]. *Mass.lt*, 2017 kovo 16 d. / March 16th, 2017. Prieiga per internetą / Available online at: <https://mass.lt/2017/03/16/klasikine-improvizacija-oksimoronas-ar-siekiamybe/>

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Improvizacijos įgūdžiai kasdieninėje pianisto veikloje“ [Improvisatory Skills in an Everyday Activity of a Pianist]. Atlikimų studijų ir meninių tyrimų simpoziumas „Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose“ / Symposium of Artistic Research and Performance Studies *Functions of the Arts in Cultural and Social Processes*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014 m. rugsėjo 25 d./ Lithuanian Academy of Music and Theatre, September 25th, 2014.
2. „Mapping Theories of Piano Improvisation“. 3rd International Congress of Humanities (ICoN 2016). Kaunas: Kauno technologijos universitetas, 2016 m. gegužės 23 d. / Kaunas University of Technology, May 23rd, 2016.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1. Preliudų rinkinių harmoninės analizės lentelės

Preliudų rinkinių:

- P. A. Corri „Original System of Preluding...“ (1813);
- J. N. Hummelio „Vorspiele vor Anfange eines Stükes aus allen 24 Dur und mol Tonarten...“, op. 67 (1814);
- C. Czerny „The Art of Preluding as Applied to the Piano Forte, Consisting of 120 Examples...“, op. 300 (1833)

harmonijos funkcijų lentelės (sudarė Mykolas Bazaras).

Preliudų funkcinė lentelė. Clifton

Akord. sk./ Eil. nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	I	V34	I6	II6	I64	VII7>	VI	II56alt	K64	V7	I				
2	I	V34	I6	II	V34>	II6	I6	VII7>	VI	II6	K64	V7	I		
3	I	II7	V34	I	V56>	IV	II56alt	K64	V7	I					
4	I	V34	I6	IV	V34>	II	V2>	V6	V34>	V	I6-	-IV7-	-VII6-	-III7-	-VI6-
5	I	VI	II6	K64	V7	I									
6	I	V34	VII56>	II6-II	I64	VII7>	VI	II56alt	K64	V7	I				
7	I	II	V7	I	V56	i:I	V34>	VI	I64	I:II56alt	K64	V7	I		
8	I	V34	V56	I	IV	(II56alt)	I64	VII7>	VI	II56alt	K64	V7	I		
9	I	V34	V7	I	V56>	IV	II56alt	K64	V7	I					
10	I	I6	II7	V6	I	II6	I64	VII7>	VI	VII34>	II6	V56>	II	VI64	II56alt VI:IV56alt
11	I	V34	V7	I	V56>	IV	II	I64	I	II:V7>	I	V56>	IV	II6	VII>
12	I_	II	V34_	IV:V7_56	II:VI6	V6	v:VII34	I6	I6	V56>	IV	i:V34	I6	V56>	IV
13	I	V2>	v6	V2>	iv6	V34>	iv	V2>	i	II7	V7	VI:VII7	V56	II:V2	II
14	I_	V2	I_	V56>IV	II56alt	K64	V7_b9	I							
15	i	V34	i	V56>	IV	VII56	i6	V56	i	V7>	VI	II6b1	I64	V7	VI6
16	i	V34	I6	II6b1	IV7alt	k64	V7	i							
17	i6	V34	i	II6b1	IV7alt	k64	V7	i							
18	i	V7	VI	V56>	IV	i6	V7>	V7	i	II56	i64	V7	i	V2>	IV6
19	i	V34	I6	VII7	i	VII34	i6	V56>	IV	V56>	III	VI56	II	V56	i
20	i	V56	V7	i	IV7	VII7	III7	VI	II7	V7	i	II56	IV7alt	V	V34>

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
-II7	i.V	i	V7	VI	vii64	(II6b1)	I:II56alt	K64	V7	I					
V56>	IV	V56>	III I:I	II6	K64	V7	I	V7	I						
V	VI(maj):I_	V34	I	V34	V7>	IV_	II:V34	I	v:V2	I6	V34	I	V56	I	I:V2
iv:V34	I6	V56>	iv	VII6	III	VI6	II	V6	I	IV6	VII	III6	IV56alt	V56>	i
ii:I	II7	V7	VII:V56	I	VI:V56	I	v:V56	I	iv:V56	I	bIII:V56	^I VII:III	I6	I	I64
V6	V7	i	II6b1	k64	V7	i									
IV56alt	i64	IV34alt	k64	V7	i										
V2>	i6	IV56alt	V	V_VI	IV56alt	V	VII34>	II64	VII2	i64	VII34	i6	IV34alt_	V_	VI
III:I	IV	V34>	II	V7>	V	V2>	III7	V7>	^{II} I:IV	i64	II34	II34alt	V	V2	i6

Prelidy funkcini lenteli. Hummel

Akord. sk./ Eil. nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	I	V34	I6	IV	II56alt	K64	V7	I								
2	i	VII56	i6	VII56>	V6	VII56>	IV6	II6b1	IV7alt	k64	V7	i				
3	I	IV:V56	II:V34	V34#5	I	V7>	IV I:V	VII7>	V1	II6	K64	V7	I			
4	i	V7	IV56alt	k64	V7	i										
5	I	I2	VI	VI2	II56alt	K64	V7	I								
6	i_	VII56	VII7>	IV	V7	IV56alt	VII7_	VII7>	V	VII7	IV	VII7>	I6	II6b1	II34	V7
7	I	V2>	IV	iv	I	V:V7	VI:V7	ii56#1	II56alt	I64	II34alt	K64	VI	II56	V7	I
8	i	VII6	i6	II6	V	VII6>	V6	i	VI6	II	VII6	III#5	i6	IV	II6b1	IV7alt
9	I	I6	II	II6	V	V56	I	I6	IV	II6	V	orgel_V2	I6	II7alt	II7	II7b5_
10	i	i6	V56	i6	i	V	VII7>	IV	VII56	i	V:V7b9	I:VII7	i	IV7alt	V47b9	V7
11	I	VI6	V2>	V6	I2	IV6	V2>	III6	V2>	II6	V2	I6	II	II2b5	V56	I
12	i_	VII7	V2>	IV6	VII34_	i6	II6b1	V7	IV7alt	k64	V7b9	i				
13	I	I2	VI	I6	II56	V	I	I6	II56	V7	I					
14	i	VII7	i6	II7	V	V34>	IV	II6b1	V2	i6	VII:VII7	I:VII7	i	IV7alt	V7_9	i
15	I	I6	V34	V2	I6	IV	I64	VII7>	V1	II6	VII7>	V7	I			
16	i	i6	IV7	i64	IV56	VII34>	III6	VII34>	i6	IV56	VII2	IV6	V7	k64	V4_7	i
17	I	VI6	VII7>	II	VII56	III7	I6	IV7	II6	I6	V34	V56_34	I	IV56_34	VII	V56>
18	i	V2>	IV6	iv6	i64	IV7alt	V7	i								
19	I	II2b5	IV:V7	II:V56	I	II56alt I:VII2	II34alt	K64	V7	I						
20	i_	II6b1	VII34	i64	V2>	IV	VII2>	IV6	II34alt	V	II56	i6	VII6_	i	VII6	i6
21	I	V56>	II6	V	IV6	V56	VI6	VII56	I6	II6	II56alt	I64	II34alt_b5	K64	II6	V7
22	i	V7	i6	II	V7>	IV	V	i	V	i	II	i6	IV:V6	i:II6b1	IV7alt	k64
23	I	VI	IV	II	VII	V	III	I	VI	II6	III6	IV6	V6	VI6	VII6	III
24	i	V2>	IV6	IV56alt	k64	V7	i									

17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
i																				
k64	V	i																		
K64	V7	I																		
i																				
II6	K64	V7	I																	
VI	VII7>	V	VII7>	IV	VII7>	II#3	VII7>	I	VII7>	VI	VII7alt>	IV	VII7>	II#3	VII>	VI	II56_alt	K64	V7_13	I
V56>	IV	V34>	IV6	II6	V7	II56alt	II56	V7	i											
I																				
V7	i																			
IV	V...	IV	V7	I																

Prelüdi funkcinė lentelė. Černų

Prez. Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	I	VI	II5alt	K64	V7	I																			
2	I	VI	II5alt	K64	V7	I																			
3	I	VI	IV	II5alt	i64	II34alt	K64	V7	I																
4	I6	V-VII34	I-VII7	I	VI-VII7	I	V7	VI/IV	II5alt	K64	IV56alt	V7	I												
5	I	V2>	IV6	II34alt	i64	II56alt	K64	V7	I																
6	i	VI	II56	V34>	IV6	IV56alt	k64	Vb9-b13	i																
7	V	V56	i	VII56	i6	V6	VI6	VII56>	IV	VII7>	IV	V2>	VII	V2	i6	VII	i	VII34>	IV	VII7>	IV	V2>	VII	V2	i6
8	I	IV	II56alt	K64	V7	I																			
9	I	V7	V7	I	V7>	VI	V7>	V	VI-VII7	I-II34alt	K64	V7	I												
10	i	i6	IV	IV6	V	V7	i	i6	IV	VII	III	VI	II	V7	i	V7	VI	VII>	IV	IV-V7	VI	I-V56	i	V7	VI
11	I	IV	II56alt	K64	V7	I																			
12	I	(IV)	Ij3	V_	VI6	VI6	V6	IV6	III6	II6	I6	VII6	VI6	V6	IV6	III6	II6	I6	VII2harm.	II34alt	K64	V7	I		
13	I	V2>	IV6	II34alt	K64	V7	I	V	I																
14	I	V	II	VI	IV	I	II34alt	K64	V7	I	V7	I													
15	I	VII56harm.	VII56>	II6	VII2harm.	II34alt	K64	II2alt	V7	I															
16	iv	VII34>	VI6	VII34(>)	i6	VII7	i	VII34>	IV6	IV56alt	k64	V7	i												
17	I	V	I	V34	V	I	V34	I6	I	V34	V56>	IV	VII34harm.	II56alt	I64	II34alt	K64	V7	I						
18	i	(VI)	V6	(v6)	IV6	(v6)	V	VII7	i	VII6	i6	VII7>	iv	i64	IV56alt	k64	Vb9	V7	i						
19	I	IV6	V6	V7>	VI	V56>	I	VI-II56	V2	II-V56	V-V2	I-V56	I	III-II56	V2	VI-V56	II-V2	V-V56	I-V2	IV-V56	I	VII-V2	I-VII56harm.	V2	IV-V56
20	I	VII7>	VI	VII7>	IV	V2>	II6	V34>	II	V34>	II6	V56>	V	VII34harm.	V	VII56harm.	I	VII7harm.	I	VII7>	VI	VII7>	IV	VII7>	II
21	I	V6	IV6	III6	II6	I6	VI6	I6	IV	II34alt	K64_	V7	I												
22	i	V6	VII34>	IV(maj)	IV56alt	k64_	V7	i																	
23	I_	V7	I																						
24	i	II2	VII34>	IV6	i64	IV7alt	k64	V7b9	i																
25	i6	V56	i	V2>	IV6	V56>	IV	V2>	VII6	V2>	I6	V	i	V2>	IV(maj)	IV56alt	k64	V7	i						
26	I	V6	V2>	IV6	II34alt	K64	V7	I																	
27	I	V	i-VII	IV(maj)	IV6(min)	I	II6b1	IV7alt	I-K64	V7~	I														
28	I6	II	V6	V2>	IV6	VII34>	II6	II56alt	K64	V7~	I														
29	I	II2	I6	IV	V7	IV6	V56	V7	V7	VII7>	VI	VII34>	II6	II56alt	i64	II34alt	II56alt	K64	V7	I_	I6	V7	I		
30	I	V34	I6	IV	V7	V34>	V56	V7	I	I6	iv	V2>	vii	V2>	i	V56	i	V2>	iv6	V>	iv	V2>	vii	V2>	i
31	V7	I	V7>	II	V7>	III	V7>	IV	V7>	V	VI	II	V7	I											
32	I	iv	V>	bV	V>	vi	V>	vii	V	I	V>	II	II	V7	I										
33	I	IV	V>	V	V>	VI	IV	VII6	V6	III6	I6	VI6	IV6	II6	VII6	V6	III6	I6	VI6	IV6	II6_56	II56alt	V34>	iv6	II34alt
34	I	V56	V7	I	vi1	V7_>	IV6	II34alt	V2	V7 I-II34alt	V4	II56alt	K64	II56alt	V2~	I									
35	i	V34	i6	IV	II6b1	V7_	i	V	VII34>	IV6	V56>	IV	II6b1	V7_	K64	i_	IV6	i64	VII34	I					
36	I64	Vb5>	IV	V7>	II(maj)	Vb5>	V	V7>	III	V7>	VI	V7>	IV	II56alt	i64	II34alt	K64	V9	I						
37	I	V34	I	V56	V7	V56	V7	I	VI6	vi56	III-V56	V7	V56	V7	I	IIb5	Vb6 V-IV6	IV56alt	V	VII7>	I	II56	K64	V7	I
38	I	IV	II	VII34>	IV6	VII7>	VI	VII34>	II6	II56alt	K64	V7	I												
39	I	V6	II	VI6(maj)	V-VII34	I-VII7	IV-VII34	bVII-VII7	bIII-VII34	bVI-VII7	II56alt	I64	iv6	II34alt	V56	V34	V2	V7	V56	I	K64	V7	I		
40	I	I6	IV	IV6	V6	VII	VI6	V_	V6>	VI	VI6	IV	VII34	II56alt	K64	V7	I								
41	i	V	i	V2>	IV6	V56>	IV	VII35>	VII6	VII34>	i6	V56	i	VII34>	IV6(maj)	IV56alt	I64	IV7alt	VII34	IV7alt	K64	IV56alt	k64	V7	i
42	I	V	II	VI	IV	IV6	V6	I	II6	V	I	V34>	V	V2	V34>	II	V56>	VI	V7>	IV	II7alt	II6	K64	V7	I
43	I6	II6	V34>	IV6	V7>	v	V7>	VI	II34alt_	K64_	_V7	V2	I6	V34	I	V	I	V	I						
44	i	V7	i	V34>	VII	V7>	III	VII	V	i	V	III	VI	IV56alt	V	V7	i	V	i	V7	i	V34>	VII	V7>	III
45	I	IV	II	V	V2	I6	V56	I	I6	VI	II	II6	V	VII	I	I6#	II6	II56alt	K64	V7	I				
46	I	V6	VI	III6	IV	II6b1,5	V2	VII7	VII34	VII7	VII34	VII7	VII34 bVI, II7alt	I6	IV6 I, II6b1,5	II56alt	K64_	I	V64	V2	I6	V	V7	I64	II56alt
47	II	VII7>	VI	VII7>	IV	VII7>	II	II2alt	V6	I	IV	K64	V7	I											
48	I	IV-V7	I-V7b9>	II	V7	I	IV6	VII	V56	VI	II56alt	K64	V7	I											
49	I	VII	I	VI-VII	I	V	VI	VII>	IV	VII>	III	VII	I	V	VI	VII>	IV	VII>	III	bII-V	I6	V2	I6	V2	I6
50	I	V56	V7	I	V7>	IV	V7>	V	I	V7	V7	I	I6	II6	V7	I	I6	II6	K64	V7	I				
51	I	V34	V56>	IV	VI-V7	I-V7>	II	V34>	II6	K64	V7	I													
52	i	i6	II6	V34>	IV6	V56	i	VII6	i6	VI	III	IV	i	bII	VI	V7>	V	i6	IV56alt	IV56alt	i64	IV7alt	k64	V	i
53	i	IV	V7	i	VII34>	V6	VII34>	IV6	III-V2	IV-V34	II-V2	#III-V34	bII-V2	III-V34(#I) I-VII34	V2	i6	II6	K64_	IV7alt	VII34	i6	V7b9	i		
54	i	VII	V56	i	VII56>	IV6	VII7>	IV	I64	II34alt	i64	V7	I	V34>	VII	V56>	III	II-V34alt	V-V56	I	IV-V56	I	i-VII56	i6	II-V34alt
55	I	V	V7	I	V2	I6	V34	I	II6	VII34	II6	VII7	II	VII34>	V6	V	V56>	VI1	V7	VI	VII7>	IV	VII34>	IV6 I-II6	V56>-V
56	I	V34	V7	II7alt	I6	I_	V7>	IV	_II56alt	I64	bII-V2	bIII-V7	bII-V7	bVI-V2	I-II34alt	K64	V7_	_I							
57	I	V7	I	V7_	I	V34	I6	II6	I64	V7	I	V34	I6	V56	I	II6	K64	V7	I						
58	I	v6	ii-IV6	IV	V7	VII2-34	I6	V-V7	VII2-34	I6	I-V7	VII2-34	I6	I6	II6	III6	IV6	V6	VI6	VII6	I6	II6	III6	IV6	V6
59	I	IV	V7>	V	V7_	bVI	VII7>	iv	V7>	i	II6b1	II56alt	K64	V7	I	V7	I	V7	I						
60.1	I	VII7	VII34>	IV6	II34alt	i64	II56alt bII-V2	I6	VII34b5,7	IV	V34>	II	V7	K64	V45	V7	I	V7	I						
60.2	I_	bII-I6	II-I6	bIII-I6	I-VII34>	iv bII-III	_V56	I	II6	II56alt	K64	V7	I												

26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
VII	i	V7	VI	VII>	IV	i64	IV56alt	VII>	I(maj)	VI	II6b1	IV7alt	V4_5	II34alt	V7	i												
II6b1	k64	V7	i																									
II-V2	I6	I-II56alt	K64	V_	K64	II56alt	V2	I																				
VII7>	I	i-VI	II6b1	IV7alt	I64	I-II34alt	K64	V7	I																			
V56	i	V2>	IV6	V2>	IV6	II34alt	K64	V7	I																			
K64	V9_7	I																										

60.3	I	V34	I6	III vii-iv	VII34	VII34	I6	V34	I	VII34>	iv6	V34>	iv	V34>	iv6 III-I16	II56alt	K64	II34alt	K64	V7	-I		
60.4	I	bII:	iii	V34	I	V#5>	IV	V-II34alt	V	V#5	I	V34>	vi	II7alt V-VII34	II34alt	K64	V7	I					
60.5	I_	vii	V	VII64>	IV6	VII56	_I6	VII7	VII34>	IV6	II34alt #i-V7	i64	V56>	V1 III-IV	II56alt-34	K64	V	V7	I				
60.6	I	V2 iii-II56alt	i64	II34alt	K64_	V	VII7	_V7	I														
60.7	I	(V7>IV) ii-II34alt	V	i	VII56>	VII	III	(V7>VI) V-II34alt	V	V7 vii-II34alt	i64	IV7alt	V56>	v	i6	(V7>VI) V-II34alt	K64	V7	I64	V7	I		
60.8	I	VII7	VII34>	IV6	II34alt VI-V7>	iv64	V56	I	I	VII7	VII34>	IV6	II34alt VI-V7>	iv64	V56	I	I	VII7	VII34>	I6	VII34>		
60.9	I	IV	V34	I6	ii56	V34	IV6	V-V7	VII34	vi	ii56	V	I										
60.10	I	II6	I64	V7	bVI:	I	II6	II56alt	K64	V7	I	IV	II	V7	I								
60.11	I_	iv-VI	Vb9	V7	i64	IV	V7	VII2 bVI-VII34	IV	II	II6	K64	V7	I									
60.12	I	V56	ii-VII56	V	VII34	bvii-II34alt	i64	IV7alt bVI-II34alt	K64	V2	I6	V34	V7	I	I6	V	V7	I					
60.13	I	VII7	VII34>	IV6	II34alt VI-V7>	iii64	V56	I	II6	K64	V7	I											
60.14	I	V34	I6	(V56>IV) bVII-II56alt	VII34	II56alt	K64	V7	I														
60.15	I	VII6	I6	VII34 VII-IV7alt	i64	II34alt	K64	V7	I														
60.16	I	I6	V	V7 VII-II34alt	K64	V7	I																
61	I	VII7	VII34>	iv6	VII6>	iv/bII:iii	V34	I	VII7	VII34>	IV6	VII6>	IIV/v-VII	II34alt	V-I	VII7	VII34>	iv6	VII6	iv/bII:iii	V34		
62	I	(V2>IV)	(V7>ii)	(V2>ii)	(V34>iii)	V7>	iii/vii:iv	I64	II34alt	K64	V7	I											
63	I	V	bVII-I	V	I-v6	V7		bVI:	I	II6	I64	II34alt	vi	II56alt	K64	V7	I_	IV	V	I	VII34>		
64.1	I_	V_	I	VII7>	vi	iii	IV	VII>	ii	vi	vii	VII>	V	VII>	iii	VII	I	V	I	I6	ii6		
64.2	I_	V_	I	VII7>	vi	iii	IV	VII>	ii	vi	vii	VII>	V	VII>	iii	VII	I	V	I	I6	ii6		
65.1	I_	I_	V34	II7alt	I6	V34>	IV	V34>	I	V56>	_I	V2>	IV	II34alt	i64	II56alt	K64	V7	I				
65.2	I_	I_	V34	II7alt	I6	V34>	IV	V34>	I	V56>	_I	V2>	IV	II34alt	i64	II56alt vi-II34alt	K64	V7	i				
65.3	I_	I_	V34	II7alt	I6	V34>	IV	V34>	I	V56>	_I	V2>	IV	II34alt	i64	II56alt #VI-VII2	II34alt	K64	V7	I			
66.1	I_	IV	V34	_I	V34	vi/V:ii	V56	ii6	I64	V7	I	(VII34>IV6) bVI-II34alt	K64	V7	I	II6	K64	V7	I	V34-7	I		
66.2	I_	IV	V34	_I	V34	vi/V:ii	V56	ii6	I64	V7	I	(VII34>IV6) bVI-II34alt	K64	V7	I	II6	K64	V7	I	V34-7	I		
67.1	I	V	I	V	IV-V7	ii-V56	i	v	i	v	V-V7	iii-V56	i	I-V2	vi-V7	ii-V7	V-V7	I-V7	I	vi	IV		
67.2	I	V	I	V	IV-V7	ii-V56	i	v	i	v	V-V7	iii-V56	i	I-V2	vi-V7	ii-V7	V-V7	I-V7	I	vi	IV		
68.1	i6	V2	i6	V34	i	V56	iv6	V7	i6	V34	i	v-i6	ii7	V34	i6	i	V56	i	V34	i6	ii56		
68.2	i6	V2	i6	V34	i	V56	iv6	V7	i6	V34	i	v-i6	ii7	V34	i6	i	V56	i	V34	i6	ii56		
69	i	V34	i6	V56	i	VII56	i6	V56	VII34>	iv6	V2>	III6	VI2	II6	V2>	i6	V64/v-i	II56	V	V6	i		
70	i	VI	V34	ii56	V	V2	i6	V34	I_	V7>	v	ii-V7	V56	i	i-ii7	V7	V56	i	II56	k64	V7		
71.1	I	V7	I	V7	I	V7	I	V7>	IV	I	V7	I	V7	I	V7	I	ii-V56	V7	i	i6	I-V56		
71.2	I	V7	I	V7	I	V7	I	V7>	IV	I	V7	I	V7	I	V7	I	ii-V56	V7	i	i6	I-V56		
72.1	I	VI#64	IV	VI#64	IV	II-I	VI#64	IV	VI#64	IV	I:	V6>	vi	IV	vii	V	i		V	i bVI:iii	V6>		
72.2	I	VI#64	IV	VI#64	IV	II-I	VI#64	IV	VI#64	IV	I:	V6>	vi	IV	vii	V	i		V	i bVI:iii	V6>		
73	I	iii-V7	VIIV	V7>	iv	I-i6	V6>	V7>	V	V7-V2	bII-V7-V2	I6	V7/I:	II34alt	K64	(vi6	V34>	V6	V34>	IV6	VII34>		
74	i	i6	ii56	V7	i	III6	iv6	V7>	III	v6	#vi7	(V7>v)	vii56	i6	V2	i6	V2	i6		V2	i6		
75	i	VI	i64	IV7alt	K64	(IV7alt	VII34	i6	VII7	i	VII34>	IV6	II34alt	K64)	V7	i							
76	I	V56	V2>	IV6	II34alt	i64	ii56alt	K64	V7	I													
77	I	IV6	vi	iii6	II56alt	K64	V7	I															
78	I	V2>	IV6	II34alt	i64	II56alt	II34alt	K64	V7	I	V7	I	V7	I	V7	I							
79	I	IV	ii56alt	i64	II34alt	K64	V7	I															
80	I	V34	ii7alt	V56>	IV4	IV	ii56alt	K64	V	I	V	I	V	I	V	I							
81	I	(V>vi)	vii34>	ii6	ii56alt	K64	V7	I															
82	I	IV	ii56alt	K64	V7	V	I																
83	i	iv	iv7alt	k64	V7	i																	
84	i	vii56	vii7>	iv	i64	iv56alt	vii7	i	II6b1	iv7alt	k64	V7	i										
85	I	IV	ii34alt	K64	(I6	vii6	vi6	V6	IV6	iii6	ii6	I6	vii6	vi6	V6	IV6	iii6	ii6	I6)	V	V7		
86	I	I6	ii	V	V7>	vi	V7>	V7	I	vi	ii	V7	I	ii6	K64	V7	I	V34	I	V34	I_		
87	I6	VII6alt	I6	V34	I	VIIalt	I	vii	vi	vii7>	vi	V	IV	III	IV	V7>	ii6	VI34alt	ii6	I6	vii6		
88	I	V34	I6	IV	vii7>	vi	vii7>	ii6	ii	ii34alt	V7	I											
89	I	V	vi	iii	IV	I	ii	V	I														
90	I	vi	ii	V	I	ii7	I6	IV	V	vi7	V6	I	ii7	I6	IV	V	vi7	V6	I	V34>	vi		
91	I	I_	ii6	V34	_I	I6	II56>	V7>	iii	V2	(ii7>	V7>ii)	ii7	V7	I	III	ii6	ii56alt	K64	V7	I		
92	I	V7	I6	V34	I	V2	vi:	ii56	V7	i	V7	VI	II56b1	V2	i6	V7>	V	V7>	IV	V7>	III:		
93	i	ii	i6	V56>	V64	v:	V2>	V6	V34	i	i6	vii56	vii34	V2alt i-ii2	V56	vii56	vii34>	V6	V7	I	vii56		
94	I	I	IV	IV6	vii	I	IV	IV6	V56	I	IV64	I	V7	I	IV	I	IV	I	IV	I	K64		
95	i	V56	i	V34	i6	V56>	iv	V56>	III	II34	II34alt	V7	i	V7	i	V7	i	V2>	IV6	II34alt	k64		
96	I	V34	I6	ii6	VII>	V:	V7	I	ii6	V56>	V	vi7	V56	I/I-V	vi7	V56	I	V34	V2	I6	V34>		
97	I	I6	V	V56	I	I6	V	V56	I	I6	ii-V56	V7	i	i6	V7	V56	ii	ii6	iii-V56	V7	i		
98	I	(V7>IV)	V56>	II	V56>	V	V56	I	V56>	IV	vi	(V7>	V56>)	iii	I6	ii7	V34	V2>	vi6	vi-ii7	V34 #iv-vii34alt		
99	i	ii7	i6	iv	vii34>	iv6	vii7>	iv	vii34>	VII	vii34	i6	vii7	iv34alt	...	...	...	...	...	...	...		

Priedas Nr. 2. Gabrielos Montero improvizacijos transkripcija.

Gabrielos Montero improvizacija S. Rachmaninovo trečiojo koncerto fortepijonui pirmosios dalies tema. Iš įrašo „Gabriela Montero improvises on Rachmaninoff's third piano concerto in the style of Bach I“. Prieiga per internetą: <https://youtu.be/sZSPBk_TGaI?t=1m34s> [žiūrėta 2017 01 16]. Mykolo Bazarо transkripcija.

Con moto

5

9

13

17

21

25

29

33

36

39

43

Measures 43-46 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 7/8 to 2/4, then to 4/4, and finally to 7/8. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 43, followed by a half note and a quarter note in measure 44, and a half note and a quarter note in measure 45. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 43, followed by a half note and a quarter note in measure 44, and a half note and a quarter note in measure 45.

47

Measures 47-50 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 7/8. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 47, followed by a half note and a quarter note in measure 48, and a half note and a quarter note in measure 49. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 47, followed by a half note and a quarter note in measure 48, and a half note and a quarter note in measure 49.

51

Measures 51-54 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 7/8 to 2/4, then to 4/4, and finally to 7/8. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 51, followed by a half note and a quarter note in measure 52, and a half note and a quarter note in measure 53. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 51, followed by a half note and a quarter note in measure 52, and a half note and a quarter note in measure 53.

55

Measures 55-57 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 55, followed by a half note and a quarter note in measure 56, and a half note and a quarter note in measure 57. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 55, followed by a half note and a quarter note in measure 56, and a half note and a quarter note in measure 57.

58

Measures 58-62 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 58, followed by a half note and a quarter note in measure 59, and a half note and a quarter note in measure 60. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 58, followed by a half note and a quarter note in measure 59, and a half note and a quarter note in measure 60.

63

Measures 63-66 of a piano piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody in the right hand features a half note, a quarter note, and a half note in measure 63, followed by a half note and a quarter note in measure 64, and a half note and a quarter note in measure 65. The bass line in the left hand consists of a half note, a quarter note, and a half note in measure 63, followed by a half note and a quarter note in measure 64, and a half note and a quarter note in measure 65.

67

71

74

77

tr

tr

Priedas Nr. 3. Bobby Mitchello improvizacijos transkripcija

Bobby Mitchello improvizacija R. Schumanno arabeskos tema. Iš įrašo „docARTES: 10 year anniversary“. Prieiga per internetą: <<https://youtu.be/yk5xN7j-QHs?t=1h39m4s>> [žiūrėta 2019 06 01]. Mykolo Bazaro transkripcija.

Bobby Mitchello versija

Robert Schumann (1810-1856)

7

13

21

29

36

2

42

47

51

57

Priedas Nr. 4. Kadencijų variantai pagal Philipo Anthony Corri preliudus

Philipo Anthony Corri preliudų kadencijos, transponuotos į C-dur (Nr. 1–14) ir a-moll (Nr. 15–20). Iš Philip Anthony Corri, 1813, *Original System of Preluding*, London: Chappell and Co., p. 102-113. Transponavo ir perrašė Mykolas Bazaras.

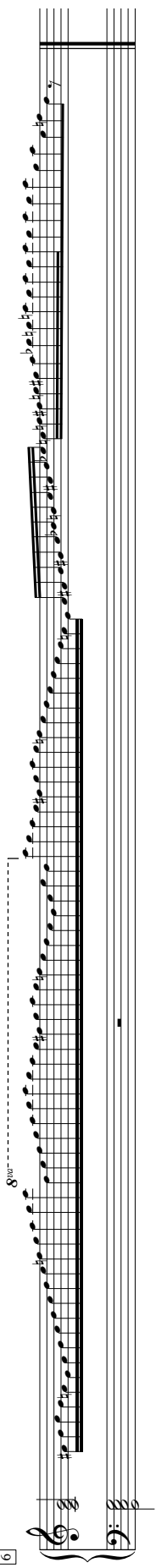
1

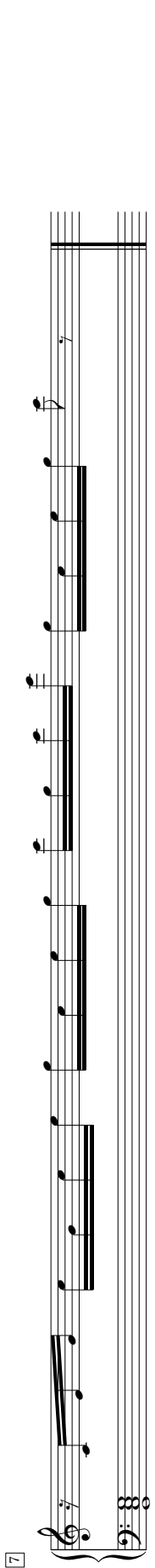
2

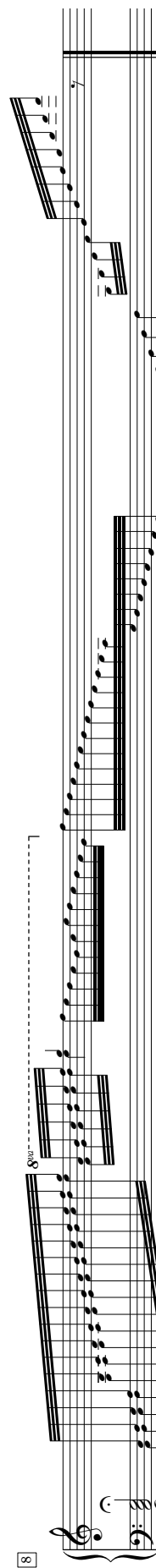
3

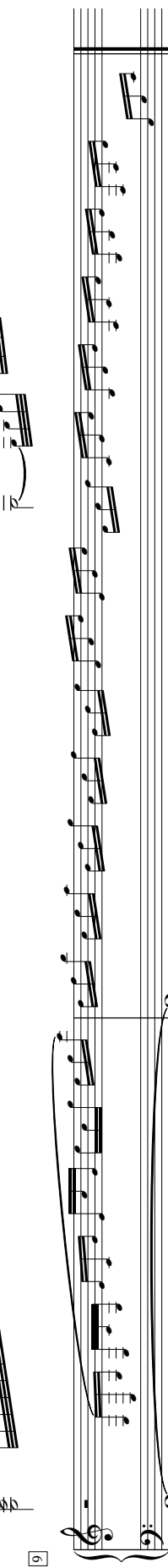
4

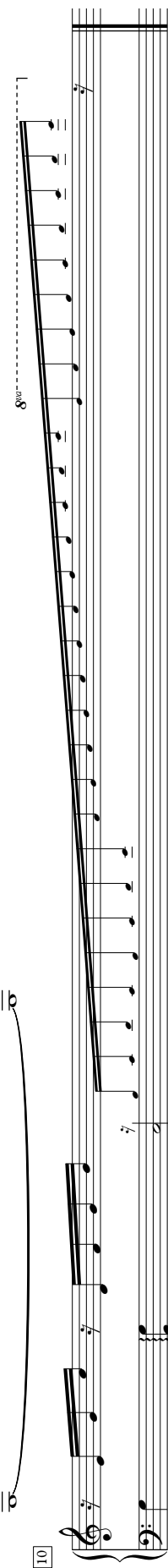
5

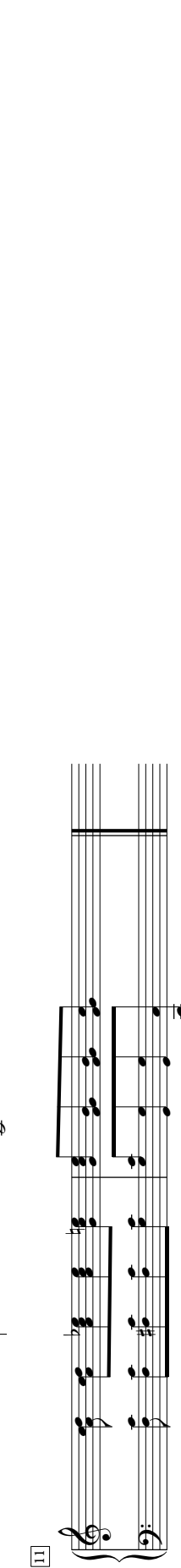
6 

7 

8 

9 

10 

11 

Musical score for measures 12 through 17. The score is written for piano (left hand) and voice (right hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4.

Measure 12: The piano part features a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand, marked with an octave sign (8va). The voice part begins with a whole note chord.

Measure 13: The piano part continues with a similar rapid sixteenth-note passage, also marked with an octave sign (8va). The voice part has a whole note chord.

Measure 14: The piano part features a rapid sixteenth-note passage, marked with an octave sign (8va). The voice part has a whole note chord.

Measure 15: The piano part continues with a rapid sixteenth-note passage, marked with an octave sign (8va). The voice part has a whole note chord.

Measure 16: The piano part features a rapid sixteenth-note passage, marked with an octave sign (8va). The voice part has a whole note chord.

Measure 17: The piano part continues with a rapid sixteenth-note passage, marked with an octave sign (8va). The voice part has a whole note chord.

18 *8va*

19 *8va*

20

The musical score consists of three measures, 18, 19, and 20. Measure 18 is marked with a box containing the number 18 and a 'p' dynamic. It features a long melodic line in the treble clef, spanning the measure and continuing into measure 19, with a '8va' marking. Measure 19 is marked with a box containing the number 19 and a 'p' dynamic. It shows a complex texture with multiple staves, including a piano part with a 'p' dynamic and a '8va' marking. Measure 20 is marked with a box containing the number 20 and a 'p' dynamic. It continues the complex texture with multiple staves, including a piano part with a 'p' dynamic. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Priedas Nr. 5. Johno Mortenseno projekto „Historic Improvisation for Today's Musician“ aprašas.

Fulbright Global Scholars Program Project Statement
Historic Improvisation for Today's Musician
John Mortensen, DMA

Introduction

Why were most 18th century keyboardists good improvisers? Why did the practice of public improvisation decline during the 19th century? Is it possible to reclaim this tradition of musicianship for today's classical musicians?

I was trained in the strict classical piano tradition, but in secret, for fear of my professors' disapproval, I loved the freedom and risk of jazz. Keith Jarrett's *Köln Concert* fascinated me: music that starts without quite knowing how it will unfold. How, I wondered, could Jarrett walk on stage, imitate the bell that tells the audience to sit, and then spin out from that unpromising theme a full concert of vast emotional expansiveness?

I began to ask these same questions about classical music. I marveled at stories of Bach astonishing his listeners by improvising miraculous polyphonic works. Again, I thought he did this by means of paranormal powers, and that it was as inexplicable in his day as in ours. Only later did I learn that it was not so. In the 18th century any self-respecting musician could improvise, just as today any mechanic can change a tire. Bach was exceptionally good at something that almost everyone could do adequately. The miracle was not that he could do it, but that he could do it so well.

Recent scholarship has revealed that 18th century musicianship was rooted in the premise that every musician was simultaneously composer, performer, and improviser. Through study of 18th century pedagogy musicians today can revive improvisation and learn to create coherent, stylistically legitimate music in real time, in front of an audience. I advocate for a return to some version of this flexible and powerful model, reimagined for the modern world.

Project Overview

This proposed teaching and research project has three goals: to train music students in improvisatory musicianship skills which are rooted in 18th century pedagogy, to present completely improvised concerts in historic styles at host institutions and other venues, and to develop and “field test” a system of teaching Baroque fugue improvisation which will result in an academic book.

Music schools globally have begun to question the educational model inherited from the 20th century, which in turn is largely founded on 19th century ideals. By the middle and late 19th century, public improvisation had declined in part because music pedagogy turned its attention toward virtuosity and away from comprehensive, functional musicianship. The most influential European conservatories were founded in the middle or late 19th century, and these schools prioritized instrumental virtuosity, largely abandoning earlier approaches involving bass motions, partimenti, and improvisation, thus ensuring that generations of performers would devote themselves to mastering and reciting a fixed repertoire. In essence, these schools codified a non-improvisatory form of musicianship, the results of which are now universally evident in the classical music world.

Further, today the classical tradition no longer occupies a privileged place, but rather exists as one musical genre among many equals. “Classical” musicianship, which is based on extended rote practice, is not suitable for other forms of global music that require flexibility, improvisation, and the ability to complete a piece of music in real time from sketchy or non-existent notation. The 19th and 20th century conservatory traditions have produced performers of exquisite technical skill who have extreme difficulty stepping outside the stylistic boundaries in which they were trained.

As a result of this tension, music schools in many nations are calling for a re-evaluation of musicianship training. The College Music Society, the largest association of music professors in the USA, has issued a report calling for improvisation to permeate the college music curriculum. Similarly, Innovative Conservatoire (ICON), an association of European music schools, holds conferences in search of new models of improvisation-based training. Interest in a revival of historic improvisation reaches worldwide; I have received emails asking for improvisation advice from every inhabited region of the globe.

The purpose of historic improvisation is not only to re-create earlier practices of spontaneous music-making. Because the 18th century pedagogical system gave musicians a complete mastery of their musical language, it serves as a model for developing similarly flexible and powerful musicianship within a variety of contemporary musical languages. Anyone trained in 18th century improvisation will be able to apply those same skills of perception and re-creation to modern jazz, folk music, popular styles, and any other contemporary genre.

In order to meet the first goal of this project, I propose to offer at each host institution an intensive course in 18th century keyboard improvisation. The course will cover topics such as bass motions, schemata, diminution, and partimenti. Students will learn to improvise in authentic historic styles such as figuration prelude, unmeasured fantasia, dance suite, and

fugue. In addition to group meetings, I will offer private lessons as well. As a culminating event the students will present a public concert in which they improvise, employing their new abilities. I will offer public lectures on 18th century improvisation, the decline of improvisatory practices in the 19th century, and contemporary pathways to revival of the skills of extemporization in the academy. As requested by host institutions I will offer guidance on curriculum in these areas so they may launch their own academic initiatives.

In order to meet the second goal I will present completely improvised concerts at each host institution as well as other nearby venues as appropriate. Each concert will demonstrate a wide variety of improvisation techniques.

In order to meet the third goal I will use an array of pedagogical approaches to teach the elusive and complex techniques of fugue improvisation, evaluate the efficacy of each approach, and incorporate my findings into a book.

Research Methodology

As the topic of my research is improvisation pedagogy, much of my work in this area consists of applying different methods of instruction and observing the results. Teaching fugue improvisation involves a daunting array of variables. For example, historically speaking, there is no such thing as a “typical” fugue. Most musicians have a general sense what a fugue is, and can recognize one upon hearing it (especially the distinctive opening measures). However, even during the so-called peak years of fugue (around 1700) no specific procedure or form solidified. The fugue has always been an open-ended musical entity, despite certain strict qualities. Therefore, I use a variety of teaching strategies for each section of the fugue.

The fugue exposition, which is the opening portion and is common to all fugues, requires that each voice enter separately, usually in imitation alternating at the fifth and octave.

Improvising this material requires advanced understanding of imitative counterpoint and the ability to solve intervallic problems in real time while maintaining a consistent rhythmic and harmonic texture. Because it is the hardest part of fugue improvisation, the exposition requires the most intensive teaching and practice.

The rest of the fugue consists of presentations of the main thematic subject in various tonalities and voices, free material, sequences employing thematic fragments, contrapuntal devices such as stretto, a pedal point near the end, and the final presentation and cadence. Though these elements may proceed in more than one order, the improviser must deploy them in a concise and judicious manner so that the fugue sounds coherent and purposeful. Teaching fugue improvisation requires addressing all these elements individually, and

providing students with appropriate theoretical and historical insight as well as fruitful exercises and practice strategies.

Research Dissemination

My research into fugue improvisation pedagogy will become the foundation of my second book. My first book, *The Pianist's Guide to Classical Improvisation*, is under contract with Oxford University Press and will be published in 2019. I will submit this second book to Oxford, as well. Given OUP's reputation and worldwide distribution, broad dissemination is very likely.

Host Institutions

While principles of 18th century improvisation could be taught in almost any music school, I have sought out institutions with students of sufficient academic and artistic caliber to keep up with the coursework, good pianos and performance facilities, a broad network of neighboring institutions that could host additional events, and faculty keenly interested in and supportive of this project. I have found all these qualities in the Royal Northern College of Music, the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and the University of British Columbia School of Music. For me professionally, serving in these countries would further establish my profile as a leader in the international revival of historic improvisation.

Project Timeline

The flexibility of the Global Scholars program is ideal for me as my home institution is able to award full sabbaticals infrequently. The option to conduct one-month residencies, however, is feasible. The project would commence at Lithuania with a one-month residency November 20-December 20, 2019. The second phase would take place at Royal Northern from March 2 to April 2, 2020. The final phase would be at British Columbia January 5-February 5, 2021. Work on the book would coincide with the residencies, with a formal proposal of the completed volume to Oxford submitted in Spring 2020.

Previous International Experience

I have performed concerts, judged competitions, and taught in Russia, Malta, Italy, Ireland, Estonia, Latvia, and Lithuania. Additionally, I have worked individually with students from Mexico, Spain, France, Belarus, China, Japan, Kazakhstan, Turkey, Armenia, Albania, Portugal, South Korea, and more. I am very comfortable with cultural differences and can establish rapport with students quickly. Most musicians share a code based on Italian musical

terms (*mezzoforte*, *diminuendo*, *crescendo*) and so communication is possible even where significant language barriers exist. Having taught hundreds of music students from all over the world, I have never encountered a situation where communication was not possible. I normally teach in English, but I speak German, French, and Russian in varying degrees, and have used all these languages in teaching situations.

Professional Qualifications

As a concert artist I have presented countless public performances of improvised music in historic styles, documented on video and available on my website (www.johnmortensen.com). As a professor, I have taught improvisation and developed full courses for my home institution as well as the Cork School of Music (Ireland) and the Jazeps Vitols Latvian Music Academy (Latvia). I have also presented many workshops and masterclasses at universities and conferences in USA and Europe. As an administrator, I oversee the Division of Keyboard Studies for my home institution. As an author, I have contracted with Oxford University Press to publish the only modern comprehensive improvisation method for classical pianists, and have published many articles in peer-reviewed journals internationally.

Outcomes

A one-month course serves as an introduction to 18th century practices of improvisation. Further development of professional-level abilities in this area takes longer. However, in one month it is possible to awaken musicians to their potential as improvisers, give them an array of practical skills, and provide initial experiences in public performance of historic improvisation. Many classical musicians consider comprehensive improvisation in historic styles (that is, anything spontaneous beyond small ornamentation) to be impossibly complex and therefore not within the realm of practicality. Even a short class can change this perception. Additionally, first-hand experience with improvisation alerts musicians to the depth and breadth of musicianship one gains when learning skills of extemporization.

As a result of this project I hope to grow my professional network of faculty and students worldwide who are dedicated to the craft of historic improvisation. One of my plans is to develop an international festival where interested persons could gather for intensive instruction, study, and public performances of improvised music.

I also aspire to develop my profile as a resource for institutions wishing to explore curricular possibilities of improvisation. This project will provide me with valuable teaching experience as well as the opportunity to write my second book, both of which will contribute to the goal of serving as a resource for music schools internationally.

Priedas Nr. 6. Johno Mortenseno paskaitos „Historic Improvisation: Origins, Decline and Revival“ (2019 gruodžio 5 d., LMTA) konspektas.

Atviroje muzikos teorijos paskaitoje „Historic Improvisation: Origins, Decline and Revival“ (2019 gruodžio 5 d.) Mortensenas pasakojo apie kompoziciją ir improvizaciją XVIII a., muzikavimo suvokimo pokyčius XIX a., bei nušvietė dabartinę istorinės improvizacijos padėtį meno pasaulyje.

Profesorius atkreipė dėmesį, kad: istorijos apie Johanno Sebastiano Bacho gebėjimą improvizuoti polifoninius kūrinius pasiekė mūsų laikus ne todėl, kad tai buvo stebuklingas reiškinys – kiekvienas save gerbiantis XVIII a. muzikantas galėjo ir privalėjo improvizuoti, tik J. S. Bachas tai darė išskirtinai gerai; kad XVIII a. kompozicijos studijose daug dėmesio kreipta ne į sausas teorijos rūšis, o į tai, kas praktiška – J. S. Bachas savo mokinius pradėdavo mokinti ne nuo kontrapunkto, o nuo gryno keturių balsų skaitmeninio boso, kadangi boso sprendimas ir choralų studijos be abejonės buvo laikomi geriausiais būdais studijuoti harmoniją; kad kaip ir itališkoje *partimento* tradicijoje, kuomet dirbdami su skaitmenimis žymėtais ir nežymėtais boso judėjimo modeliais, studentai išmokdavo generuoti harmoniją ir kontrapunktą – mokslinis žvilgsnis į XVIII a. pedagogiką parodė, kad muzikalumo ugdymas rėmėsi prielaida, kad kiekvienas muzikantas bus ir kompozitorius, ir atlikėjas, ir improvizuotojas.

Įvardintos priežastys, dėl kurių improvizacijos tradicijos Vakarų meno pasaulyje pradėjo blėsti. Aptartos ir specifinės, kurios būdingai pasireiškė Jungtinėse Amerikos Valstijose:

- XIX a. kompozitorius iš amatininko visuomenėje tapo prilyginamas genijui;
- Muzika tapo nebe kultūrinio gyvenimo reikmenimi, o šedevru, aukštuoju meno kūriniu;
- Atlikimas virto nebe pramoga, o transcendenciniu aktu;
- Pradėjo formotis kanoninis repertuaras;
- Įsigalėjo „Werktreue“ filosofija;
- Smarkiai pažengė ir išsivystė virtuozinis grojimas instrumentu;
- Buvo įkurtos konservatorijos Vokietijoje ir Prancūzijoje, kurios rėmėsi užrašyto repertuaro studijomis;
- Visuomenėje smarkiai iškilo vidurinioji, mėgėjiškai muzikuojanti klasė;
- XX a. pradžioje JAV išvystyta muzikos instrumentų gamybos pramonė. Veikė kone 500 fortepijonų gamintojų.

- Buvo išleista tūkstančiai knygų su etiudais technikai lavinti, buvo net įkurtas žurnalas „Etude“.
- Smarkiai išsivystė fortepijono pamokų rinka, bei į ją reaguojančios muzikos mokymo programos koledžuose.

Kalbėdamas apie improvizacijos atgimimą, Mortensenas viena svarbiausių to priežasčių įvardina mažėjančias darbo ir pasirodymo galimybes klasikinės muzikos atlikėjams, rečitalių tradicijos stagnaciją ir neramumus nuolat besikeičiančioje ir įvairovės reikalaujančioje muzikos rinkoje. Jau kuris laikas prasidėję ir vykstantys procesai (Mortenseno viešnagė Lietuvoje – vienas iš jų), liudija, kad pasirodymai, kuriuose improvizuojama, sugražina drąsos ir atradimo įspūdžius atgal į klasikinės muzikos sceną. Naudojant XVIII a. pedagogikos elementus, išpildomas seniai bręstantis, visų muzikinio ugdymo institucijų siekis susieti teoriją ir praktiką, bei atrandami nauji muzikinių įgūdžių lavinimo būdai, kurie, kaip gali pasirodyti, yra seni, tačiau – pritaikyti moderniam pasauliui.