

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
MENŲ FAKULTETAS
MUZIKOS PEDAGOGIKOS KATEDRA

GEDIMINAS BRŪZGA

**SKIRTINGŲ MOKYMO SISTEMŲ TAIKYMAS
UGDANT PRADEDANČIUOSIUS
SAKSOFONININKUS**

MAGISTRO DARBAS

Mokslinis vadovas –
prof.dr. Rytis Urniežius

Šiauliai, 2012

SANTRAUKA

Skirtingų mokymo sistemų taikymas ugdant pradedančiuosius saksofonininkus.

Gediminas Brūzga

Magistro darbe tyrinėjamos skirtingos mokymo groti saksofonu mokyklos, jų metodų įvairovė ir efektyvumas pedagoginėje praktikoje. Informacijos apie saksofoną, jo specifiką ir mokymą groti lietuvių kalba nepakanka. Tyrimu siekiama atskleisti šiuo metu pedagogų naudojamas metodikas, nustatyti esančių mokyklų skirtumus, įvertinti vieno metodo pranašumą prieš kitus, siekiant ugdymo rezultatų. Tyrimas vykdomas remiantis iškelta hipotetine prielaida, kad dauguma Lietuvos pedagogų, mokydami jaunuosius saksofonininkus, iki šiol vadovaujasi senomis sovietinės mokyklos žiniomis. Tyrimo objektas – skirtingų saksofono mokyklų taikymas pedagoginiame darbe. Tyrimo tikslas yra nustatyti tarp Lietuvos pučiamųjų instrumentų bei saksofono specialybės pedagogų dominuojančią mokymo groti saksofonu metodiką, iširti saksofono mokyklų svarbą ir metodų efektyvumą, jų įtaką mokinio muzikavimo kokybei. Tyrimui keliami uždaviniai, kurie padėtų išsiaiškinti, ar saksofono pedagogai vadovaujasi pažangiais metodais kaip priemone, padedančia siekti kokybiškesnio muzikavimo. Darbe analizuojami įvairūs grojimo techninę ir meninę kokybę analizuojantys rusų, prancūzų, anglų, amerikiečių metodiniai leidiniai, kurių kiekvienas turi savo specifiką. Siekiant išsiaiškinti pedagogų naudojamus metodus, tyrime dalyvavo ir buvo apklausti 70 mokytojų iš Šiaulių, Radviliškio, Kuršėnų, Kelmės, Naujosios Akmenės, Mažeikių, Panevėžio, bei Vilniaus muzikos mokyklų, iš kurių 25 yra saksofono specialybės, o kiti 45 – įvairių kitų pučiamųjų instrumentų specialybių mokytojai.

SUMMARY

Application of various educational systems for training student saxophonists

Gediminas Brūzga

The master thesis concerns different schools of saxophone training, a variety of their methodologies and effectiveness in educational practice. There is a lack of information on saxophone, its specificity and training in Lithuanian language, therefore, this research aims to expose current educational methodologies, indicate differences between several schools, and reveal the advantages of certain methods over the others in educational work. The research is based on the hypothetical assumption that a majority of Lithuanian teachers apply old-fashioned Soviet methodology in educating young saxophonists. The object of the research is the application of various saxophone training schools in educational practice. The aim of the research is to determine a dominant saxophone training methodology in Lithuanian music schools, explore the importance and method effectiveness of saxophone schools in regard to student's performance quality. Furthermore, the objectives of the research should reveal whether the saxophone teachers apply advanced methods as a means to foster quality music performance. The paper analyzes various Russian, Polish, French, English, American methodology publications for both technical performance and art education, each having its own specificity. To explore the current methods applied by teachers, a survey was carried out involving 70 teachers from Šiauliai, Radviliškis, Kuršėnai, Kelmė, Naujoji Akmenė, Mažeikiai, Panevėžys and Vilnius schools: 25 of the teachers were of saxophone specialty, the rest 45 - of various other wind instruments specialties.

TURINYS

ĮVADAS	6
1. SAKSOFONO YPATUMAI	9
1.1. Saksofono sukūrimas ir jo techninė charakteristika	9
1.1.1. Instrumento sukūrimo ir tobulinimo istorija	9
1.1.2. Saksofono pūstukai	12
1.1.3. Saksofono liežuvėlis	14
1.1.4. Saksofono rūšys	15
1.1.5. Saksofono gamintojai	18
1.2. Saksofono populiarumas ir panauda muzikos istorijoje	18
1.3. Žymių pasaulio saksofonininkų kūrybinės veiklos charakteristikos	20
2. SAKSOFONO MOKYMO SISTEMŲ TAIKYMAS PEDAGOGINĖJE PRAKTIKOJE	22
2.1. Saksofono metodikos ir jų ypatumai	23
2.1.1. Buvusios SSSR mokyklos ypatumai	25
2.1.2. Vakarietiškos mokyklos ir jų specifika	28
2.2. Grojimo saksofonu technika ir jos lavinimo metodai mokyklų įvairovės kontekste	32
2.2.1. Kvėpavimas ir oro srautas	32
2.2.2. Instrumento laikymas	36
2.2.3. Ambušiūras	38
2.2.4. Pirštų grojimo technika ir instrumento valdymas	42
2.2.5. Gražaus garso tembro samprata	43
2.2.6. Artikuliacija	46
2.2.7. Saksofonu išgaunami garso efektai	47
2.3. Mokinio kaip atlikėjo ugdymas	49
2.3.1. Individualus mokinio repetavimas	49
2.3.2. Koncertinis atlikimas ir jaudulys	52
3. PEDAGOGAMS AKTUALIŲ MOKYMO ASPEKTŲ TYRIMAS	54
3.1. Tyrimo imties charakteristika	54
3.2. Tyrimo organizavimas ir eiga	56
3.3. Pedagogų požiūrio į skirtingus mokymo metodus, jų įtakos muzikavimo kokybei analizė	59
IŠVADOS	80
LITERATŪRA	82
PRIEDAI	84
1 priedas	84

IVADAS

Darbo aktualumas. Daugelį metų buvo klaidingai manoma, kad saksofonu yra lengva groti. Šis požiūris gali būti teisingai pakoreguotas pridendant vienintelį žodį – saksofonu yra lengva groti prastai (L. Tylas, 1963). Taip yra todėl, kad išpūsti pirmą nemuzikaliai skambantį garsą, netinkamai savamoksliau būdu įvaldyti instrumentą kartu su gausybe techninių problemų bei pagroti paprastą melodiją, reikia mažiau pastangų nei pradėdant groti koku nors kitu pučiamuoju instrumentu. Susidomėjęs mėgėjas, „apsiginklavęs“ instrumento pirštuotės schema, netinkamais reikmenimis ir elementaria instrukcine medžiaga, gali per pakankamai trumpą laiką pasiekti tai, kas būtų vadinama „sparčiu progresu“. Tokia pažanga pradedančiajam instrumentalistui būtų klaidinga, kadangi tai sukuria įspūdį, kad rimtų studijų, pedagogų ir ilgų grojimo valandų net nereikia. Taip atsiranda tam tikra panieka instrumentui, kadangi visiškai neteisinga yra manyti, kad išmokti saksofono technikos reikia mažiau muzikanto pastangų praktikuojantis nei bet koku kitu giminingu pučiamuoju instrumentu.

Nors saksofono populiarumas nuolat auga, dar vis dėlto dažnai tenka įrodinėti, kad šis instrumentas yra techniškai lygiavertis ar net pranašesnis už kitus giminingus muzikos instrumentus ir vertas būti tame pačiame meninės kultūros lygmenyje kaip ir visi kiti populiariausi muzikos instrumentai. Dėl tokio aukšto instrumento įvertinimo pirmiausia reikia dėkoti talentingiems pasaulio saksofonininkams solistams, kurie paskyrė savo gyvenimą tam, kad pasiektų puikių muzikavimo šiuo instrumentu rezultatų, taip priversdami pakeisti mėgėjų muzikantų supratimą apie tikrąjį saksofono skambesį ir jo techninių galimybių ribas. Šių atlikėjų veikla turėjo įtakos ir daugybei kompozitorių, aranžuotojų ir pedagogų, kurie, susidomėję šiuo instrumentu, pradėjo jam gausiai rašyti ar aranžuoti kūrinis, panaudoti solo intarpus simfoninio orkestro muzikoje, kurti įvairias metodikas.

Taigi, saksofonininkai pedagogai neturėtų užmiršti kitų pradėto darbo ir toliau propaguoti šio instrumento muziką, teisingai bei efektyviai perteikti savo mokiniams reikiamas žinias. Mokydami groti pučiamaisiais instrumentais, muzikos mokyklų pedagogai su kiekvienu mokiniu dirba individualiai, tad mato jo galimybes, gali jo gebėjimus vystyti pagal pasirinktą metodiką, nes individualus darbas suteikia nepalyginamai daugiau galimybių nei grupinis vaikų mokymas. Pateikiamą medžiagą mokiniui galima išaiškinti plačiau, vaizdingiau. Perpratus mokinio asmenines galimybes, sukuriamos sąlygos taikyti tam tikrų metodų įvairovę ir siekti kuo aukštesnių rezultatų. Ne išimtis ir saksofono pamokos. Čia atsiveria nemaža erdvė ieškojimams. Pedagogai, nuolatinių ieškojimų vejami, turi suvokti ir suprasti, kad kokybiškas ir taisyklingas

muzikavimas priklauso nuo reikiamų metodų pateikimo mokiniui reikiamu laiku ir reikiama forma.

Šiandien vyrauja daug įvairių muzikos stilių, atlikėjų ir pedagogų, kurie nuolat kuria ką nors naujo, išradinėja, nori būti unikalūs. Todėl būtina nepasimesti tarp daugybės įvairenybių ir pasirinkti reikiamus, naudingus dalykus sau ir savo mokiniams.

Ugdymiesi muzikantai priklauso kuriai nors mokyklai, kuri savitai koreguoja vėlesnį atlikimo charakterį. Kadangi šiandien mokymo groti saksofonu metodikų yra nemažai, galima vertinti ir rinktis, kurioms mokykloms galima skirti didesnę ar mažesnę dėmesį.

Tiek rusiškoje, tiek vakarietiškoje muzikinėje erdvėje buvo nemažai saksofonininkų–pedagogų, kuriančių individualias metodikas. Tačiau šias metodikas vertinančių autorių darbų rasti sunku. Atlikėjai, rašantys pedagoginę literatūrą, labiau linkę išdėstyti teisingo mokymosi groti sampratą, grįstą savo patirtimi. Daugiausia yra aprašinėjami žymiausių saksofono atlikėjų, ypač džiaz, grojimo stiliai. Tai ir yra savotiškos mokyklos, kurios inspiruoja siekti jaunesnius atlikėjus klausyti jų ir siekti bent panašios technikos ir manieros. Tokių muzikantų, kurie yra kaip pavyzdys ir apibūdinami kaip stilius ar mokykla yra daug. Džiaz: Dž. Koltreinas, Č. Parkeris, F. Vudsas, D. Sanbornas, P. Desmondas ir kiti. Klasikinės muzikos: M. Mule, S. Rašeris, E. Ruso, F. Hemke, D. Sinta ir kiti. Galima išskirti amerikietį saksofono ir fleitos atlikėją, pedagogą Deividą Lybmaną, kuris yra parašęs ne tik žymią metodikos knygą „Saksofono garso tembro formavimas“ („Developing a personal saxophone sound“, 1994), bet ir straipsnių apie saksofono mokymo filosofiją, psichologinius grojimo aspektus, harmoniją, techninius dalykus bei daugybę kitų. Jis aprašė ir žymų S. Rašerio metodą „Aukštieji saksofono tonai“ („Top tones for the saxophone“, 1977). Garsusis amerikietis, klasikinės muzikos atlikėjas E. Ruso parašė knygą „Marselis Mule: Jo gyvenimas ir saksofonas“ („Marcel Mule: His life and saxophone“, 1985) apie prancūzų saksofonininką M. Mule - ne tik kaip apie puikų solistą ir buvusį Paryžiaus saksofonų kvarteto narį, bet ir apie jo nuopelnus pedagogikos ir metodikos saksofonui kūrimo srityse. Tarp rusų didelių nuopelnų pasiekęs žymus saksofonininkas, Rusijos Gnesinų Muzikos akademijos profesorius A. Oseičukas, parašęs vertingą knygą „Džiaz improvizacijos mokykla saksofonui“ (1997), apie kurią puikiai atsiliepė pedagogas, kompozitorius, saksofonininkas J. Čugunovas, taip pat reikšmingi M. Šapošnikovos, V. Ivanovo, J. Čugunovo darbai.

Tyrimo problema. Kontaktuojant su muzikos mokyklų pedagogais paaiškėjo, kad, nepaisant gausaus anksčiau minėtų atlikėjų ir pedagogų palikimo, sistemingos ir atnaujintos išsamios informacijos apie esamą saksofono metodiką lietuvių kalba nėra, tad šį faktą galima traktuoti kaip aktualią pedagoginę problemą.

Dauguma dabartinių mokytojų (ir ne vien saksofono) yra vyresnio amžiaus, jie savo mokymosi metais studijavo rusiškosios mokyklos pagrindus. Augant saksofono populiarumui, XX a. pirmoje pusėje, jo paplitimui Sovietų Rusijoje trukdė šio instrumento nepripažinimas, nes buvo manoma , kad jis – svetimų, kapitalistinio pasaulio kultūros atstovas. Apie Europoje jau gana plačiai kariniuose orkestruose naudojamą saksofoną rusai dar galvojo kaip apie nepilnavertį ir nereikalingą instrumentą. Dėl to šiandien rusiška saksofono mokykla atsilieka nuo europietiškosios apie 40 metų. Metodikos pagrindas buvo nuolatinis pateiktos medžiagos „kalimas“ iki bus pasiektas puikus techninis atlikimas. Galbūt ir dabar vyresnės kartos pedagogai, šios mokyklos atstovai perteikia tokią specifiką jaunesiems mokiniams. Ar tikrai tai yra produktyvu, muzikalu ir teisinga? Šiais laikais dažnam lietuviui, išgirdus žodį „rusiškas“, galvoje gali kilti dviprasinės mintys ir prisiminimai. Ar dar tebegyvuoja rusiškos mokyklos sistemos mūsų šalyje? Dabar madinga visais aspektais lygiuotis į Europos šalis, į Vakarų. Kurios mokyklos metodika įdomesnė, efektyvesnė, tinkamesnė pradedančiam mokintis groti saksofonininkui?

Tyrimo objektas. Mokymo groti saksofonu mokyklos ir metodai, taikomi Lietuvos muzikos mokyklose.

Hipotetinė prielaida. Tikėtina, kad skirtingose Vakarų mokyklose gali būti mokiniui naudingesnių ir įdomesnių, galbūt Lietuvoje iki šiol negirdėtų metodų ar mokymo būdų, kurie paskatintų efektyvesnę saksofonininkų ugdymą negu anksčiau naudota rusiškoji mokykla.

Tyrimo tikslas. Nustatyti Lietuvoje dominuojančią mokymo groti saksofonu metodiką, taip pat ir kai kuriuos bendrus pučiamųjų instrumentų ugdymą vienijančius aspektus.

Tyrimo uždaviniai:

1. Išanalizuoti mokslinę ir metodinę literatūrą, nagrinėjančią grojimo saksofonu problemas.
2. Apibendrinti analizuotą saksofono metodiką, ją įvertinti.
3. Ištirti, kurie grojimo ugdymo metodai padeda geriau išlavinti teisingus grojimo gebėjimus bei kokiais būdais mokinys lengviau priima informaciją, sėkmingiau tobulinasi.
4. Išsiaiškinti, ar saksofono pedagogai vadovaujasi metodinėmis mokyklomis kaip priemone, siekdami efektyvesnio lavinimo proceso ir kokybiškesnio muzikavimo.
5. Išnagrinėti mokymosi groti saksofonu specifika: saksofono pranašumus kitų pučiamųjų instrumentų atžvilgiu, repertuaro paieškos būdus ir jo parinkimo mokiniams ypatumus, naudojamas metodines ir įvairias kitas pagalbines priemones, motyvaciją groti, dėmesio išlaikymą ir kita.
6. Anketinės apklausos būdu ištirti mokytojų naudojamus mokymo groti saksofonu metodus, jų skirtumus, trūkumus ir pranašumus.

Tyrimo metodai:

1. Teorinės mokslinės, metodinės, pedagoginės ir psichologinės literatūros studijavimas.
2. Kiekybinis tyrimas su kokybinio tyrimo elementais, naudojant pusiau uždaro tipo klausimyną (pučiamųjų instrumentų specialybės mokytojų apklausa raštu).
3. Duomenys apdoroti naudojant SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) kompiuterinės programinės įrangos aprašomuoju statistikos paketu. Darbe pateiktiems paveikslams sudaryti naudotia *Microsoft Office Excel* programa.

Tyrimo bazė ir imtis – 70 pučiamųjų instrumentų specialybės mokytojų iš Šiaulių, Radviliškio, Kuršėnų, Kelmės, Naujosios Akmenės, Mažeikių, Panevėžio, bei Vilniaus muzikos mokyklų, iš kurių 25 yra saksofono specialybės, o kiti 45 – įvairių kitų pučiamųjų instrumentų specialybių mokytojai.

Tyrimo etapai:

1. Pirmajame tyrimo etape (I magistrantūros studijų semestras) buvo analizuojama mokslinė, psichologinė ir metodologinė literatūra.
2. Antrajame tyrimo etape (II magistrantūros studijų semestras) – ruošama teorinė magistro darbo dalis.
3. Trečiajame tyrimo etape (III magistrantūros studijų semestras) sudaroma anketa, atliekama mokinių ir pedagogų apklausa, analizuojami ir interpretuojami gauti duomenys.
4. Ketvirtajame tyrimo etape (IV magistrantūros studijų semestras) ruošiamas magistro darbo švarraštis.

Darbo naujumas ir reikšmingumas. Darbo naujumas pasireiškia tuo, kad reikšmingų mokymo groti saksofonu mokyklų analizė lietuvių kalba pateikiama pirmą kartą. Tyrimo duomenys ir rezultatai gali atskleisti pučiamųjų instrumentų bei atskirai saksofono specialybės mokytojų vyraujančius ugdymo metodus. Tyrimo išvados suteiktų galimybę kryptingai tobulinti saksofono mokytojų pedagoginį darbą bei plėtoti saksofonininkų ugdymo Lietuvoje tendencijas panaudojant efektyvesnius metodus.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys dalys, išvados, 1 priedas. Darbe pateikta 9 lentelės, 12 paveikslų.

Darbe naudojamos sąvokos:

- *Rusiškoji saksofono mokykla* – tai rusų autorių tuometinėje TSRS ir vėlesniame laikotarpyje parašyti metodiniai darbai, skirti saksofonininkų ugdymui.
- *Vakarietiškoji saksofono mokykla* - tai prancūzų, anglų, vokiečių, amerikiečių ir kitų Vakarų šalių autorių parašyti metodiniai darbai, skirti saksofonininkų ugdymui.

1. SAKSOFONO YPATUMAI

Saksofonas yra varinis pučiamasis muzikos instrumentas, tačiau priskiriamas medinių instrumentų grupei. Dėl savo viengubo liežuvėlio principo jis yra giminingas klarnetui ir lietuviškajai birbynei. Daug muzikantų visame pasaulyje pamėgo šį instrumentą dėl jo išskirtinio ekspresyvaus ir tuo pačiu švelnaus garso tembro. Nors saksofonas, palyginus su kitais instrumentais, sukurtas gana neseniai, jo populiarumas išaugo žaibiškai – grojama įvairiausią muziką, beveik visuose muzikos stiliuose, todėl yra labai universalus. Saksofonu grojantys muzikantai vadinami saksofonininkais.

1.1. Saksofono sukūrimas ir techninė charakteristika

1.1.1. Instrumento sukūrimo ir tobulinimo istorija. Saksofonas yra vienas iš keleto instrumentų, kuris buvo išrastas (J. Praisas, 2000). Tuo tarpu kiti modernieji šiuolaikiniai instrumentai turėjo ilgą istoriją laipsniškos evoliucijos ir jų tikslią kilmę jau sunku įvardinti. Istorikai teigia, kad Adolfas Saksas, Belgijos instrumentų meistras, suprojektavo ir sukūrė saksofoną 1842-aisiais metais, kuomet apie naują A. Sakso išradimą tų pačių metų gegužės 12 dieną užsiminė jo artimas draugas H. Berliozas, viename iš to meto Paryžiaus laikraščių „Journal des Debats“ straipsnių. Pagal L. Kochnitzkį (1964), šis žmogus, garsus kaip varinių ir medinių instrumentų inovatorius, nusprendė sujungti dvi šias grupes įmontuodamas vientiso liežuvėlio pūstuką į kūgio formos gręžimo varinį korpusą su medinių pučiamųjų pirštuotės mechanizmu. A. Saksas turėjo svarbią priežastį sukonstruoti būtent tokio dizaino instrumentą: tokį, koks orkestre skambėtų pakankamai galingai ir kartu švelniai. Saksofonas buvo sukurtas specialiai tam tikslui, kad ansambliniame grojime tembriškai puikiai įsikomponuotų tarp klarneto ir varinių sakshornų instrumentų grupės garsų. Sukonstruotas pirminis projektas iki šiol niekad nebuvo pakeistas, nors ir daug smulkių patobulinimų buvo atlikta. Minimalūs korpuso pakeitimai suteikė saksofonui daugiau tembro lankstumo ir jėgos, taip pat patobulinus pirštuotės mechanizmą atsirado automatinis oktavos klavišas, lankstinis *Gis*, bei kiti techniniai dalykai. Įprastas saksofono registras buvo šiek tiek išplėstas. Ankščiau instrumentas apsiribodavo nuo pirmos oktavos *H* iki trečiosios *F*. Tik kiek vėliau iki *B* buvo išplėstas žemasis registras ir iki *Fis* aukštasis. Baritoninis saksofonas įgavo žemąjį *La* natos klavišą.

Sukūręs keleto dydžių saksofonų A. Saksas kreipėsi dėl patento gavimo, kuris jam buvo suteiktas dvidešimčiai metų nuo 1846-ųjų metų gegužės 28 dienos. Patentas įteisino 14 instrumento dizaino versijų, padalintų į dvi kategorijas po septynis instrumentus, kiekvienoje nuo

sopraninio iki kontraboso . Pirmojoje kategorijoje instrumentai buvo *F* ir *C* derinimų, kurių paskirtis buvo groti simfoniniame orkestre. Antrosios kategorijos buvo *Es* ir *B* derinimo saksofonai, labiau skirti karinių orkestrų sudėčiai. Beveik neabejotina, kad A. Saksas eksperimentavo mėgindamas surasti labiausiai tinkamus derinimus savo instrumentams, kol galiausiai apsisusto ties minėtais keturiais dėl skambesio, intonacijos ir taupymo (saksofonai tuo metu buvo brangiausi pučiamieji instrumentai). Numatant kaip instrumentą, kuris savo tembru derinsis tiek su variniais, tiek su mediniais pučiamaisiais, pirmasis išmėginimas ansambliniame grojime buvo prancūzų kariniame orkestre. Pasisekimas buvo žaibiškas, nes greitai saksofonas atsirado karinių orkestrų kūrinų partitūrose. Priešingai, saksofono pripažinimas simfoniniame orkestre buvo kiek lėtesnis, tačiau laikui bėgant sėkmingai buvo įvardijamas šalia pilnaverčių solinių bei koncertinio orkestro instrumentų, taip atsirandant galimybei įtraukti saksofoną ir į formalią mokymo aplinką muzikos mokyklose ir konservatorijose. A. Sakso patentas pasibaigė 1866-aisiais. Tai paskatino daugelį atlikėjų ir instrumentų gamintojų mėginti įdiegti savo dizaino ir mechanizmo tobulinimų. Pirmoji esminė modifikacija buvo nežinomo prancūzų meistro. Jis šiek tiek praplėtė taurelę ir įmontavo papildomą klavišą, kuris padidino registrą pustonių žemiau – iki *B*. Manoma, kad A. Saksas ir pats anksčiau mėgino įdiegti šią modifikaciją. Tik 1881 metais, pratesęs savo patentą, Saksas taip pat padarė instrumento pakitimus, prailgindamas karūnelę žemesiems *B* ir *A* įdiegti bei praplėsdamas saksofono diapazoną iki *Fis* ir *G*, panaudodamas papildomą oktavinį klavišą. Šie pakeitimai dabar yra visuose moderniuose dizainuose. Pastarieji turi kai kurių kitų mažų patobulinimų, tokių kaip papildomi klavišai tam tikroms natoms dėl alternatyvos pirštuotėje atlikėjo patogumui.

Adolfo Sakso originalus pirštuotės mechanizmas, kuris pagrįstas Tryberto sistema obojui kairei rankai ir Boemo sistema klarnetui dešinei rankai, buvo pernelyg supaprastintas, todėl atlikti kai kuriuos techninius pasaužus ir didesnius intervalų šuolius būdavo ypač nepatogu. Dėl šios priežasties buvo pridėti papildomi klavišai tam tikras natas, esant reikalui, uždengti kitu, patogesniu būdu. Nors ankstyvasis saksofonas turėjo dvi atskiras oktavines angas dėl tobulesnio aukštojo registro kaip ir dabartiam variante, originaliojo Sakso instrumento dizaino atlikėjai turėjo angas kontroliuoti atskirais oktaviniais klavišais kairiuoju nykščiu, tai buvo ypač nepatogu. Dėl to naujasis pirštuotės patobulinimas leido abi oktavinio sklendes kontroliuoti vieninteliu klavišu kairiuoju nykščiu, tai žymiai supaprastino aukštojo registro kontrolę, ir iki šiol ši sistema yra nepakeičiama moderniuosiuose saksofonuose. Vienas iš radikaliausių, nors vis dėlto laikinų, pataisymų saksofono mechanizme buvo atliktas Paryžiuje M. Huvenagelio 1950-aisiais metais – buvo įtaisyta viena sklendė, kuri paprasčiausiai paveikiant dešiniuoju viduriniu pirštu leido tam tikras natas (*Cis*, *B*, *A*, *G*, *F* ir *Es*) pažeminti pustonių. Tai suteikė galimybę chromatinę gamą išgauti per dvi oktavas tiesiog grojant diatoninę gamą, kombinuotai pakeliant

ar nuleidžiant minėtą naująją sklendę. Tačiau iš praktinės pusės šis prancūzo įdiegimas nesulaukė daug populiarumo, todėl nebėra daugiau naudojamas.

Taigi, nuo pirmojo A. Sakso sukurto instrumento dizainas buvo ir tebėra minimaliai tobulinamas. Amerikoje vienas pirmųjų žymiausių belgo A. Sakso idėjos ištobulintojų buvo F. Bušeris, jaunas karjeros siekiantis amatininkas, dirbęs nepritaikytose ir prastose dirbtuvėse Elkharto miestelyje, Indianos valstijoje. Jis savo paties rankomis pagamino pirmą saksofoną Jungtinėse Amerikos Valstijose. Saksofonas skyrėsi nuo savo pirmtako daugybe tobulesnių naujovių. Pasak P. Tomaso (2003), belgas kurdamas saksofoną matė jį tik kaip naujo tipo muzikos instrumentą, kai naujasis genijus iš Elkharto miestelio įsivaizdavo saksofoną kaip būsimos naujos eros, atveriančios intriguojančius dar negirdėtos muzikos stilius, pradininką. F. Bušeris širdyje turėjo tai, ko belgui trūko – meilės savo kūriniai ir tikėjimo jo sėkme. Saksofonas savo gyvavimo pradžioje sulaukė lygiai taip pat mažai susidomėjimo kaip ir smuikas, kol pats A. Stradivarijus jo neištobulino.

Prastai pagamintais pirmaisiais saksofono modeliais nebuvo lengva muzikaliai pagroti. Jie buvo prasti garso kokybės atžvilgiu, netikslios intonacijos, buvo labai sunku pūsti, turėjo griozdišką ir netechnišką klavišų mechanizmą ir apskritai netenkinančių techninių ir artistinių savybių. Kaip dažnai pasitaiko šiuolaikinių abejotinos reikšmės instrumentų gamintojų atveju, taip ir A. Saksas didesnę darbo dalį paliko pačiam saksofono atlikėjui, tikintis, kad jis, grojant varijuodamas lūpų, liežuvėlio spaudimu, oro srovės bei kitų veiksnių manipuliavimu, ištaisys jo saksofono defektus. Kai pirmą kartą F. Bušeris ėmėsi įvertinti pagamintus belgo instrumentus, jis tikėjosi tik minimaliai pakoreguoti ar patobulinti šį kūrinį, tačiau įsigilinęs į saksofoną kaip muzikali asmenybė jis atrado daug neatitikimų, grodamas jau paprasčiausią gamą. Jis svarstė, kad formos plėtėjimas nuo instrumento viršaus iki apačios gali būti netinkamai apskaičiuotas. Meistras atliko keletą patobulinimų pirštuotės sistemoje, spyruoklių mechanizme, vidinėje formoje, kai kuriose proporcijose, ir jau netrukus turėjo taip kokybiškai pagamintą visą naują saksofonų kvartetą, kad iš karto buvo akivaizdus skirtumas tarp naujųjų ir originaliųjų instrumentų. Savo naujus gaminius su supaprastinta ir žymiai patogesne pirštuote, vientiso paspaudimo dvigubomis oktavos sklendėmis F. Bušeris užpatentavo keliose šalyse. Jo pradinis indėlis į saksofono patobulimus susilaukė įvertinimo ir buvo tęsiamas kitų meistrų ilgą laiką tarpą, apimančią 40 metų (L. Kochnitzkis, 1964).

Didelį darbą atliko ir Mesersas, Evetas, bei kiti prancūzų meistrai, kurie įdiegė saksofonui naudingų ir aktualiųjų patobulinimų, pakoregavo instrumentą į tokį, kokį mes jį žinome šiandien. Dėl visų patobulinimų saksofono tembras tapo įvairiapusis – švelnus, užpildantis orkestro viduriniąją grandį kartu su valtornėmis, eufonijomis, obojumi arba susiliejančias su violončelėmis styginių orkestre, taip pat jis gali išgauti šviesų tembrą su žaviu skaidrumu

aukštesniame registre ar pilną, sodrų skambesį žemesniame registre. Didžiulis nuopelnas saksofonui gali būti suteiktas už galimybes juo išpūsti ilgus ir dainingus garsus. Tembrą galima pasiekti ypač turtingą ir sodrų dėl puikiai atkuriamų žemų, vidurinių ir aukštų obertonų sąveikos. Taip pat garsas yra daug lankstesnis dinaminio atžvilgiu, palyginus su giminingu, taip pat viengubo liežuvėlio klarnetu. Garso silpnėjimo ir stiprėjimo skalė yra platesnė už kitų medinių instrumentų nuo pat *pianissimo* iki *fortissimo*.

1.1.2. Saksofono pūstukai. Už saksofono puikų pritaipimą ansambliniame grojime bei už išraiškingą solinio instrumento skambesį nemažai atsakingas yra pūstukas, kurių yra pačių įvairiausių, pagamintų skirtingų gamintojų, rūšiuojamų pagal atlikėjo patogumo ir norimo išgauti tembrinių savybių poreikius. Garso skambėjimui didelę reikšmę turi medžiaga, iš kurios pagamintas pūstukas: medžio, vario, nerūdijančio plieno, plastiko, kietosios (vulkanizuotos) gumos – ebonito, ir netgi krištolo arba stiklo. Šiandien pati populiariausia medžiaga gaminant pūstukus klasikinei muzikai atlikti yra ebonitas. Džiazo muzikantai pirmenybę teikia įvairiems metaliniams, ebonitiniams (su tam tikrais pakitimais pūstuko ertmėje aštresniam skambesiui) arba retokai mediniams pūstukams. Dar iki šiol vyksta diskusijos dėl pūstuko medžiagos, dydžio bei vidinės ertmės formos įtakos garsui.

Laris Tylas savo leidinyje „Grojimo saksofonu menas“ („The art of saxophone playing“ 1963) rašo, kad skirtingų medžiagų pūstukai, kurie turėtų vienodas dimensijas, įskaitant vidaus ertmės ir išorės išmatavimus, skambėtų beveik vienodai. Taigi, autorius mano, kad skirtingų gamybos medžiagų pūstukų pojūtis neabejotinai turi psichologinį efektą muzikantui, bet visgi klausant atlikėjo, grojančio vienodų matmenų, tačiau skirtingų medžiagų pūstukais, sunku būtų išgirsti skirtumą tarp jų.

Stiklo medžiagos pūstukai saksofonui dabar yra retenybė, nors jie turi nemažai šalininkų tarp klarnetininkų, kuriems jie yra patogesni. Šie stikliniai pūstukai yra pakankamai trapūs, taigi menkiausiai sutrenkus galima jį pažeisti. Jų didžiausias pranašumas yra formos identiškumas gamyboje, jie yra be menkiausių netikslumų net ir tarp kelių to paties modelio gaminių, o tai kartais nepasitaiko kitų rūšių pūstukuose.

Metaliniai pūstukai pasižymi ypatingu tvirtumu ir ilgaamžiškumu. Net jau pagamintas pūstukas meistrų dar gali būti mechaniškai apdirbtas pagal individualų saksofonininko pageidavimą, taip pakoreguojant jo tembrines savybes. Metalas neturi būti labai storas, kad išlaikytų reikalingą metalui tvirtumą, todėl išoriniai išmatavimai gali būti sumažinti. Tai yra pranašumas tenorinio ir baritoninio saksofono pūtikams, jeigu pagal žmogaus fiziologinius duomenis jiems labiau priimtinas mažesnis pūstukas.

Plastikas yra plačiai naudojamas šioje srityje. Medžiagos kokybė buvo tobulinama, todėl anksčiau buvusios tendencijos menkai sutrenkus suskilti nebeliko. Plastikas turi aukštą

nekintamumo ir stiprumo, atsparumo laikui laipsnį, todėl tai lėmė pasisekimą tarp studentų, nes jiems reikalingas tvirtumas ir gamyklinis tikslumas už nedidelę kainą.

Tvirtosios gumos, arba ebonitinis, pūstukas, kuris buvo kaip standartas daugelį metų, ir toliau tebėra sėkmingai universaliai naudojamas. Jis gali būti lengvai patobulintas mechaniškai, korpusas lengvai nesuskils neapdairiai numetus ar pažeidus, nors labiau reiktų saugoti viršūnę nuo sutrenkimų. Apskritai, visi pūstukai turi būti saugomi nuo mechaninių pažeidimų, o po kiekvieno naudojimo vidų ir išorę pravartu išvalyti drėgnu švelniu skudurėliu.

Kai A. Saksas išrado saksofoną, jis nurodė reikiamą pūstuko ertmės ištekimo formą – didelę ir apvalią. Visi pūstukai buvo gaminami tokiu pagrindu iki 1930-ųjų, kai atsiradusio bigbendinio džiazio saksofonininkai pradėjo eksperimentus su skirtingomis pūstuko ertmės formomis, norėdami išgauti daugiau garso su aštresniu tembru. Tarp 1940-ųjų ir 1960-ųjų metų tapo madinga saksofono klasikinės muzikos atstovams taip pat naudoti džiazio muzikantų išrastą siauros ertmės pūstuką. Šie pūstukai suteikė instrumentui šviesesnę ir aštresnę garsą, lyginant su tradiciniu Sakso sukurtu modeliu. Tuomet žymus saksofonininkas ir pedagogas S. Rašeris priešinosi pūstuko dizaino pakitimams. Jis manė, kad grojant klasikine muzika saksofonas turi skambėti taip, kaip išradėjas A. Saksas jį sukūrė, tad tokie siauresnių ir „šviesesnių“ pūstukų pakitimai yra A. Sakso sukurtos tembrinio supratimo iškraipymai. Tuo metu S. Rašeris su savo mokiniais propagavo, jų manymu, tikrą klasikinio saksofono švelnesnę, minkštesnę, apvalesnę skambesį, kuris gali būti perteiktas tik naudojantis didelės, apvalios (dažnai tarp profesionalų vadinamam „iškastos duobės“) ertmės pūstuku. Nuo 1970-ųjų siauros ertmės pūstukai tapo plačiai naudojami įvairioje muzikoje, todėl gamintojai pamažu sustabdė šių pradinių didelių A. Sakso pūstukų gamybą, nors keletas tokio tipo tebėra ir iki šiol prieinamų, įskaitant ir vieną, pagamintą paties S. Rašerio.

Kai šiandien pūstukų pasirinkimo yra tikra gausybė, idealaus varianto paieškos gali tęstis tiek ilgai, kiek pučiamasis instrumentas yra naudojamas. Atlikėjui reikia suprasti, kad čia vaisto visoms techninėms problemoms išspręsti jis neras. Tikslus reikia nusibrėžti kita linkme, nes yra daugybė atlikėjų, kurie praleidžia daugiau laiko geresnio ir tinkamesio pūstuko paieškoms negu mokydamiesi geriau groti su turimu savuoju pūstuku.

Pagal L. Tylą (1963), galime išskirti kelis fiziologinius faktorius, dėl kurių visi atlikėjai nesinaudoja vienodu pūstuku:

1. veido ir veido raumenų sandara;
2. žandikaulio struktūra;
3. dantų sandara;
4. lūpų dydis ir storis.

Prie šių faktorių galime pridėti ir kiekvieno žmogaus individualaus instrumento garso supratimo sąvoką ir poreikį, taip pat atliekamą skirtingų stilių muziką, kuriai reikalingi skirtingi garso tembrai. Taigi, tokia sumaištis kartais neišvengiama, ypač tarp profesionalių muzikantų.

Standartino pūstuko, kuris yra pateikiamas kartu su nauju instrumentu, turėtų pakakti pradedančiajam, iki kol jis pats pajus, kad reikia kažko daugiau, nes senasis pūstukas jį ima varžyti ir stabdyti muzikinę ekspresiją. Šie standartiniai pūstukai paprastai būna vidutinių gamybinių savybių, tinkančių naujam mokiniui. Bet jei yra prieštastis pakaitalui, tą pedagogas turėtų nustatyti. Nė vienas instrumentalistas neturėtų pirkti naujo pūstuko vien tik vadovaudamasis reklama, teigiamais kolegų atsiliepimais ar rekomendacijomis. Daug pinigų galima paleisti vėjais, jei pūstukas prieš perkant nebus kruopščiai išbandytas paties muzikanto. Pūstukas yra vienas iš svarbiausių elementų formuojant saksofonininko lūpų raumenis, reikalingus garso išgavimo procese.

1.1.3. Saksofono liežuvėlis. Saksofono pūstukas yra giminingas klarneto, birbynės pūstukams, tik saksofono kaklelio dalis turi ant jo galo užklijuotą kamščio žievę, ant kurios ir užmaunamas pats pūstukas. Visi šių instrumentų tipų pūstukai yra viengubo nendrinio liežuvėlio. Pasak D. Lybmano (1990), principinė nendrinio liežuvėlio paskirtis yra funkcionuoti kaip oro sklendė, kuri atsidaro ir užsidaro skirtingais greičiais. Šis greitis, arba šios operacijos dažnis, kontroliuoja garso aukštį ir yra nulemtas oro srauto formos, kiekio ir intensyvumo, kurie verčia liežuvėlį vibruoti. Didelėje oro ertmėje jis vibruos lėčiau negu mažoje. Tolygus oro srauto padavimas liežuvėlio priekyje yra padalijamas į mažas srovės serijas, kurios veržiasi per pūstuką toliau į instrumentą. Atsižvelgiant į didžiulį darbą su oro srove, kurį turi atlikti mažytis liežuvėlis, nenuostabu, kad daug dėmesio turi būti skiriama tinkamo liežuvėlio pasirinkimui ir pritaikymui ant pūstuko, nes ši plona nendrės skiltelė yra vienintelė judanti garsą generuojanti saksofono dalis. Liežuvėlis pakeičia vibracijos tempą su lyg kiekviena nauja nata ir vibruoja tokiu pat dažniu kaip natos garso aukštis. Taigi, jis turi būti neįtikėtinai lankstus, kad prisitaikytų su kiekviena nauja nata, atkartotų kiekvieną garsumo dinaminį niuansą, sustotų ir vėl vibruotų su lyg kiekviena artikuliacija bei, svarbiausia, turėtų geras gamybos charakteristikas perteikti maksimaliai geriausią garsą, kadangi liežuvėlis tam turi didelę įtaką. Būtų įdomu kompiuteriu su specialia įranga nustatyti liežuvėlio judesių skaičių, pavyzdžiui, 90 sekundžių grojant „Kamanės skrydžio“ kūrinį !

Žurnale „Amerikos garso visuomenė“ (1961) buvo publikuotas J. Beikuso straipsnis apie dviejų fizikų – C.S. Makginio ir C. Galagerio sėkmę moksliniame bandyme. Jie garso generavimo metu nufotografavo vibruojantį liežuvėlį. Eksperimento rezultatai parodė liežuvėlio funkcionavimą kaip sklendės, kuri sudaro mikronines oro sroveles, skleidžiamas toliau į instrumentą. Taip pat suformuojamas oro sandarumas pusę proceso laiko kiekviename vibravimo

cikle. Straipsnyje buvo rašoma: „Įdomus yra liežuvėlio judėjimas kiekvieno vibravimo ciklo metu. Uždaręs angą liežuvėlis lieka nejudantis maždaug pusei laiko pilno ciklo metu. Po to jis santykinai dideliu greičiu atsiplėšia nuo pūstuko ir pasiekia didžiausią poslinkio poziciją trumpomis oro srovelių serijomis. Laikas, kuris praleidžiamas nejudant atsiplėšus didžiausiame poslinkio taške nuo pūstuko, yra maždaug ketvirtis viso periodo. Liežuvėlio galas po to grįžta prie pūstuko trumpomis srauto serijomis, kuomet užbaigiamas visas ciklas. Taigi, realus liežuvėlio judėjimo laikas apima tik maždaug ketvirtį viso ciklo periodo trukmės.“

Šis liežuvėlio judėjimo mokslinis atradimas yra didelė pagalba tiek bendram mūsų supratimui, tiek liežuvėlio gaminimo ar tiesiog uždėjimo ant pūstuko metodams. Tai paaiškina liežuvėlio balansavimo reikmę, kad jis privalo sandariai priglusti prie pūstuko uždarydamas visus tarpus tiek šonuose, tiek priekyje. Praktiškai visi saksofono liežuvėliai yra pagaminti iš nendrių. Anksčiau buvo mėgintas ir įvairių kitų medžiagų panaudojimas, bet vieninteliai iki šiol likę prekyboje dar yra plastikiniai liežuvėliai. Pagrindinė jų teigiama savybė yra ilgaamžiškumas, tačiau jie nesuteikia nei garso kokybės, nei tembro lankstumo kaip nendriniai liežuvėliai. Galbūt ateityje gamybai bus panaudota medžiaga, suteikianti visų šių teigiamų savybių, tačiau kol kas naujovių šiuo aspektu nenumatoma. Įdomus faktas, pasak E. Ruso (1985), yra tas, kad kokybiškiausios nendrės gaminti saksofono liežuvėliams aptinkamos Prancūzijos regione, žinomame kaip „Var“. Nendrės kaip vynuogės vynu kokybei – turi gerus ir blogus metus, priklausomai nuo oro, todėl pastovių garantijų ir liežuvėlių kokybei nėra.

Taigi, kiekvienas profesionalus atlikėjas žino, kad tinkamo liežuvėlio su pūstuku sąveika yra ypač svarbi garso kokybei ir pūtimo patogumui. Taip pat geras pedagogas turi ir nuolat stebėti savo mokinio pūstuko, liežuvėlio bei paties instrumento būklę, nes tai turi daug įtakos grojimui ugdyti, reikiamiems ambužiūro raumenims vystyti.

1.1.4. Saksofono rūšys. Neabejotinai saksofonas yra universalus instrumentas. Šį vardą užsitarnavo dėl anksčiau minėtų tembrinių galimybių, taip pat ir dėl plataus pasirinkimo tarp saksofonų „šeimos“, kurią sudaro daugiau nei 10 instrumentų, iš kurių plačiausiai naudojami yra keturi: sopraninis, altinis, tenorinis ir baritoninis saksofonai. Pradedantieji muzikantai paprastai groja altiniu arba tenoriniu. Visi saksofonų šeimos atstovai turi tą pačią pirštuotės sistemą, struktūrinis skirtumas yra tik pats dydis. Didelių techninių pokyčių keičiant instrumentą nereikia, jeigu muzikantas yra pakankamai įgudęs su pirmuoju (altiniu ar tenoriniu). Visgi reikia šiek tiek praktikos dėl prisitaikymo ambužiūrai. Bendras garso išgavimo būdas yra identiškas, tik reikia persiorientuoti prie skirtingo dydžio pūstuko, liežuvėlio ir jau minėtos pirštuotės mechanizmo. Visa saksofono muzika, netgi baritoninio ir bosinio, yra rašoma smuiko rakte, tik reikia nepamiršti, kad instrumentai yra transponuojami. Nuo 1846–ųjų daug saksofono rūšių buvo sukurti ir vėl užmiršti kaip nebenaudojami.



Saksofonas sopraninas yra *Es* derinimo instrumentas, aukščiausiai skambantis saksofonas. Tai yra oktava aukščiau negu altinis. Jis nėra populiarus dėl daugelio priežasčių: mažai repertuaro, sunku rasti liežuvėlių ir pūstukų. Galima tiesi ir lenkta instrumento versija. Įdomu paminėti, kad prancūzų impresionistas kompozitorius Morisas Ravelis garsiajame „Bolero“ solo partiją skirtą *B* sopraniniam saksofonui užrašė dviem saksofonams – *F* derinimo sopraninui ir *B* derinimo sopranui. Dubliavimas sumanytas dėl melodijos išlaikymo patogesniame instrumentalistui diapazone. Kompozitorius žinojo, kad vienam sopraniniu saksofonu šią solo partiją pagroti sudėtinga dėl pakankamai aukšto registro. Dabar jau mažai kas žino apie *F* sopraniną, tačiau logiška manyti, kad tuo metu toks instrumentas egzistavo.

Sopraninių buvo keletas rūšių, *A* ir *C* derinimo tapo nebenaudojami, o *Bb* derinimo yra labai populiarus ir gražiai skambantis instrumentas. Skamba oktava aukščiau nei tenorinis. Jį labai išpopuliarino atlikėjas Kenetas Gorelikas, labiau žinomas sceniniu vardu Kenny G. Dažniausia atmaina yra tiesus sopranas, rečiau naudojamas lenktas (alto formos). Šia rūšimi groti pakankamai sudėtinga, reikalingi geri ambušiūro raumenys.

Populiariausias altinis saksofonas yra *Es* derinimo. Jam parašyta gausiausia literatūros, galima rasti daugiausia įvairių priedų. Paprastai pradedantieji mokosi groti altiniu saksofonu, kad praprastų instrumento valdymo pagrindus.

Tenorinis saksofonas yra *B* derinimo. Dažnai vadinamas džiaziniu saksofonu, nors yra naudojamas visų stilių muzikai. Skamba oktava žemiau nei sopraninis. Taip pat kaip ir altinis,

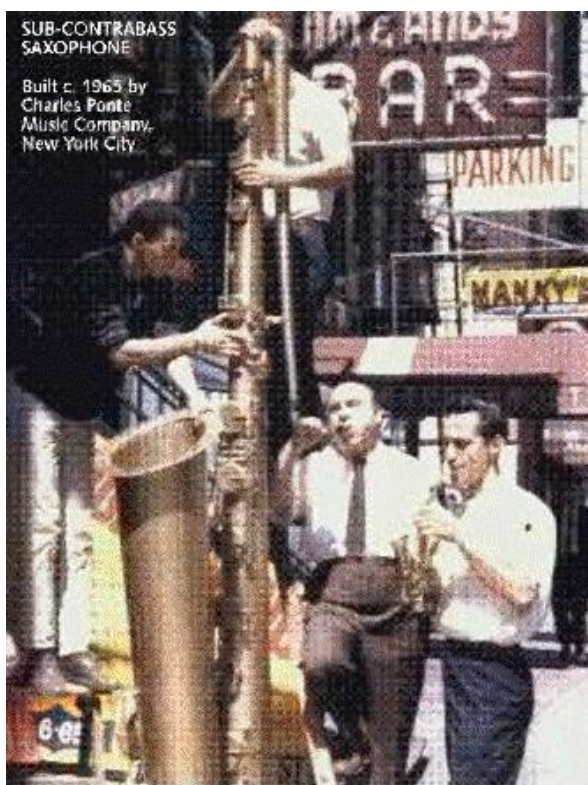
puikiai tinka pradedančiajam, tačiau yra didesnis ir sunkesnis. Dažniau jį pasirenka aukštesni, stambesni mokiniai.

Baritoninis saksofonas priskiriamas *Es* derinimui, skamba oktava žemiau nei altinis. Jo žemutinis registras skamba ypač sodriai ir spalvingai, ne taip kaip viršutinis. Daugiausia naudojamas ansambliniame grojime, pučiamųjų ir džiaziniuose orkestruose.

Bosinis saksofonas yra didžiausias saksofonas, kuris dar yra gaminamas. Jis yra *B* derinimo, skamba oktava žemiau nei tenorinis. Nėra toks populiarus ir praktiškas kaip aukščiau paminėti, todėl jam sunku rasti reikalingų reikmenų. Be to, yra ypač didelis, sunkus ir labai brangus. Dažniausiai gaminamas pagal specialų užsakymą. Bosinis saksofono variantas kartais buvo naudojamas pučiamųjų orkestro muzikoje. Jį mėgo panaudoti australų kompozitorius, aranžuotojas ir pianistas Persis Greindžeris. Taip pat buvo naudojamas bigbendo orkestruose, ypač Stano Kentono orkestro atliekamoje muzikoje. Apie 1920-uosius bosinis saksofonas buvo dažnai naudojamas klasikinio džiazo įrašams, kadangi tuo metu buvo jį lengviau įrašyti negu tūbą arba kontrabosą.

Kontrabosinis saksofonas yra retenybė. Manoma, kad jų pasaulyje yra likę vos septyniolika. Vienintelė kompanija, kuri gamino šiuos monstrus, buvo amerikiečių Conn.

Sub-kontrabosinis saksofonas yra didžiausias saksofonas istorijoje. Manoma, kad tokių buvo pagaminti tik trys, iš jų vienas buvo skirtas 1899-ųjų instrumentų parodai Paryžiuje. Sunku pasakyti, ar tokio dydžio instrumentu galėdavo groti, visgi pūsti ir spausti klavišus reikėtų trijų žmonių.



1.1.5. Saksofono gamintojų yra pakankamai daug. Jie savo gaminamus saksofonus pagal surinkimo kokybę, medžiagas yra suskirstę į keturias grandis: pradedantiesiems, vidutinių gebėjimų, pažengusiems ir profesionalams. Nė viena kompanija neišrado būdo, kaip pagaminti tobulą saksofoną. Kai kurie gali tik labiau atitikti instrumentalisto poreikius ir skonį nei kiti. Rekomenduojama išbandyti kuo daugiau, kad atrasti tinkamiausią. Vieni jau sukaupę didelę techninę gamybos patirtį, kiti – dar tik pradedantieji. Yra keturios labiausiai vertinamos gamyklos, kurios kartu vadinamos kaip „didysis ketvirtas“ – Keilwerth, Selmer, Yamaha ir Yanagisawa.

Julius Keilwerth yra Vokietijos kompanija, gaminusi saksofonus beveik nuo XXa. pradžios. 1986 metais kompanija bendradarbiavo ir profesionalių instrumentų gamybos klausimais konsultavosi su žymiu džiazu saksofonininku Piteriu Ponzolu. Garsūs muzikantai, tokie kaip Brandfordas Marsalis, Ernis Vatsas, Džeimsas Mūdis, Deividas Lybmanas, Maikas Smitas naudojami P. Ponzolo pagalba sukurtu saksofono EX90 modeliu, kuris populiarus ir šiandien. Kompanija gamina ir pigesnius, studentiškus instrumentus.

Japonų kompanija Yamaha pradėjo gaminti 1964 metais. Nuo tada jie žinomi kaip plačiausios saksofonų gamos tiekėjai, nes kūrė įvairiausiems muzikantams tinkamus modelius, skirtingus pagal kainą ir paties atlikėjo profesionalumą. Yamaha kai kuriems modeliams (YAS–62II ir YBS-62) suteikė išskirtinę charakteristiką – gamino juos iš grūdinto žalvario, tai suteikdavo instrumentui ypatingo tvirtumo. Taip pat Yamaha saksofonai ne tik kokybiški, bet ir spalvingi, pagal pirkėjo pageidavimus gali būti įvairios lako spalvos.

Daug atlikėjų žino gamyklą Yanagisawa, gaminančią profesionalius saksofonus. Ši Japonijos kompanija yra šeimos verslas nuo pat 1896 metų. Per tiek praktikos laiko ji sukaupė didžiulę patirtį šioje srityje ir gali pasiūlyti moderniausias technologijas ir aukščiausią kokybę, todėl yra rimčiausia konkurentė prancūzų gamintojai Selmer. Pastaroji kompanija, įkurta 1885-aisiais, gamina daugelį medinių ir varinių pučiamųjų instrumentų. Selmer Mark VI modelis, gamintas 1954-1975 metais, yra laikomas pačiu vertingiausiu saksofono modeliu istorijoje.

1.2. Saksofono populiarumas ir panauda muzikos istorijoje

Saksofono populiarumas pradėjo kilti tada, kai buvo pristatytas Prancūzijos pėstininkų orkestrams. Atsižvelgiant į faktą, kad dabar šis instrumentas retai asocijuojasi kaip karinės muzikos komponentas, visgi praeityje jis pradėjo sparčiai populiarėti dėl naudojimo kariniuose orkestruose. 1845m. Saksas sėkmingai pertvarkė karinių orkestrų partitūras įvesdamas saksofonus, pakeičiančius obojus, fagotus ir valtornes, taip išgaudamas orkestro vienodesnį,

darnesnią skambesį. Jis net surengė karinių orkestrų varžytuves, kuriose orkestras su saksofonais nurungė tuos, kurie buvo be saksofonų. Pirmą kartą Jungtinėse Amerikos Valstijose saksofonu pradėta groti 1853 metais, o nuo 1870-ųjų saksofonai jau buvo naudojami žymiuose Patriko Gilmoro ir Džono Filipo Siuzos orkestruose (Li Zakianas).

XXa. pradžioje saksofonas buvo įdiegtas ir į simfoninį orkestrą, bet ten jis nelabai išpopuliarėjo, nes nuolatiniu nariu simfoninėje sudėtyje niekada netapo. Kita vertus, instrumentas buvo atrastas kaip naudingas stambių klasikinių žanrų akompanimentas operoje, bažnytinėje ir kamerinėje muzikoje. Daugelyje naujų kompozitorių partitūrų atsirasdavo ir svarbi saksofono partija, kol kas dažniausia dubliuojant kitą medinį arba varinį pučiamąjį, taip padedant abiejoms instrumentų grupėms. Visgi laikui bėgant šiam instrumentui nebuvo daug sukurta, nes ir dabar saksofonas simfoniniame žanre yra palyginus retas svečias, tačiau iš žinomesnių kūrinių su panaudojamu saksofonu galima paminėti A. Glazunovo *koncertą saksofonui Es-dur*, Klodo Debusi „*Rapsodiją*“ saksofonui ir orkestrui, Sergėjaus Rachmaninovo „*Simfoninius šokius*“, Žoržo Bizė „*Arlijietė*“ siuitą Nr.1, Dariaus Milhaudo „*Skaramušą*“, Filipo Glaso koncertą saksofonų kvartetui, Pauliaus Moriso „*Provanso paveikslėlius*“, Eugenijaus Bozos ariją altui saksofonui bei Edisono Denisovo, Pauliaus Krestono, Pauliaus Hindemito, Bernardo Heidenso sonatas altiniam saksofonui.

Kompozitorius, aranžuotojas ir pianistas Persis Greindžeris labai domėjosi saksofonu nuo 1904-ųjų, kuomet netikėtai išgirdo grojant šiuo instrumentu atlikėją. Jis buvo maloniai nustebintas ir ištarė: „Aš girdėjau švelniausią pučiamąjį instrumentą, kurio garsas yra pats išraiškingiausias ir artimiausias žmogaus balsui. Visi pučiamieji instrumentai turėtų būti suskirstyti pagal jų tembro panašumą į žmogaus balsą.“ Greindžeris turėjo visų rūšių saksofonus nuo soprano iki baritono, bei 1917m. grojo JAV armijos orkestre sopraniniu saksofonu. Daugelį metų jis norėjo kurti muziką saksofonų grupės ansambliui, bet nerado tinkamų muzikantų jo kūrybos bandymams. Nuo 1943m. kompozitorius jau subūrė stiprią saksofonininkų grupę, su kuria galėjo bendradarbiauti entuziastingai kurdamas šiam ansambliui muziką („Lisabona“, „Dorinės dermės preliudas“, „Keturių natų pavana“ ir kiti). Greindžeris šį instrumentą įtraukė (kartais vieną, o kartais visą jų grupę) į daugelį savo parašytų orkestrinių kūrinių – „Laimingas karalius“, „Vienišas dykumų gyventojas pamato laimingų genčių palapines“, „Erdvi muzika nr.9“ altui saksofonui ir orkestrui ir daugelis kitų (*Granger journal*, p.40-42, nr.2., rudenį, 1985).

Daug muzikos saksofonui kūrė britai. Erikas Koutesas 1936m. parašė rapsodiją altiniam saksofonui ir fortepijonui, kuri buvo skirta S. Rašeriui. Šis kūrinys Dž. Duthoito vėliau buvo aranžuotas saksofonui su karinio orkestro pritarimu. Koncertus altiniam saksofonui parašė akademinės muzikos atstovai: Normanas Demutas, Ronaldas Bingas. Ernesto Tomlinsono 1965 metais sukurtas koncertas parašytas ne mažiau kaip penkiems saksofonams: dviems altams,

tvims tenorams ir baritonui, akomponuojant orkestrui. Kitas populiarus kompozitorius, Stenlis Majersas, sukūrė koncertą sopraniniam saksofonui ir orkestrui. Dar saksofono muziką kūrė arba savo kūrinuose šį instrumentą panaudojo Bendžaminas Britenas, Jozefas Holbrukas, Alekas Templtonas, Alanas Ričardsonas, Michaelis Kreinas, Dominykas Muldovnis, Džontis Harisonas, Michaelis Finisis ir kiti (*Music for the saxophone: the British contribution. Philip Scowcroft, 2001*).

Saksofono, kaip naujo reiškinių, populiarumas labai šoktelėjo tada, kai buvo pradėtas naudoti džiazio muzikoje. Džiazio muzikantai jau atkreipė į jį dėmesį dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą, o 1930-aisiais metais jau buvo naudojamas kaip solinis instrumentas daugelyje džiazinių kompozicijų. Daug žymių muzikantų galima įvardinti kaip džiazinio saksofono žvaigždes, tai – legenda K. Hovkinsas, kuris buvo laikomas džiazinio saksofono pradininku, po kurio sekė Č. Parkeris ir J. Koltreinas.

Apie 1945-uosius JAV įsivyravo rokenrolo muzika, kurioje saksofonas taip pat buvo vienas didžiausių atradimų, kartu su elektrine gitara ir būgnais. Saksofonas pasirodė esantis ypač universalus instrumentas, nes puikiai tiko ir roko, psichodelinėje, disko ir net pank-roko muzikoje. Manoma, kad geriausias roko muzikos saksofonininkas buvo Klarensas Klemonsas, kurio darbas yra neišdildoma dalis daugelio grupės Bruce Springsteen`'s hitų.

Galbūt dėl tokio tuometinio universalumo ir pasisekimo visose muzikos šakose saksofonas tebėra toks populiarus instrumentas ir šiandien, net lenkia šiuo aspektu daugumą pučiamųjų instrumentų.

1.3. Žymių saksofonininkų kūrybinės veiklos charakteristikos

Vienas iškiliausių muzikantų džiazio stiliaus gyvavimo pradžioje buvo klarnetininkas Sidnis Bechetas. Sakoma, kad dažnai koncertuojant jam nepatikdavo garsiau už jį grojantis kolega trimitininkas, tad vietoj klarneto pradėjo groti sopraniniu saksofonu. Išgaudamas daugiau garso jis galėdavo sopraną perteikti kaip solo instrumentą. S. Bechetas tapo pirmuoju žymiu saksofono atlikėju istorijoje.

Kolemanas Hovkinsas (1904-1969) buvo pirmasis didis džiazinio tenorinio saksofono atlikėjas. Jo profesionali karjera prasidėjo 1920 metais. Po ketverių metų jis tapo pirmuoju garsaus F. Hendersono orkestro tenoro saksofonininku. Čia grojęs ir įtakotas L. Armstrongo pakeitė ir savo grojimo stilių. K. Hovkinsas tapo nenuginčijamai lyderiaujančiu saksofonininku (iki pat 1960) ir beveik kiekvienas kitas šio instrumento atlikėjas norėjo groti panašiai kaip jis. Taip K. Hovkinsas tapo savotiška pirmąja „nerašyta“ mokykla kitiems.

Benas Vėbsteris (1909-1973) buvo Kolemanas Hovkinsas džiazinio grojimo stiliaus pasekėjas. Jis užėmė K. Hovkinso vietą F. Hendersono orkestre ir vėliau tapo tenoro žvaigžde mėgstamiausiam Diuko Elingtono orkestre. Jo šiltas, galingas, urzgiantis garsas ir intensyvus vibrato darė įtaką daugeliui kitų atlikėjų. Jis yra vienas geriausių svingo atlikėjų saksofono istorijoje.

Čarlis Parkeris (1920-1955) yra vienas didžiausių milžinų džiazio egzistavimo laikotarpiu. Jis grojo altiniu saksofonu revoliuciniu nauju būdu. Svinginiame džiaze improvizavimas tapo techniškai sudėtingas harmoninis kūrinio apgrojimas pagal esamas funkcijas. Č. Parkerio grojimo stilius pasireiškėdavo jo nuostabiu improvizavimu naudojant sudėtingus laipsnius funkcinėje harmonijoje, ir tai jis darė ypač greitu tempu. Kartu su trimitininku Dizis Džilespis atrado ir išstobulino džiazio stiliaus atšaką, vadinamą „bop“. Už savo naujoves tuo metu jis nebuvo pripažįstamas, tačiau dabar kiekvienas saksofonininkas žino ir gerbia šią legendą, pakeitusią džiazio istoriją.

Deividas Sanbornas yra šiuolaikinis žymus saksofonininkas, pasireiškęs tokiuose muzikos stiliuose kaip ritmenbliuzas, džiazas, instrumentinė populiarioji muzika, tačiau labiausiai sužibėjo funk džiazio atšakoje. Tai yra vienas komerciškai sėkmingiausių Amerikos atlikėjų, kuris pelnė garbę jau nuo 1980-ųjų. Pasak kritiko Skoto Janovo (2005), šis šiuolaikinis atlikėjas yra įtakingiausias savo stiliaus muzikoje bei labiausiai muzikantus įkvepiantis saksofonininkas.

Paprastai džiazio kryptyje saksofonininkai augina, keičia ir formuoja vienas kitą savo grojimo stiliumi, technika, idėjomis, maniera ir improvizacijomis, tad jų individualūs stiliai traktuojami kaip savotiškos atskiros mokyklos.

Viena svarbiausių figūrų formuojant XXa. klasikinio saksofono muzikos repertuarą buvo Sigardas Rašeris (1907-2001). Pasak amerikiečio saksofono pedagogo Ronaldo Karavano (2001), S. Rašeris savo puikiu grojimu nuolat inspiravo įvairius kompozitorius kurti muziką saksofonui, todėl jam niekad nereikėdavo pirkti repertuaro – jam jis tiesiog buvo rašomas individualiai. Keletas tokių kūrinių: E. Kouteso „*Saxo-Rhapsody*“ (1936), H. Branto *koncertas saksofonui* (1941), A. Glazunovo *Concerto in Es* (1934), F. Martino *Baladė* (1938). Akcentuodamas artistiškas saksofono galimybes, S. Rašeris pažymi, kad A. Saksas kurdamas saksofoną turėjo galvoje instrumentą, kuris turi būti toks techniškai universalus kaip styginis instrumentas, ir toks kupinas jėgos kaip varinis pučiamasis. Tobulindamas savo paties techniką, atlikėjas stengėsi pasiekti pačias idėjų aukštumas, apie kurias buvo sumanęs saksofono išradėjas. Jo tikslas buvo pasiektas atsižvelgiant į faktą, kad 1938 metais po savo koncerto Strasbūre jis gavo A. Sakso nuotrauką iš jo dukters su komentaru, kad ji išgirdo Rašeris grojantį saksofonu taip, kaip pats A. Saksas, jos tėvas, įsivaizdavo skambant jo sukurtą instrumentą.

Marselis Mule (1901-2001) buvo prancūzų klasikos saksofonininkas. Būtent jam taip pat buvo sukurta daug įvairių kompozitorių kūrinių. Dauguma šių kūrinių tapo klasikinės muzikos repertuaro pagrindais. M. Mule ypač sudomino kompozitorius D. Milhaudą, A. Honegerį, F. Šmitą. Jo didžiausias nuopelnas yra Prancūzijos saksofono mokyklos sukūrimas. Be to dar sėkmingai koncertuodavo visame pasaulyje kaip puikus solistas, parašė gausybę etiudų, techninių pratimų ir metodų, aranžavo įvairių kompozitorių populiarius kūrinius saksofonui. Dirbdamas pedagogu Paryžiaus konservatorijoje jis groti išmokė per 300 savo mokinių, kurių dauguma tapo žymiais atlikėjais ir pedagogais. Patys žymiausi M. Mule mokiniai yra F. Hemke, E. Ruso, D. Diufai (kuris pakeitė darbe savo mokytoją Paryžiaus konservatorijoje 1968 m.) ir K. Delanžas (pastarasis pakeitė Diufai 1988m.).

M. Mule atlikimo virtuozizmas buvo kombinuojamas su gebėjimu išskirti grojimo atlikimo techninį supratimą ir paaiškinti tai kolegoms atlikėjams. Netrukus tokiu būdu M. Mule tapo šauniu pedagogu, kuris puikiai galėjo susieti teorinius metodus su praktiniais. Jo charakterio gilumas, šiluma ir entuziazmas pelnė jo kolegų ir studentų nuolatinę pagarbą.

Eugenijus Ruso (1932) yra atlikėjas, pedagogas, metodų autorius, instrumentų gamintojo Yamaha konsultantas saksofono gamybos klausimais. Parašė knygą, kuri buvo išleista Prancūzijoje pavadinimu „Marselis Mule: jo gyvenimas ir saksofonas“. Taip pat išleido dvi metodines knygas: „Ruso saksofono pradžiamokslis“ ir „Saksofono aukštosios natos“. Papildomai jis praplėtė saksofono repertuarą savo aranžuotais kūrinių. Naujausias E. Ruso darbas yra „Ferlingo 24 etiudai“, kur labiau sukoncentruotas lėtas, lyrinis grojimas bei pridėtos techninės autoriaus atlikimo nuorodos, leidyba.

2. SAKSOFONO MOKYMO SISTEMŲ TAIKYMAS PEDAGOGINĖJE PRAKTIKOJE

Mokymo groti pučiamaisiais instrumentais metodika daugeliu atvejų iki šiol yra empirinio pobūdžio. Tai akivaizdžiai matome ne tik praktiniame pedagogų darbe, bet ir paanalizavę mokymo groti vadovėlius–mokyklas. Juose žymūs atlikėjai ir pedagogai išdėsto savo ar jų atstovaujамų mokyklų požiūrį į grojimo kuriuo nors pučiamuoju instrumentu technologijos formavimą, muzikinių gabumų ugdymo metodiką, pateikia vienokią ar kitokią grojimo įgūdžių formavimo sistemą, pagrįstą dažniausiai ne mokslu, o patirtimi. Tokių vadovėlių, straipsnių ar kitokio pobūdžio metodinių darbų saksofonininko ugdymui yra daug, kurių reikšmė priklauso nuo autoriaus meninių ir pedagoginių sugebėjimų. Žinoma, tokius darbus, kaip ir daugelio talentingų pedagogų–empirikų praktinę veiklą, be abejonės, galima

pagrįsti mokliškai, nes, siekiant gerų rezultatų, ir empirinis darbo metodas turi būti objektyviai teisingas. Tačiau empirinė metodika, būdama stipri savo patirtimi, turi ir trūkumų, nes ne viskas joje yra tikrai teisinga ir vertinga. Subjektyvus autoriteto požiūris kartais gali ir trukdyti, būti nesuprastas. Todėl kiekvienas pedagogas pasirinkdamas savo darbo su mokiniais specifiką turi gerai įvertinti ir pasirinkti tinkamą metodiką, kuria galėtų vadovautis ir sistemingai juos ugdyti.

Mokymas groti saksofonu (ar kitais pučiamaisiais instrumentais), kaip ir kiekvienas kitas mokymo procesas, yra labai sudėtingas ir nustatyti jo dėsningumus gana sunku. Išmokyti groti pučiamuoju instrumentu, reiškia išugdyti įgūdžius, kad mokinio organizmas prisitaikytų prie instrumento valdymo. Suprasti tuos sudėtingus fiziologinius ir psichinius procesus, kurie vyksta įgyjant šiuos įgūdžius, ir surasti kai kuriuos jų įgyjimo dėsningumus padeda fiziologijos ir psichologijos mokslai. (A. Budrys, 1980). Galima paminėti I. Pavlovą, kuris dėstė mintis apie centrinės nervų sistemos darbą. I. Pavlovas rašė: „Jei mūsų pojūčiai ir vaizdiniai yra mums pirmieji tikrovės signalai, tai kalba, kinesteziniai dirginimai, einą į smegenų žievę iš kalbos organų, yra antrieji signalai, signalų signalai. Jie sukuria tikrovės suvokimo pojūtį ir generuoja mūsų atskirą mąstymą, sukuriantį žmogiškąjį empirizmą“ („Значение физиологического учения И.П.Павлова для музыкальной педагогики и музыкального использования“, 1954). Remiantis Pavlovu galime teigti, kad mokindamiesi groti instrumentu, kitaip tariant, turime ugdyti savo kūno motorikos darbą, valdymo patyrimą. Šis procesas būtų sklandesnis, jei remtumėmės tam tikrų autorių jau išsakyta patirtimi, efektyviais metodais, mokyklomis–vadovėliais.

2.1. Saksofono metodikos ir jų ypatumai

Mokymas groti saksofonu, vadovaujantis tam tikromis mokyklomis, yra ilgas, sistemingas, reikalaujantis kantrybės ir valios procesas. Jis apima platų pedagoginių ir atlikimo klausimų bei problemų ratą. Vienas svarbiausių mokymo kriterijų yra atlikimo meistriškumo istorinė genezė, apimanti kokią nors geografinę erdvę, kur susiformavo profesinio mokymo centras ir kur atsirado mokinio ir mokytojo žinių perteikimas. Šis procesas buvo pavadintas „Grojimo saksofonu mokykla“, išreiškiantis pedagogines tendencijas ir principus saksofono atlikimo mene (V. Ivanov, 2001).

Apibūdindamas skirtingas pučiamųjų instrumentų mokyklas A. Fedotovas rašė, kad išsiskiria rusų, prancūzų, vokiečių, čekų mokyklos. Rusų tarybinėje mokykloje akcentuojamas valingumas, atvirumas, nuoširdumas ir emocionalumas atliekant muzikos kūrinį; siekimas atskleisti muzikos kūrinio gilumą ir visumą, tuo pačiu metu kartais mažiau dėmesio skiriant techninėms atlikimo detalėms. Prancūzų mokyklai būdingas atlikimo žaismingumas,

išraiškumą, techninis manevringumas ir lengvumas, emocionalumas. Autorius pamini, kad prancūzų muzikantai nelabai kreipia dėmesio į muzikos kūrinio teksto tikslumą, atlikdami jie nemažai įneša savo įdėjų ir interpretacijų, ypač šiuolaikinėje muzikoje. Vokiška mokykla yra ištikima gilioms meno tradicijoms, išsiskiria racionalių mąstymu atliekant kūrinius. Grojimas detalizuotas, būdingas tikslumas muzikinio kūrinio autoriaus nurodymams tekste. Fedotovas rašo, kad vokiškai mokyklai trūksta emocionalumo, muzikantai per mažai lavina savo meninę vaizduotę. Čekų mokykla – gana aukštame pučiamųjų instrumentų muzikinio atlikimo kultūros lygyje. Ji turi visų išvardintų mokyklų bruožų, tačiau siejama arčiausiai rusų mokyklos. Pagal Fedotovą, 3 pagrindinės mokyklos – rusų, prancūzų ir vokiečių daro įtaką kitų šalių mokyklų vystymuisi: Bulgarijos, Lenkijos, Rumunijos, netgi Anglijos, Šveicarijos, Belgijos ir kitų („Методика обучения игре на духовых инструментах“, 1975).

XIXa. saksofono atlikimo menas labai atsiliko nuo kitų pučiamųjų instrumentų. Kompozitoriai saksofoną savo kūrinuose daugiausia naudojo kaip naują skambesį (ypač orkestrinėje kūryboje), kaip instrumentą su spalvingu tembru. Šio instrumento specifinės išraiškos ir techninės galimybės dar buvo nelabai žinomos tuo metu. Buvo manoma, kad saksofonu galima atlikti tik paprastas nesudėtingas melodijas. Dėl šios priežasties buvo mažai pedagoginės ir metodinės literatūros. Kiek vėliau tik pradėjo atsirasti pirmoji muzikinė literatūra, kuri davė postūmį tolimesniam vystymuisi, mokyklos atsiradimui.

Labai reikšmingą vaidmenį formuojantis pučiamųjų instrumentų, tarp jų ir saksofono, atlikimo menui suteikė Prancūzija. XIXa. pab. Prancūzijoje susiformavo pirmoji saksofono mokykla, kurioje atsirado solinio ir orkestrinio atlikimo ugdymas. Šio laikotarpio žymūs saksofonininkai: M. Gairas, Š. Saulas, Ž. Viardas, A. Vjulas. Atidarytos pirmosios saksofono mokyklos, kurioms vadovavo N. Bekanas, A. Saksas.

Ilgainiui atsirado pirmieji instrumento valdymo metodiniai vadovai, pavyzdžiui, G. Kastnerio „Pilnas sisteminis vadovas naujiems variniams liežuveliniams instrumentams“. Jame buvo pagrindiniai Adolfo Sakso atlikimo ir pedagoginiai principai. Reikšmingu indėliu saksofono literatūros kūrimu prisidėjo prancūzų klarnetininkas G. Klose. Jo darbai: „Mokykla visų rūšių saksofonams (1877), „Pradinis vadovas saksofonams altui ir tenorui“ (1877), „Pradinis vadovas saksofonui baritonui“ (1879), „Pradinis vadovas saksofonui sopranui“ (1881). Didelę metodinę reikšmę tuomet suteikė ir L. Majerio parašyta knyga „Didžioji saksofono mokykla“ (1896).

XXa.pr. vystantis saksofono atlikimo menui, atsirado daug žymių atlikėjų ir pedagogų įvairiose pasaulio šalyse. Visose Europos konservatorijose buvo įkurtos saksofono klasės. Saksofono repertuaras plėtėsi, vystėsi, tapo pagrindu mokykloms–vadovėliams. Svariais

kūriniais saksofonui buvo laikomi G. Kastnerio „Fantazija ir žėrinčios variacijos, J. Demersmano „Karnavalas Venecijoje“, J.B. Singelso „Fantazija“.

XXa. pirmame dešimtmetyje atsirado pirmieji rimti metodiniai darbai: P. Vailo „Grojimo saksofonu pagrindai“ (1908), B.Verikeno „Universalus metodas saksofonui“ (1917). Kompozitoriai pradėjo rašyti daugiau kūrinų panaudodami ir saksofoną. M. Ravelis įvedė saksofoną į žymųjį „Bolero“ ir saksofonas suskambo M. Musorgskio „Parodos paveikslėliuose“, dalyje „Sena pilis“. Taigi, vyksta pakilimas saksofono atlikimo meno formavimo ir vystymo atžvilgiu. Saksofonas traktuojamas jau kaip solo ir orkestrinis instrumentas. XXa. antroje pusėje išaugus saksofonininkų meistriškumui atsirado daugiau meninės, techninės ir instruktyvinės medžiagos, įvairesnių kūrinų. Augimo procesai, vykstantys šioje srityje, reikalavo vis daugiau apmąstymų ir tvarkos. Buvo rašomi moksliniai darbai (disertacijos) sistematizuojantys šį procesą. Vyko saksofonininkų kongresai: Čikagoje (1969, 1970), Toronte (1971, 1972), Bordo (1973, 1974, 1978), Londone (1976), kuriuose pedagogai ir atlikėjai aptarinėjo reikšmingus instrumentui klausimus apie jo tolimesnį vystymą, populiarinimą, metodiką.

Lietuviškos saksofono mokyklos kilmė yra siejama su rusiškos mokyklos vystymusi. Pirmieji šio instrumento propaguotojai mūsų šalyje buvo klarnetininkai, iš kurių reikia paminėti džiaz muzikantą Vladimirą Čekasiną, bei jo žymius mokinius, profesionalius muzikantus, pedagogus Petrą Vyšniauską ir Vytautą Labutį. Visi jie kartu su Aleksandru Fedotovu, Liudu Mockūnu, bei daugeliu kitų talentingų jaunosios kartos atlikėjų yra džiaz saksofonininkai, apie kurių kiekį šalyje kalbėjęs P. Vyšniauskas interviu metu kartą pasakė: „Šiandien Lietuvoje jų yra su kaupu“. Klasikinio saksofono muziką populiarino G. Afanasjevas, bei A. Fedotovas. Kaip dabartinę jaunosios kartos aktyviai Lietuvoje ir užsienyje koncertuojantį žymų saksofonininką galima įvardinti Arvydą Kazlauską.

2.1.1. Buvusios SSSR mokyklos ypatumai. Kai kuriuose šaltiniuose patys rusai teigia, kad rusų saksofono mokykla atsilieka apie 40 metų nuo europinės mokyklos (V.Ivanovas, 2003).

Rusų saksofono mokykla susiformavo pakankamai vėlai dėl vyravusios sovietinės tendencijos – saksofono, kaip kapitalistinio daikto, nepripažinimo. Nors jis buvo šiek tiek naudojamas estradinėje muzikoje, tačiau kaip apie aktualų muzikinį instrumentą buvo pradėta galvoti vėlai. Žmonės tiesiog manė, kad juo nepavyktų groti sudėtingos muzikos. Nepaisant to, kai kurie šiuo instrumentu grodavo savamoksliskai, tačiau tuomet vyravo problema – kuomet Europoje saksofono populiarumas augo, Rusijoje tokio „nepageidaujamo“ instrumento norintiems įsigyti tiesiog nebuvo galimybių. Grojantieji naudojami prastos kokybės instrumentais, nes nebuvo kitokių, žmonės tuomet sunkiai priimė naujoves iš užsienio. Rusų muzikantai, keliaujantys po Europą, sužinojo apie jį ir ten įsigydavo šį instrumentą. Rusijoje, kaip ir vėliau

Lietuvoje, būsimieji saksofono pedagogai tuo metu buvo klarnetininkai, o tik vėliau pakeitė instrumento specialybę. Saksofonas ir klarnetas – giminingi instrumentai, tačiau keičiant instrumentus skirtumas yra tas, kad klarnetininkui yra lengviau prisitaikyti prie saksofono techninių savybių grojant, negu saksofonininkui prie klarneto. Todėl pasaulinėje praktikoje yra dažnai sutinkamas reiškinys (vadinamas *dubliavimu*) dėl klarnetininkų noro pradėti mokytis groti saksofonu.

Muzikinis avangardizmas, atsiradęs XIXa. pabaigoje įnešė naujovių grojimo manieroje, o tuo pačiu ir rusų pučiamųjų instrumentų mokymo metodikoje, kuri pasipildė naujais netradiciniais grojimo būdais ar efektais: nepertraukiamu kvėpavimu, grojimu akordais (daugiabalsiškumas), ketvirčio tono alteracija, klarneto ar saksofono liežuvėlio pičiškato efektu, pliaukštelėjimu delnu per varinių instrumentų pūstuką, beldimu pirštais per klapanus ar instrumento korpusą, grojimu instrumentu be trūkstamos detalės (pvz., garsų pūtimas saksofonu be pūstuko) (J. Usovas, 1986).

J. Usovas (1989), rašydamas apie pedagoginį darbą su pučiamųjų instrumentų mokiniais įvardina keletą dar neišspręstų problemų:

- Metodikoje mažai taikomi pedagogikos ir muzikinės psichologijos mokslų pasiekimai.
- Mokiniam rekomenduojama vystyti muzikinį mąstymą, tačiau tai kaip kūrybinis procesas yra dar stebėjimo stadijoje, bei pilnai teoretiškai neištirtas.
- Stojamųjų egzaminų metu pasirenkamas ne visada tas mokinys, kuris yra gabus, nes dar nėra visapusiškai gerai nustatytas egzaminavimo būdas.
- Nėra tikslios metodikos, skirtos merginoms, moterims, besimokančioms groti pučiamuoju instrumentu.
- Studentai mažai mokomi kurti, klausyti profesionalių atlikėjų, iš klausos nurašyti transkripcijas.
- Pastebima atlikėjų tendencija groti vienas už kitą greičiau atliekant tą patį kūrinį, lyg lenktyniaujant ir bandant parodyti, kad grojama geriau, tačiau tai vykdoma atmetant muzikos turinį ir meniškumą.
- Jauni atlikėjai kartais groja kūrinius juos savaip pakeistami, redaguodami ir interpretuodami, pridėdami autoriaus nenurodytų išorinių efektų, taip kūrinio skambesį atitolindami nuo tikrojo ir demonstruodami muzikinės kultūros trūkumą.

XXa. pedagogai pūtikai G. Orvidas, S. Razanovas, A. Usovas, A. Fedotovas, ir kiti suformavo naują požiūrį į mokymą, kurio pagrindas buvo sąmoningas požiūris į atlikimo procesą, kurį jie matė kaip sudėtingą psichofiziologinį aktą, valdomą nervinės žmogaus veiklos. Buvo keliami pagrindiniai metodikos reikalavimai atlikėjui: garso aiškumas, gilumas ir

tikslumas, daininga kantilena, ryškus emocionalumas, paprastumas ir nuoširdumas išreiškiant jausmus. Požiūris į saksofoną Rusijoje pasikeitė tik XXa. antroje pusėje. 1975m. įkurta saksofono klasė Odesos ir Maskvos muzikos akademijose. Mokymo profilis buvo skirstomas į klasikinį ir džiazinį. Pedagogai mokydavo pagal A. Rivčuno, E. Andrejevo, P. Suchanovo, L. Michailovo, M. Šapošnikovos, B. Prorvičiaus parengtus metodus. Saksofono klasės įkūrimui davė įtakos šių žymių atlikėjų muzikinė patirtis. Ugdomi mokiniai dalyvaudavo įvairiuose konkursuose, grojo klasikinius kūrinius. Saksofono muziką pradėjo populiarinti kompozitoriai S. Prokofjevas, A. Glazunovas, J. Iberas. V. Ivanovas (2003) teigia, kad rusų mokykla perėmė dagumą užsienio (ypač Prancūzų) mokymo groti tendencijų.

S.V.Rozanovo „Grojimo pučiamaisiais instrumentais metodiniai pagrindai“ (Maskva, 1935) – pirmas mokslinis-metodinis darbas SSSR. Juo buvo siekiama rasti bendrus sprendimus ir atsakymus į klausimus dėl kvėpavimo, lūpų, pirštų, liežuvio valdymo technikos aspektų. Autoriaus suformuoti pedagoginiai pagrindai buvo tokie:

- Mokymo techninių įgūdžių vystymasis turi būti glaustai siejamas su meniniu ugdymu.
- Muzikinis kūrinys turi būti įsisavinamas sąmoningai. Tokiu būdu jis bus tvirtai išmokstamas.
- Teisingo grojimo techninio formavimo pagrindas turi būti siejamas su žmogaus anatomijos ir fiziologijos žiniomis, bei organų, dalyvaujančių grojimo procese veiklos išmanymu.
- Ugdymo procese vadovautis fiziologijos, pedagogikos, psichologijos mokslų naujausiais pasiekimais ir žiniomis.
- Nuolat ieškoti ir naudoti aukšto meninio lygio repertuarą.

V. Ivanovas yra vienas reikšmingiausių rusų pedagogų, tarp kurio daugelio nuopelnų saksofono istorijos raidoje yra jo dviejų dalių „Akademinių grojimo saksofonu mokykla“ (Maskva, 2003). Čia jis pateikia didžiulį techninių pratimų, etudų rinkinį su reikiamais metodiniais nurodymais. V. Ivanovo mokykla, pagal sudėtingumo lygį, skirta daugeliui atlikėjų, nuo pradedančiųjų iki profesionalų. Pradžioje autorius išskiria grojimo saksofonu formavimo technikos svarbą. Tai yra reikšmingiausias dalykas sėkmingam techniškam instrumentiniam grojimui. Į „formavimo“ sąvoką jis priskiria lūpų raumenis, rankų pirštų darbą, kvėpavimo techniką, stovėseną, instrumento laikymą ir kitus svarbius aspektus. Pasak autoriaus, racionalus ir teisingas formavimas suteikia mažiausio pastangų poreikio ir gaunamo geriausio rezultato optimaliai efektyvų santykį, įskaitant garso tembrą, kurio išgavimui nereikia naudoti šiame procese nedalyvaujančių raumenų, kad „neužspaustų“ viso grojimo aparato. Trumpai tariant, pedagogai turi stebėti, kad mokiniai neapkrautų savo grojimo nereikalingais judesiais ir

veiksmams. Sukoncentruoti reikia tik grojimo kokybės siekimui svarbius aspektus. Vadinamam *bendram formavimui* priklauso ir artikuliacijos formavimas, priklausantis nuo liežuvio miklumo ir teisingos valdymo padėties, visa tai kartu su ambušiūro ir kvėpavimo reikiamu formavimu sudaro bendrą aparatą – sodraus, aiškiai artikuliuojamo ir išraiškingai išgaunamo garso. Autorius griežtai nurodo laikytis kūno darbo darnos aspektų, pavyzdžiui, kad instrumentą reikia laikyti lygiai, tiesiai, be nereikalingų pašalinių judesių į skirtingas puses, taip pat grojimo poza turi būti natūrali, neįsiveržusi, nepaisant to, ar atlikėjas sėdi ar stovi. Krūtinę nurodoma šiek tiek pakelti, o pečius išlenkti, nes tai duoda kvėpavimui reikalingiems kūno raumenims didelę nevaržomą laisvę dirbti. Pasak autoriaus, kojos turi atlikti savo pareigą – grojimo metu atlikėjas turi stovėti tvirtai. Kategoriskai draudžiama groti pasidėjus koją ant kojos.

Profesorius V. Ivanovas redagavo 1964 metais parašytą A. Rivčuno saksofono mokyklą, apie kurios autorių atsiliepė kaip apie nuostabų saksofonininką ir pedagogą, didžiai prisidėjusį prie saksofono kultūros plėtojimo, parašiusį reikšmingų ir naudingų metodinių darbų. V. Ivanovas perdirbo mokyklos tekstinę medžiagą, pridėjo kitus A. Rivčuno parašytus etiudus ir pratimus. Naujoji redaguota mokykla suteikia galimybę naujam efektyvesniam grojimo technikos vystymui, klasikinės ir džiazinės muzikos atlikimo virtuozistikumui siekti (V. Ivanovas, 2001).

V. Ivanovo mokyklos saksofonui yra viena iš nedaugelio rusiškų mokyklų, kurią skaitant galima būtų iš dalies perprasti tam tikrą mokymo groti instrumentu specifiką be papildomo mokytojo paaiškinimo. Didžioji dalis kitų autorių metodikos, esančios rusiškose saksofono mokyklose, yra labiau bendro pobūdžio, kadangi autoriai ne taip smulkiai aprašo įvairius mokymo groti aspektus, kaip tai daroma, pavyzdžiui, amerikiečio Lario Tylo, Deivido Lybmano ar kituose Vakarų pedagogų metoduose, kur į visus grojimo meną liečiančius faktorius įsigilinama iš fiziologinės, psichologinės ir praktinės pusės.

2.1.2. Vakarietiškos mokyklos ir jų specifika. Vakaruose grojimo saksofonu ugdymo pradžioje rimtą vaidmenį atliko P. di Vilas, kuomet 1908 metais pasirodė jo leidinys “Universalus metodas saksofonui” (1908), kuris buvo paremtas A. Majerio, H. Klose ir kitų pedagogų metodais. Tai buvo pirmasis stambus leidinys saksofono tematika, apimantis didelį pedagoginių problemų ratą. Jame buvo aprašyti visi mokymo groti saksofonu reikalingi pagrindai: garso išgavimas, ambušiūras, kvėpavimas, liežuvėlai, artikuliacija, pratimai, gamos ir daug kitų aktualių aspektų. Autorius apie savo darbą rašė: “Mokymo planas yra labai kruopščiai ir nuosekliai parengtas, todėl nuodugnai šiuo metodu vadovaujantis sėkmė ugdant pradedantį saksofonininką garantuota”. Vėliau pasirodė kiti metodai, tokie kaip Henrio Lindermano “Metodas saksofonui” (1936), kuriame autorius atskleidžia savo didelę patirtį, aptaria daugiausiai sunkumų grojant saksofonu keliančius aspektus. H. Lindermanas vienas pirmųjų

savo metodikoje rašo, kad klarnetininkai gali groti saksofonu arba saksofonininkai klarnetu, bei iškelia tam tikras šio dubliavimo kylančias problemas. Taip pat vienas pirmųjų aptarė *vibrato* saksofonui ypatumus, jo panaudojimą grojant melodingai, muzikaliai, įsigilino į muzikinius faktorius, kurie nulemia menišką kūrinio atlikimą. Kitas amerikietis, Laris Tylas (1905-1984), buvo ir tebėra laikomas amerikietiškojo saksofono tėvu, kadangi jo mokymo metodika pripažinta tikrai veiksminga. Per savo pedagoginio darbo karjerą išugdė daugiau nei 100 saksofono studentų, kurių dauguma sėkmingai tapo puikiais mokytojais arba solistais (Donaldas Sinta, Patrikas Meiganas, Stivenas Maukas, Fredas Bekeris, Džo Hendersonas ir kiti). Savo patirtį pedagogas perteikia savo darbuose: „Grojimo saksofonu menas“, „Saksofonininko knyga“, „Melodijos jaunajam saksofonininkui“. Tačiau Tylas teigia, kad visgi jokia knyga mokiniui idealiai neatstos darbo su geru pedagogu ir nebus tokia naudinga, kaip geri mokytojo patarimai, priežiūra vykdant įvairius pratimus, muzikuojant, aptinkant klaidas. Tuo labiau, kad tikras muzikinis meistriškumas turi būti išugdytas pačio atlikėjo nuolatinio domėjimosi, ar tiesiog gyvenimu pačioje muzikoje. Neabejotinai galime teigti, kad Tylo metodas juo besivadovaujančiam muzikantui padės tvirtus pagrindus ir aiškų supratimą apie grojimą saksofonu ir jo techninio valdymo specifiką.

Kalbėdami apie svarbiausią grojimo pučiamaisiais instrumentais išsiskiriantį komponentą, garso tembrą, šia tema reikšmingą darbą parašęs vėlgi amerikietis Deividas Lybmanas. „Saksofono garso tembro vystymas“ (1994) pedagoginėje srityje buvo didelis žingsnis pirmyn. Daug pedagogų vadovaujasi šia amerikietiška mokykla, kadangi Lybmanas puikiai susistemino ir aprašė garso tembro vystymo aspektus. Šio metodo tikslą autorius įvardina taip: „Daugelį atlikėjų kamuoja bevaisės garso vystymo technikos paieškos. Taip yra todėl, kad muzikantas grodamas tinkamai neatsipalaiduoja, naudodamas įvairius tam nereikalingus kūno įsitempimus. Šia knyga yra siekiama ištaisyti tam tikras atlikėjų klaidas ir padėti suprasti apie laisvo grojimo instrumentu subtilybes. Kuomet saksofonininkas supras, kad grojimas, kaip ir bet kuris kitas žmogaus kūno fiziologinis reiškinys, turi vystytis natūraliai, tuomet atlikėjas atras savąjį instrumento garso tembrą, kuriuo galės ekspresyviai atskleisti visą savo kūrybiškumą, muzikalumą, bei perteikti šias žinias ne tik savo reikmėms, bet ir savo mokiniams“. Per daugelį pedagoginio darbo metų, D. Lybmano idėjos apie saksofono garso tembrą ir jo ugdymą susiformavo dėl daugelio puikių leidinių įtakos: Hario Olsono „Muzika, fizika ir technika“ (1967), Alano Himeso „Kvėpavimo mokslas“ (1979), Ž. Kučevickio „Grojimo fortepijonu menas“ (1967), V. Bergeiko „Garso bangos ir ausis“ (1976), straipsniai apie muzikos fiziką ir daugelis kitų darbų. Tuo remdamiesi galime teigti, kad amerikietiškoji grojimo saksofonu mokykla yra siejama ir vystoma paraleliai remiantis ir naudojant kitų mokslų šakų pasiekimais.

Didelę įtaką Europos pučiamųjų instrumentų pedagoginiam vystymuisi padarė Prancūzijos mokykla. Iš jos patirties sėmėsi nemažai rusų, Lietuvos muzikantų, ypač medinių instrumentų atstovų. Pagal A. Budrį (1972), Prancūzijos muzikinio mokymo sistemoje bei pedagogų darbo metoduose yra daug diskutuotinų ar mūsų šalies mokymo sistemai nelabai tinkamų klausimų, tačiau prancūzų pučiamųjų instrumentų mokykla, bei mokymo literatūra yra viena iš žymiausių pasaulyje, todėl rekomenduotina ja remtis, naudotis ir studijuoti.

Prancūziškoji grojimo saksofonu mokykla buvo ir iki šiol tebėra nulemta Marselio Mule (1901-2001) solisto meistriškumo, bei darbo pedagoginėje srityje pasiekimų. Jo atlikimo virtuoziskumas buvo siejamas su gebėjimu išskirti reikiamą grojimo koncepciją ir perteikti reikiamas žinias kitiems atlikėjams. Todėl jo metodai laikomi vienais efektyviausių pedagoginėje saksofono aplinkoje. Šiuo Prancūziškos saksofono mokyklos pradininku žavėjosi ir apie jį rašė Eugenijus Ruso (Marselis Mule: jo gyvenimas ir saksofonas, 1982), Žanas-Pieras Tioletas „Saksofonas ir Mule“ (2004). Pagrindinius prancūzo garso kokybės faktorius galime išskirti šiuos:

- Lengvo formavimo, bet standus ambužiūras.
- Emisijos preciziškumas ir kokybė.
- Kvėpavimo meistriškumas, reikalingas teisingam oro srauto valdymui.
- *Vibrato* technikos valdymas, nuo ko priklauso muzikavimo ekspresyškumas, dainingumas.

M. Mule saksofono mokykla buvo siejama su sekančiomis jo nustatytomis direktyvomis:

- *Kvėpavimas*: įkvėpimas turi būti laisvas per burną ir nosį kartu, padedant diafragmai. Teisingas kvėpavimas padės atlikėjui koncerto metu pasitikėti savimi, jaustis laisvai, neįsitempti.
- *Artikuliacija*: ji turi būti perteikiama, lyk sakant skiemenį „TA“.
- *Intonacija*: saksofonas nėra puikiai derantis instrumentas, todėl tai skatina vystyti gerą instrumentalisto klausą. Koreguoti netikslią instrumento intonaciją saksofonininkas turi valdydamas gerklės ir liežuvio pozicijas, apatinės lūpos spaudimą su liežuvėliu, keisti oro srovę, ar net naudoti kitokius pirštuotės dengimus.
- *Vibrato*: Mule puikiai žinojo kaip *vibrato* turi būti tinkamai atliktas, pateikdamas aiškius ir efektyvius pratimus tam įsisavinti. *Vibrato* yra atliekamas apatinio žandikaulio judėjimo pagalba.
- *Technika* yra paremta gamomis, arpedžio, kaitaliojant įvairią artikuliaciją.

Visa M. Mule mokymo specifika yra plačiai aprašyta jo metodinėse knygosė. Per visą saksofonininko karjerą M. Mule parašė saksofonui didelį skaičių įvairios naudingos ir efektyvios mokymo medžiagos, nepalyginamos su niekuo, kas buvo parašyta iki tol.

Labai svarbia figūra klasikinio saksofono vystymuisi XX amžiuje tapo vokiečių kilmės amerikietis S. Rašeris (1907-2001). Jis iš esmės atstovavo vokiškąją saksofono mokyklą, propaguodamas tamsesnę garso tembro spalvą. Per savo pedagoginę karjerą Rašeris mokė keliose amerikos mokyklose, išugdydamas žymių saksofono mokytojų ir atlikėjų, tokių kaip Ronaldas Karavanas, Li Patrikas, Karina Rašer, Silvija Beiker ir daug kitų, kurie tesė pradėtas saksofono mokyklos tradicijas. Pagrindinį dėmesį Rašeris skyrė tonaliam supratimui. Jo supratimu, grojant klasikinę muziką saksofonas turėtų skambėti taip, kaip jo išradėjas, A. Saksas įsivaizdavo skambant. Taip pat S. Rašeris akcentavo, kad modernūs gaminami pūstukai jau nebėra tokie, kokius nurodė A. Saksas, todėl jam ir jo mokiniams jau buvo sudėtinga rasti pūstukų, kurie atitiktų jų apvalaus, švelnaus ir tamsaus garso tembro poreikį. Kiek vėliau buvo pradėtas kūrėti specialus „Rašerio pūstukas“, gaminamas pagal vokiškojo garso tembro subtilybės. S. Rašeris pasaulyje labiausiai žinomas dėl saksofono diapazono išplėtimo, kuomet parašė metodinį darbą „Aukštosios saksofono natos“ (1 leidimas, 1941). Jame autorius rašė, kad norint išplėsti saksofono diapazoną reikia žinoti tam tikrus klavišų dengimus, bei daug praktikuotis kaitaliojant oro srovės pūtimą ir taip išgaunant įvairių obertonų skambesį. Jo mokinys Ronaldas Karavanas straipsnyje (2001) apie savo mokytoją rašė: „Daugelį metų to meto saksofonininkai juokėsi iš Rašerio idėjų praplėčiant saksofono registrą virš 2,5 oktavos. Nuolankesni buvo tik kompozitoriai, kurie Rašeriui sukūrė daug kūrinių soliniam grojimui. Rašeris net paprašė „Buescher“ instrumentų gamyklos sukurti jam specialų saksofoną be klavišų ir skylių, kad įrodytų, jog natūralių obertonų serija lemia aukštutinį instrumento registrą“.

Yra ir daug daugiau žymių naudingų metodų saksofonui: B. Frymano „Mokymas ir improvizacija saksofonui“ (1936), B. Teiloro „Improvizacijos menas“ (2000), V. Koginso „Tenorinis saksofonas. Individualaus apmokymo metodas“ (1970), J. Evanso „Saksofono metodas“ (2000) ir kiti.

Apžvelgę esminę mokymo groti saksofonu metodiką galime teigti, kad dabar įvairių naujų leidinių saksofonui yra rašoma dešimtimis, iš kurių daug yra ir menkaverčių. Tačiau M. Mule, S. Rašerio, D. Lybmano, H. Lindermeno, L. Tylo ir kitų metodų esminiai faktoriai yra kaip pagrindas atsirandančioms ir vis jas šiek tiek tobulinančioms metodikoms. Šiuolaikiniams saksofono pedagogams yra pakankamai vakarietiškos saksofono literatūros, mokomosios metodinės medžiagos, bei repertuaro, tačiau reikia pasirinkti kas yra tinkamiausia ir priimtinausia jų mokiniams. Studijuojant ir analizuojant įvairią literatūrą pastebėta, kad fiziologinius grojimo aspektus tinkamiausiai aprašo amerikiečių pedagogai, pateikia daug įvairių

pratimų ir asociacijų, kuriomis vadovaujantis galima būtų tinkamai suformuoti įvairius grojimo aspektus. Techninio repertuaro, etiudų ir pratimų, paremtų gamų grojimu yra gausu rusų, prancūzų darbuose. Taip pat ir klasikinio repertuaro katik minėtose mokyklose aptinkama nemažai.

2.2. Grojimo saksofonu technika ir jos lavinimo metodai mokyklų įvairovės kontekste

Mokymo groti saksofonu technika apjungia daugelį aspektų, kurie visi yra svarbūs norint tinkamai išugdyti gerą saksofono, ar bet kokio kito pučiamojo instrumento atlikėją. Tai yra kvėpavimo ir tinkamo oro srauto, nukreipiamo į instrumentą valdymas, ambušiūro stabilumas, tinkamas instrumento laikymo ir stovėsenos parinkimas, pirštų technikos lavinimas, instrumento valdymo lankstumas, gražaus garso tembro samprata, muzikinės tarties (artikuliacijos) išraiškingumas, gebėjimas išgauti įvairius garso efektus pagal muzikinio stiliaus atlikimo poreikį arba tiesiog pačio mokinio kaip atlikėjo ugdymas, ruošimasis sceniniams pasirodymams. Visi šie išvardinti aspektai, jų samprata ir įvairių mokyklų metodai verti išsamios apžvalgos ir analizės.

2.2.1. Kvėpavimas ir oro srautas. Taisyklingai kvėpuojantis pučiamojo instrumento atlikėjas gali išgauti kokybišką garsą, įvairesnes tembro spalvas, geresnę intonaciją, ilgesnį kvėpavimą ir didesnę laisvę nuo įvairių nereikalingų apribojimų grojimo metu, būdingų visiems pučiamiesiems instrumentams. Jeigu atkreiptume dėmesį į gerus atlikėjus, pastebėtume kokį plačiai skambantį garsą jie išgauna be didesnių matomų pastangų, kai tuo tarpu kiek mažiau profesionalūs atlikėjai atrodo pučia labai stipriai, bet išgauna tik siaurą, necharakteringą garsą. Tampa aišku, kad pastangos nukreipiamos netinkama linkme, jei nežinoma kaip reikia taisyklingai kvėpuoti grojant pučiamuoju instrumentu (Stefanas Maksimas, „Kvėpavimo technika pučiamiesiems instrumentams“, 1970). S.Maksimas nurodo, kad yra diafragminis ir krūtininis kvėpavimo tipai. Kad mokiniui suprasti kas yra diafragminis kvėpavimas, autorius siūlo atlikti sekantį eksperimentą:

Atsisėsti patogiai ir lengvai kvėpuoti, kaip įprastoje ramybės būsenoje. Padėti rankas ant pečių – pastebėsime, kad jie nejuda. Vėliau padėti rankas ant krūtinės, kur taip pat judėjimo nebus. Trečiu atveju, su rankomis gulinčiomis ant apatinės krūtinės dalies taip, kad tuo pat metu jaustume apatinius šonkaulius ir saulės rezginį, tęsti lengvą natūralų kvėpavimą. Tuomet pastebėsime, kad oras prisipildo nuo plaučių apatinės dalies ir giliau įkvėpiant kyla į viršų.

Ši kvėpavimo dalis, kuri esti žemiau šonkaulių ir verčia judėti pilvą yra vadinama „Diafragminiu kvėpavimu“. „Krūtininiu kvėpavimu“ vadinamas procesas, kurio metu įkvėpiama į viršutinę plaučių dalį. Maksimas pažymi, kad svarbu yra vienu metu naudoti abu kvėpavimo

būdas norint pasiekti optimalų kvėpavimą. Jei pirma giliai įkvėpiama diafragminiu būdu, tuomet galima toliau sėkmingai pripildyti plaučius oro kylant aukšty n į krūtinės dalį, bet jei įkvėpiama atvirkštiniu būdu – su oru užpildyta krūtine yra daug sunkiau ir nepatogiau toliau tęsti įkvėpimą į diafragmą, kadangi taip atsiranda įsiveržimas, kvėpavimas susikausto ir tampa nebesklandus grojimo procesui.

Amerikiečio S. Maksimo kvėpavimo samprata iš esmės sutampa su ruso V. Ivanovo. Pastarasis kvėpavimą apibūdina šiais žodžiais: „Kvėpavimas – tai įvairių tam reikalingų atlikėjų raumenų savaiminis darnus valdymas“. Kvėpavimui įvaldyti jis skiria tam tikrus pratimus, iš kurių vienas yra žmogaus greitas įkvėpimas ir ilgas iškvėpimas. Teisingai įkvėpti reikia naudojant diafragmą ir šonkaulių raumenis, kad būtų išnaudotas visas plaučių tūris. Kuo greičiau susitraukia diafragma, tuo gilesnis gali būti įkvėpimas. Iškvėpimas yra veikiamas pilvo preso raumenų. Bendrai, kvėpuoti reikia ne tik burna, bet šiek tiek ir nosimi, kas turi gautis natūraliai. Autorius pažymi, kad įkvėpti daugiau negu reikalauja atliekama muzikinė frazė nereikia, nes tuomet oras užsilieka pilnai neiškvėptas, taip trukdydamas tolimesnį kvėpavimo procesą ir skatindamas dusimą. Negalima įkvėpiant kelti pečių, todėl šį procesą reikia stebėti veidrodyje žiūrint į savo kūno darbą. Rašoma, kad kuo pilvo raumenys įkvėpus lėčiau grįžta į savo pradinę padėtį, tuo ilgesnis, platesnis ir kokybiškesnis yra kvėpavimas. Taip V. Ivanov apžvelgia du kvėpavimo tipus:

1. Diafragminis. Šis tipas orientuotas į kvėpavimą apatiniąja plaučių dalimi. Kvėpuojant diafragma žmogus turi jausti pilnai išsiplėčiant ir susitraukiant savo šonkaulius. Diafragmos raumuo padeda atlikėjui efektyvesniu būdu įkvėpti ir iškvėpti oro srovę taip neužspaudžiant gerklų ir leidžiant orui sklandžiai judėti iš plaučių į instrumentą. Šis tipas naudojamas vienas, kai muzikantas turi tik labai mažą laiko tarpą atlikti įkvėpimą, nes tuomet įkvėpiama daug greičiau.

2. Krūtininis. Šis kvėpavimo tipas orientuotas į viršutinę plaučių dalį. Įkvėpus turi matytis, kaip išsipūčia krūtinė ir šiek tiek pakyla pečiai. Esant įprastai pučiamojo instrumento atlikėjo muzikinės veiklos situacijai, reikia naudoti abu, tiek diafragminį, tiek krūtininį kvėpavimus kartu. Tik juos abu naudojant kvėpavimas bus pilnas, tvirtas ir atneš daugiausiai produktyvumo grojant instrumentu.

Pedagogas L. Tylas (1963) išskiria 10 svarbiausių punktų, norint siekti tinkamo kvėpavimo proceso:

1. Groti su pilnu įkvėpimu į plaučius kiek įmanoma.
2. Pajusti kvėpavimo proceso ritmą.
3. Įkvėpimas turi būti staigus, kuo natūralesnis veiksmas.
4. Viršutinė krūtinės dalis turi būti šiek tiek pakeltoje pozicijoje, bet santykinai nejudanti.
5. Dirbantys raumenys turi būti lankstūs ir per daug neįtempti, tačiau visada kontroliuojami.

6. Pečiai neturi pakilti kvėpavimo metu. Turime apie kvėpavimą galvoti kaip horizontalų judesį, ne vertikalų.
7. Laisvu laiku pasipraktikuoti kvėpavimo techniką.
8. Ieškoti savų metodų kvėpavimo technikai tobulinti. Bet koks pratimas, kuris skatina kvėpavimo kontroliavimą yra naudingas.
9. Išlaikyti kūną atsipalaidavusį tiek įkvėpus, tiek iškvėpiant orą.
10. Kiek įmanoma išnaudoti natūralų raumenų elastiškumą tam, kad išvengti bereikalingo jėgos panaudojimo kvėpavimo proceso metu.

Kalbant apie oro iškvėpimą, L. Tylas išskiria du būdus, kuriais šis procesas gali būti kontroliuojamas. Pirmasis – kaitaliojant gerklės poziciją; antrasis – krūtinės ląstos ertmės susitraukimu. Rekomenduojama mokėti abu, nes kiekvienas jų turi būti naudojamas atsižvelgiant į muzikinį frazavimą grojant instrumentu.

Atsižvelgdamas į tai, kad muzikantai, kaip ir visi kiti žmonės, mėgsta vaikščioti, kvėpavimo proceso valdymo tobulinimui autorius rekomenduoja efektyvų pratimą:

1. Vaikščioti lėtai, atsipalaidavus ir patogiai, nenešant nieko sunkaus.
2. Per vieną žingsnį pilnai ir greitai įkvėpti.
3. Išlaikant neužspaustą gerklę sulaukyti orą plaučiuose dviems žingsniams.
4. Per 8-10 žingsnių lėtai iškvėpti orą.
5. Atlikti dar du žingsnius prieš sekantį įkvėpimą.
6. Kartoti procesą nuo pradžių.

Tokiu L. Tylo pratimu pastebime, kad įkvėpimas yra staigus, o visas kitas ciklo procesas kartu su iškvėpimu – daug lėtesnis. Toks pratimo būdas pamėgdžioja reikiamą kvėpavimą grojant pučiamuoju instrumentu, kai atlikėjas neturi galimybės kvėpuoti reguliaraus įkvėpimo ir iškvėpimo greičio intervalais.

Kvėpavimas tiek fiziologiniu, tiek pedagoginiu požiūriu yra gana plačiai aprašytas daugelyje vakarietišku mokyklų, kai tuo tarpu rusų mokyklose esanti metodinė informacija apie kvėpavimą ir kitus grojimo technikos aspektus nebuvo tokia išsami.

Kalbant apie oro srovės palaikymą, mokyklose-vadovėliuose galime aptikti ir ginčytinų dalykų. Pavyzdžiui, J. Praisas (2000) teigia, kad naudojant mažai oro intonaciniu požiūriu grojimas tampa žemesnis, o naudojant per daug – aukštesnis. Sunku sutikti su tokia nuomone, kadangi remiantis praktika, bei skaitant kitas metodikas yra žinoma, jog tikslią intonaciją palaiko ne oro kiekis pučiamas į instrumentą, bet oro srovės intensyvumas. Galima pūsti ir labai mažą oro kiekį, bet jo intensyvumas turi išlikti toks pat, kaip ir pučiant didelį kiekį, tokiu atveju

skirtusi tik garsumas. Apskritai, intonacija gali varijuoti ne tik dėl oro srovės, bet ir dėl gerklės ir ambušiūro pozicijų tikslumo.

Svenas Larsonas yra žymus švedų trombonistas ir pedagogas, 30 metų vystęs savo grojimo pučiamaisiais instrumentais metodą, kuris yra paremtas jo ilgalaikiais tyrimais žmogaus kvėpavimo fiziologijos srityje, instrumentų akustika ir vidiniu muzikiniu klausymusi. Straipsnyje „Apie kvėpavimą ir grojimą pučiamaisiais instrumentais“ (2009) jis teigia, kad XXa. viduryje vyravo dažnas atvejis pasitaikantis per pedagogų aplaidumą ar menkas žinias – mokyti mokinius grojant kvėpuoti tvirtai įtemptu pilvu. Kūnas turi daug natūralių reakcijų, kurių yra labai sunku arba kartais neįmanoma išvengti. Nerimas, nervingumas, baimė gali įtempti, apsunkinti kvėpavimo raumenų darbą. Jei įkvėpimo ir iškvėpimo raumenys yra įsitempę, tuomet jie dirba trukdydami vienas kitam, ir bendras rezultatas yra apsunkintas ir prastas.

Nuo 1970 Larsonas pradėjo domėtis apie kvėpavimą medicininėje literatūroje, lankė seminarus, nagrinėjo žmogaus raumenų, reikalingų kvėpavimo procesui, darbą. Šiuo metu yra daug mokytojų, kurie supranta šį procesą ir moko kvėpavimo visai kitaip, negu tai buvo daroma prieš 60 metų. Autorius priduria, kad senoji metodika nebuvo labai bloga ar kenksminga (buvo netgi labai gerai grojančių profesionalų su šia metodika), tiesiog ja vadovaujantis mokymo procese kildavo daugybė neaiškumų ir grojimą apsunkinančių tam nereikalingų kūno raumenų įsiveržimo. Svenas Larsonas iškelia dažniausias frazes, naudojamas pučiamųjų instrumentų mokymo procese, kurios atlikus tyrimus paaiškėjo yra tik mitas. Prie kiekvienos šios frazės jis pateikia išsamų paaiškinimą apie jos beprasmiškumą ir netikslumą, jei kalbame apie kvėpavimo procesą:

1. „*Įkvėpti pirma užpildant apačią*“. Oras nėra koks nors skystis, kuris kristų į apačią kaip vanduo pilant į stiklinę. Kadangi tai yra dujos, jos užpildo kiekvieną esamą tuštumą. Nereikia sulaikyti kvėpavimo vienoje vietoje, kad pirma prisipildytų kita. Įkvėpkime ir leiskime kūnui išsiplėsti, krūtinę laikant šiek tiek pakeltą.
2. „*Išplėsti diafragmą*“. Tai yra nesupratimas ką daro diafragma. Žmogus neturi jaudintis jos funkcijos atlikimu, kadangi šis raumuo su įkvėpimu dirba pats. Tiesą sakant, jei stengsimės nekvėpuoti ilgą laiką, mūsų diafragma perims įkvėpimo kontrolę prieš mūsų valią. Diafragma – tai audinio sluoksnis ir raumenys, susijungę mūsų plaučių apačioje.
3. „*Kvėpuoti pilvo raumenimis*“. Tai yra negilus ir paviršutiniško įkvėpimo priežastis. Pilvo raumenys negali niekaip pagelbėti įkvėpimui kitaip, nei visiškai atsipalaiduojant. Diafragmos darbas įkvėpimo procese yra tempti apatinę plaučių dalį žemyn. Tai stumia žarnyną žemyn į pilvo sritį. Jeigu pilvo raumenys būtų įtempti, šis procesas būtų neįmanomas, įkvėpimas negilus.

4. „*Įkvėpiant neiškelti krūtinės, išplėsti tik pilvą*“. Priešingai, reikia laikyti krūtinę šiek tiek pakeltą; leisti įkvėpimam orui išplėsti plaučius, o ne pilvą.
5. „*Atverti gerklę*“. Tai nėra neteisinga, tačiau gali būti suprasta, kad šiam procesui reikia panaudoti papildomą raumenų įtempimą. Priešingai, atverta gerklė yra tuomet, kai mes paprasčiausiai atsipalaidavę.
6. „*Išlaikyti pilvą tvirtą*“. Visiškai blogas patarimas apsunkinantis kvėpavimo procesą, kilęs iš kūno funkcionavimo veiklos nesupratimo. Kuomet pilvas yra tvirtai įtemptas, diafragma su pilvo raumenimis sąveikauja priešingomis kryptimis: diafragma stumia žarnyną žemyn, o pilvo raumenys – aukštyn.

Pagal švedų pedagoga, įkvėpimas yra atliekamas lankstant diafragmą ir tarpšonkaulinius raumenis (tuos, kurie pakelia krūtinę), o iškvėpimas kontroliuojamas pilvo ir vidinių tarpšonkaulinių raumenų (tokių, kurie pažemina šonkaulių padėtį). Daug mokytojų rekomenduoja išlaikyti krūtinę pakeltą net ir per iškvėpimą, taip didžią dalį pūtimo darbo perteikiant pilvo srities raumenims, kadangi tai yra geriau kontroliuojama ir prireikus galima staigiau įkvėti. Bėgant metams, kai kurie muzikantai suprato, kad diafragma ir pilvas nėra tas pats. Žymus pedagogas tuomet mokė savo mokinius kvėpuojant pakelti diafragmą aukštyn, kadangi jis manė, kad taip turi dirbti šis raumuo. Tačiau, pasak S. Larsono, tai buvo visiškai klaidinga, nes diafragmos negalima judinti aukštyn, o tik žemyn (kai mes įkvėpiame). Aukštyn yra judinami pilvo raumenys (kai mes iškvėpiame). Galiausiai net ir anksčiau klaidingai mokę pedagogai kartais atranda šią tiesą ir pakeičia savo mokymo principus dėl realybėje neegzistuojančios „diafragmos palaikymo“ sąvokos.

Rašydamas apie aukščiau paminėtas problemas pedagoginiame darbe S. Larsonas teigia, kad niekada neįsivaizdavo, kad šiuos mitus, kuriuos jis moksliskai paneigė, gali būti taip sunku sugriauti ugdant pučiamųjų instrumentalistus. Dėl tos priežasties jis ir parašęs straipsnį „Apie kvėpavimą ir grojimą pučiamaisiais instrumentais“. Kai pedagogai pradėjo rašyti knygas apie grojimą pučiamaisiais instrumentais, jie norėjo, kad jų metodika turėtų ir mokslinio pagrindo. Dažna problema, ypač kvėpavimo aspektu, kad jie mažai nežinojo apie šį procesą, todėl iškreipė faktus savaip. Nepaisant to dauguma metodinių netikslumų vistiek suveikia, kai mokiniai labai stengdamiesi siekia reikiamo muzikinio rezultato. Visi žinome gyvenimišką tendenciją, kad didžiulis noras gali nugalėti viską. Taip ir grojant instrumentu – jei nors ir menkomis teorinėmis žiniomis siekiama geriau groti iš visos širdies, kūnas „suras“ tinkamus fiziologinius procesus, kad tą rezultatą pasiekti.

2.2.2. Instrumento laikymas. Atlikėjo laikysena ir instrumento laikymas – tai dažnai ignoruojami pučiamųjų instrumentų muzikantų ugdymo aspektai. Saksofonas, ar bet kuris kitas pučiamasis instrumentas, ir pats atlikėjas turi būti įsivaizduojami kaip vieningas darinys. Jei

repeticijos ar koncerto metu instrumentalisto kūnas būna susikaustęs, tai paveikia tiek atlikėjo mintis, tiek fiziologinius muzikinio progreso aspektus. Neįtempta ir stropi grojimo pozicija leidžia muzikantui laisvai susikoncentruoti ties artistišku ir techniniu atlikimu. Pradedantiesiems mokiniams pedagogas turi nurodyti kaip taisyklingai laikyti instrumentą, kadangi tai gali nulemti net tolimesnį jo grojimo technikos vystymąsi. O jei instrumentas laikomas mokiniui nepatogiai ar neteisingai, būtina ištaisyti klaidas.

Atsižvelgiant į skirtingą saksofono rūšį, skiriasi ir jų techninės savybės. Kuo didesnis saksofonas, tuo atstumas tarp klavišų taip pat didesnis. Didesniais instrumentais techniškai groti yra sunkiau nei mažesniais, todėl paprastai baritoniniu, bosiniu saksofonu grojama mažiau techniška muzika. Apskritai, lyginant su kitais mediniais instrumentais, saksofono klavišų išdėstymas yra santykinai paprastas, kuris daugeliu atvejų yra panašus į klarneto, kas leidžia muzikantams groti tiek klarnetu, tiek saksofonu su minimalia adaptacija (Viljamas Davsonas, 2006).

Prisitaikyti patogiai laikyti saksofoną galima specialaus dirželio pagalba, kuris reguliuojamas pagal muzikanto poreikius ir patogumą. Dėl bendro saksofono laikymo naudinga dešinę ranką sutraukti šiek tiek atgal, kad instrumento atrama būtų ant dešinės kojos. Pirštai laikomi apytiksliai 1 cm nuo instrumento klavišų padėklėlių, jog prireikus būtų patogų paspausti. Jie turi būti laisvi, neįsiveržę, bet sukonzentruoti, o nuspaudžiami šiek tiek anksčiau prieš garso pradžių (Ivanov, 2003).

Laris Tylas savo metodiniame leidinyje „Grojimo saksofonu menas“ teigia, kad instrumento laikymo būdas yra lemiamas nuo keleto faktorių. Visų pirma tai yra instrumento dydis ir svoris – didesnę instrumentą reikia laikyti atremtą į dešinėsios kojos šoną, mažesnę – tiesiai, priešais save. Pavyzdžiui, altinį saksofoną suaugęs žmogus laiko tiesiai, o vaikui būtų patogiau jį laikyti atremtą į šoną. Didesnio instrumento laikymas šonine pozicija suteikia laisvės riešams ir pirštams, raumenims nereikia eikvoti papildomų pastangų instrumento laikymui, tad galima susitelkti tik ties grojimu. Baritoninį saksofoną rekomenduojama laikyti atremtą į specialų stovą, kuris laiko visą svorį ir pakreipia instrumentą reikiama padėtimi. Sopraninis saksofonas laikomas tiesiai, visai kaip klarnetas ar obojus, bet instrumento galas turi būti atitrauktas kiek toliau nuo kūno. L. Tylas pabrėžia, kad taisyklinga laikysena, tiek sėdint, tiek stovint, turi būti prižiūrima ir neapleidžiama niekad. Galva ir nugara turi būti laikoma tiesiai. Abi pėdas laikyti prigludusias prie žemės kai sėdime, o stovint kūno svorį lygiai paskirstyti abiejoms kojoms, kurios stabilumo ir balanso išlaikymui turėtų būti šiek tiek praskėstos. Būtina tinkamai sureguliuoti kaklo dirželį, kad pūstukas būtų burnos aukštyje, taip išsprendžiant ir instrumento svorio laikymo problemą. Natos turi būti padėtos tiesiai prieš veidą, kad nereiktų pasukti galvos.

Leidinio „Grojimo saksofonu menas“ autorius įsitikinęs, kad jei visi šie aspektai sukelia grojimo laikysenos nepatogumus, tai gali nulemti garso, intonacijos, pirštų technikos, meninės interpretacijos kokybę ar netikslumus. Paulius di Vilas („Universalus metodas saksofonui“) paantrina L. Tylo mintis dėl grojimo laikysenos, jog atlikėjas turi jaustis ir elgtis natūraliai, nesudarydamas sau sunkumų. Koncerto metu prieš auditoriją patariama elgtis šaltai, neparodyti savo emocijų ir sunkumų, kuriuos turi išgyventi ant scenos. Pasak pedagogo, tokiu būdu klausytojams parodomas muzikanto profesionalumas.

2.2.3. Ambušiūras. Laris Tylas (1963) sako, kad žodis ambušiūras gali būti apibūdinamas kaip lūpų ir aplink esančių raumenų formavimu, esančių aplink apžiotą pūstuką, kartu su supančiais tam tikrais fiziologiniais faktoriais, kurie nulemia garso išgavimą. Ši sąvoka apjungia lūpų ir smakro raumenis, liežuvį, veido kaukolės struktūrą. Pagrindinė ambušiūro užduotis yra sukurti orui sandarų sujungimą, kad oro srautas būtų tinkamai suformuotas ir reikiama jėga nukreiptas į pūstuką ir liežuvėlį. Tačiau, tai tik pradžia. Ambušiūras yra garso kokybės kontrolės centras. Reikiamas lūpos ir žandikaulio formavimas svarbus liežuvėlio paspaudimui tam, kad šis tinkamai vibruotų ant pūstuko, veikdamas kaip pagalvėlė šiai vibracijai. Ši vadinama pagalvėlė turi būti tokia jautri, kad prisitaikytų prie kiekvienų naujo liežuvėlio skirtingų savybių, bei atliekamai muzikai reikalingo tembro, garsumo, intonacijos ir kitų faktorių tikslumo.

Lario Tylo metodą aptaria saksofonininkas Glenas Gilis straipsnyje „Garso sąvokos saksofonininkui“ (Canadian winds, 2008). Jis Tylo leidinį „Saksofono grojimo menas“ įvardina kaip standartinę metodinę knygą, kuri aprašo visus pagrindus mokinantis groti saksofonu, bei pritaria autoriui, kad ambušiūras gali būti įsivaizduojamas kaip stabilus „ratas“, lyg švilpaujant ar ištariant raides „dū“. Tačiau G. Gilis mano, jog apatinė lūpa turėtų būti labiau spaudžiama aukštyje, visai kaip geriant gėrimą apsižiojus siaurą šiaudelį. Autorius sako: „Geras ambušiūras suteikia galimybę atlikėjui išgauti pilną, tvirtą, ir lankstų garsą, taip pat įveikti ypač didelius intervalų šuolius su minimaliu embošiūro pakitimu.“ Pagrindinė taisyklė, pagal G. Gilį, yra neišpūsti žandų ir nesuformuoti skruosto duobučių grojant.

Suformavus tinkamą ambušiūrą svarbi yra pūstuko pozicija burnoje: jei per giliai – garsas nevaldomas ir nebesufokusuotas temбриškai, jei per mažai – skambesys siauras, neišraiškingas. G. Gilis sako, kad kartais pūstuko pozicijos burnoje problema atsiranda kaitaliojant skirtingus pūstukus – džiazinio ir klasikinio tipo, arba grojant vis skirtingų dydžių saksofonais. Autorius pabrėžia, kad reikia nuolat stebėti ar atremiame dantis tame taške, kur susijungia pūstukas su liežuvėliu. Siekiant gero instrumento skambesio, kaip kitą žingsnį autorius įvardina oro srovės kontroliavimo visuose instrumento registruose mokymąsi pučiant ilgus garsus. Tokiu būdu galima perprasti instrumento garso formavimo ir tembrinės tendencijas. Tokio proceso metu

reikia stengtis išnaudoti pilną ir gilų kvėpavimą, išlaikyti lygų ir intonaciškai tikslų tembrą, siekti laisvai skambančio, bet sukoncentruoto garso tembro (Gilis, 2008).

Dar apie Lario Tylo metodą–vadovėlį atsiliepė anglų muzikos prodiuseris, saksofonininkas ir kino filmų muzikos kompozitorius Pitas Tomas, savo straipsnyje apie saksofoną ir rokenrolo muziką „Taisyklės, ir kaip jas sulaužyti“ („The rules and how to break them“, 2003). Jis rašė: „Labai gera knyga, mokantis groti saksofonu, yra Lario Tylo „Grojimo saksofonu menas“, kuri daugumos atlikėjų labai dažnai aukštinama ir teigiamai vertinama, kartais net vadinama „Saksofonininkų biblija“. Aš sutinku su daugeliu dalykų, ką Laris Tylas rašo savo nuostabioje knygoje. Tačiau knyga buvo parašyta 1963 metais, kuomet rokenrolo stilius buvo dideliame pakilime, o autorius rašo apie saksofoną, lyg grojimas šiuo instrumentu rokenrolo stiliumi neegzistuoję. Aš neteigiu, kad jis turėjo siulyti atlikėjams įvairius efektus, naudojamus grojant šiame stiliuje. Pagrindinis dalykas su kuo aš nesutinku yra Tylo teigimas, kad yra tik viena teisinga ambušiūro padėtis – su viršutiniais dantimis ant pūstuko viršaus ir apatiniais dantimis po apatine lūpa. Mano manymu, galima vadovautis jo taisyklėmis dėl kvėpavimo ir atviros gerklės principo, bet nebūtina tikėti tik šiuo vienu būdu suformuoti ambušiūrą. Muzikos stilių yra daug, todėl formuojant reikiamą saksofono tembrą, reikalingi įvairūs ambušiūro pakitimai. Galima mėginti kitus ambušiūro būdus, vadinamus „lūpa viršuje“ ir „lūpa priekyje“, kas reiškia, kad lūpa gali būti padėta ne ant apatinių dantų, o tiesiog prieš juos. Manau, kad tai labai lankstus ir geras ambušiūro būdas, kadangi tai skatina vystyti ir naudoti tik lūpų raumenis, ir taip neegzistuoja bloga tendencija spausti apatinės lūpos dantimis, kas erzina daugeliui saksofonininkų dėl ilgai grojant atsirandančio skausmo. Taip pat galima mėginti viršutinius dantis uždengti viršutine lūpa (šį grojimo metodą propagavo tokios žvaigždės kaip Li Alenas ir Džonas Koltreinas)“.

Pagal Henrio Lindermano (1936) metodą saksofonui galime teigti, kad tvirta apatinė lūpa yra ypač svarbi grojimo kokybei, nes ji laiko visą liežuvėlio sukuriama garso darbo apkrovą. Tačiau nors ir stipri, ji turi būti tinkamai suformuota, kitu atveju intonacija ir garso kokybė bus vis tiek prasta. Autorius įsitikinęs, kad tinkamai naudojant lūpų raumenis, net ir ilgo grojimo metu jos pavargs minimaliai.

Išmokyti tinkamo ambušiūro formavimo yra daug būdų. Standartinis metodas, esantis daugelyje mokyklų yra toks: viršutinius dantis atremti į pūstuko viršų apie 2cm nuo jo krašto, apatinius dantis uždengti apatine lūpa, ją sutraukiame lyg sakant balsę „O“, taip sukurdami didesnę raumenų „pagalvėlę“ susilietimui su vibruojančiu liežuvėliu. Toliau, apžioti visą pūstuką taip, kad neliktų tarpų oro nuotėkiui. Svarbus pūstuko pozicijos burnoje aspektas yra centravimas. Jei pūstukas yra ne ambušiūro apskritimo centre, tuomet yra sudėtinga lygiai paskirstyti spaudimą abejose liežuvėlio pusėse. Netikslumus centravime gali nulemti ir atlikėjo

dantų struktūra, tačiau tinkamai pakoregavus lūpų suspaudimą galima visa tai išspręsti. Tikslus pūstuko apžiojimo burna kiekis priklauso nuo pačio pūstuko dydžio, šiek tiek ir nuo žmogaus asmeninių fiziologinių dalykų. Nežinant kiek toli reikia apžioti pūstuką, reikia vadovautis daugumos vakarų mokyklų nurodomu panašaus pobūdžio ambušiūro formavimo metodu, kurį šiuo atveju pateikiame panaudojant Briuso Pyrsono variantą jo straipsnyje „Saksofono ambušiūro mokymas“ („Kjos band news“, 2001):

1. Tarp grojimui paruošto pūstuko ir jo liežuvėlio įkišti storesnio popieriaus, stumti jį tol, kol sustos.
2. Ten kur sustojo popierius, nuo vieno šono iki kito pieštuku ant liežuvėlio nubrėžti liniją.
3. Viena ranka laikant pūstuką uždėti nykštį iki pat nubrėžtos linijos.
4. Patogiai suformuoti ambušiūrą galima ištariant angliškus skiemenų junginius „whee-too“. Sulaikyti burną „whee“ pozicijoje, kol ištariame „too“.
5. Uždengti apatinius dantis su sutraukta apatine lūpa.
6. Įsidėti pūstuką į burną taip, kad apatinė lūpa liestų nykštį, kurį uždėjome prie nubrėžtos linijos. Nykštys turi būti kaip nuoroda reikiamam pūstuko kiekio įsidėjimui į burną. Jei įsidėtume per giliai, garsas būtų šiurkštus, atviro skambesio, o jei per mažai – siauras ir sunkiai kontroliuojamas.
7. Viršutinius dantis švelniai atremti tiesiai į pūstuko viršų. Lūpomis apžioti pūstuką iš visų pusių. Smakras turi būti plokščioje padėtyje.

Ambušiūras turi likti pastovus visame instrumento diapazone, priešingai nei liežuvis, kuris keičia padėtį su lyg kiekviena nata dėl tinkamos oro srovės reguliavimo. Dažna problema mokiniams padedant suformuoti tinkamą ambušiūrą yra nežinojimas ar ne per daug (per mažai) suspaustas lūpomis pūstukas. Tinkamo ambušiūro formavimo patikrinimui Briusas Pyrsonas (2001) rekomenduoja vakaruose paplitusį metodą – jei tinkamai suformuotas ambušiūras, papūtus vien tik pūstuku turi skambėti šios natos (C derinime): sopranui C, altui A, tenorui G, baritonui Es. Dažnam mokiniui skamba aukštesnė nata, ko rezultatas yra siauras, nespalvingas garsas. Kad pažeminti garso aukštį mokiniui reikia šiek tiek atpalaiduoti lūpų raumenų įveržimą, lyg įsivaizduojant „O“ raidę. Esant per žemai natai intonaciškai, pakelti skambesį galima patraukiant lūpų kampus, įsivaizduojant „Ū“ raidę. Tam tikrų raidžių imitavimas pučiant oro srovę padeda reikiamai suformuoti lūpų, gerklės ir liežuvio padėtį, kuri nežymiai keičiasi grojant įvairiame instrumento registro aukštyje. Norint įsisavinti tinkamai suformuotą ambušiūrą, metodų autoriai vieningai rekomenduoja pūsti ilgus tonus. Siekiant stabilaus ambušiūro ir gražaus instrumento tembro tai yra neatsiejama pučiamųjų instrumentų atlikėjų veikla. Sakoma,

kad ilgus tonus pučia tik vaikai, kurie dar nieko kito nesugeba, bei profesionalai, kurie supranta jų didžiulę reikšmę ir naudą.

Rusų mokykla tokį reikšmingą dalyką kaip atlikėjo ambušiūras pateikia ne taip išsamiai, lyginant net su senomis vakarų mokyklomis. Kai kurie autoriai pateikia tik bendras žinias, kurių be specialių pedagogo paaiškinimų mokiniui nepakaktų. Pavyzdžiui, V. Ivanovas (2003) teigia, kad tos vietos raumenys, kuria apžiojame pūstuką, vadinami ambušiūru. Vieni raumenys sutraukia ertmę, kiti išplėčia. Susitraukimas ir išsiplėtimas derinasi su liežuvu, kvėpavimu ir pirštais, norint išgauti atitinkamą grojimo aukštį ir garsą. Geras ambušiūro darbas priklauso nuo jo įdirbio praktikuojantis, ištvėrimumo, lankstumo. Pagrindiniai ambušiūro darbo rezultatai: teisingas pūstuko laikymas burnoje, teisinga lūpų padėtis apžiojant pūstuką, lūpų paruošimas įvairiems štrichams, intonacijai, dinamikai, lygaus tembro išlaikymas. Norint, kad ambušiūras sąveikautų su liežuvėliu, reikia apatinį žandikaulį šiek tiek atpalaiduoti. Apatinių lūpų raumenų negalima spausti dantimis. Viską reikia išmokti iki automatiško atlikimo, nes tai atsiliepia saksofonininko techniniam instrumento valdymui.

Amerikietis saksofono profesorius Brainas Utlis straipsnyje „Saksofono ambušiūro pagrindai“ („TBA journal“, 2003) akcentuoja, kad viena iš pagrindinių ambušiūro problemų yra įtempti ir šiek tiek atitraukti į šonus lūpų kampai, formuojant „šypsena“, su apatinių lūpų ir žandikaulio spaudimu. Visi nereikalingi ambušiūro raumenų įsiveržimai trukdo liežuvėlio laisvai vibracijai, plataus garso skambesio išgavimui, tiksliai intonacijai pasiekti.

Pagal B. Utlį, saksofono ambušiūre yra keletas aspektų, kurie privalo būti patikrinti norint sužinoti ar mes (mūsų mokiniai) formuoja patenkinamą ambušiūrą. Pirma, ambušiūras privalo liestis su pūstuku tame taške, kur liežuvėlis susijungia su pūstuku. Šitas vakarų pedagogų dažnai minimas aspektas jau yra aptartas aukščiau. Galime tik paminėti, kad Utlis dažnai susiduria su praktika, jog mokiniai įsikiša per mažai pūstuko, todėl instrumentas tampa sunkiau valdomas. Tai paprastai nutinka, kai mokinius pradeda mokinti grojantys saksofonu buvę ar esami klarnetininkai, nes šio instrumento ir saksofono ambušiūro specifika skiriasi, o skirtumas kartais pedagogų tampa pamirštas, ko pasėkoje saksofonininkai įsikiša per mažai pūstuko į burną, kaip įprasta klarnetininkams. Dėl to Utlis ir akcentuoja, kad šis patikrinimo pratimas yra būtinas ko ne kiekvienam saksofono mokiniui.

Ambušiūro kampai turi būti nukreipti labiau į centrą, ne atitraukti atgal kaip šypsena. Utlis tikina, kad taip suformavus lūpų kampus, apatinė ir viršutinė lūpa bus koncentruota ir neįveržta, palaikanti laisvą liežuvėlio vibravimą. Galima pabandyti įsivaizduoti švilpavimą, arba gėrimą per šiaudelį – taip tinkamai bus formuojamos lūpos ir jų kampai.

Kita aplinkybė yra per didelis arba per mažas sukandimas. Dažnai pasitaiko, kad apatiniais dantimis per daug kandama į apatinę lūpą, taip apsunkinant visą garso išgavimo

procesą. Be abejo, apatinė lūpa turi būti kaip pagalvė apatiniams dantis, bet nereikia stipraus spaudimo. Įsivaizduokime, kad apatiniai dantys turi „ilsėtis“ ant šios lūpų pagalvės. Tam turi pagelbėti ir pakankamai išsivystę smakro raumenys. Stiprinti ambušiūro raumenis galima ne tik pučiant ilgus garsus, yra ir keletas pratimų, kuriuos rekomenduoja profesorius B. Utlis:

1. Uždaryti burną, kad viršutiniai ir apatiniai dantys vos susiliestų, nenaudokime tam jėgos. Toliau, tvirtai suglausti apatinę ir viršutinę lūpas taip išgaunant tiesią abiejų lūpų susijungimo liniją. Vėlgi, nenaudoti spaudimo žandikauliu! Tokioje pozicijoje turime jausti smakrą ir raumenis aplink lūpas. Išlaikyti šį lūpų suglaudimą kelias sekundes, pailsėti, vėl pakartoti.
2. Pratimas pradedamas suglaudus dantis. Lėtai bandyti išsižioti (nuleisti žandikaulį) išlaikant suglaustas lūpas, tiek kiek įmanoma. Išlaikyti tokią poziciją kiek įmanoma, pailsėti, pakartoti. Visai kaip svorių kilnojimas, treniruojami ambušiūro raumenys, kurie yra pakankamai retai naudojami, todėl nepersistenkime, darykime pertraukas.

Apibendrinant įvairių mokyklų analizę ambušiūro formavimo klausimu, galime teigti, kad vakarų (ypač amerikiečių) metoduose tai yra plačiai aptartas aspektas. Mokantis groti saksofonu yra svarbu susipažinti su kuo daugiau įvairių mokyklų-vadovėlių siūlomų metodų formuoti lūpų raumenims, bet tai kas kiekvienam muzikantui geriausia ir veiksmingiausia turi atsirinkti tik jis pats. Pedagogams mokomosios medžiagos yra pakankamai, o jos tikslas yra vienodas, tik skirtingai pateiktas, todėl jei mokiniui kas nors yra nesuprantama, galima išmėginti tai paaiškinti vadovaujantis kitokios mokyklos koncepcija.

2.2.4. Pirštų grojimo technika ir instrumento valdymas. Puikios grojimo technikos vystymas priklauso nuo kelių faktorių:

1. Teisingos rankų pozicijos.
2. Pirštų miklumo.
3. Judesių koordinacijos.
4. Ritmo pojūčio.

Laris Tylas (1963) yra puikiai aprašęs šiuos aspektus savo metode. Jo nuomone, rankų pozicija yra pirmo svarbumo aspektas, ypač pradedantiesiems mokiniams. Spaudžiant instrumento klavišus pirštai turi būti nukreipti reikiamu kampu, kiekvienas pirštas „laukia“ apie 1cm atsitumu virš klavišo padėklėlių, o ne nukreiptas kitur. Spausti klavišą reikia mikliai, bet nenaudojant didelės jėgos. Taip pat rašoma, kad rankų riešai turi būti laikomi tiesiai, nes kitaip gali atsirasti nereikalingo įsitempimo, kas tik trugdys lavinti techniką. Bent jau pirštuotės mokymosi pradžioje Tylas pataria save stebėti veidrodyje, kad pirštai būtų kuo arčiau specialių klavišų padėklėlių, o riešai laikomi tiesiai. Nereikia skubėti atlikti veiksmų, labai svarbu viską

daryti lėčiau, bet užtikrintai, nes blogų techninių įpročių ugdymas gali atnešti bėdų ateityje. Kadangi grojant saksofonu reikia įvairios pirštų kombinacijos vienos natos išgavimui, koordinaciją reikia labai nuosekliai ir kantriai ugdyti. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentas Aleksandras Fedotovas sakydavo: „Ugdant pirštų techniką ir ritmo pojūtį nebūtina groti, galima tiesiog paimti saksofoną ir sutelkti dėmesį vien į ritmišką klavišų spaudymą, lavinti įvairias pirštuotės kombinacijas, kurios yra ne tokios patogios“.

Norint ugdyti pirštų techniką yra naudinga groti gamas. Gamos ir gamomis paremti pratimai tobulina garso tembrą ir technikos vystymą. Lario Tylo „Saksofonininko pratimų rinkinys“ (JAV, 1958) sudarytas iš daug tonalių ir techninių pratimų aprėpiant visą diapazoną. Grojant tokius pratimus yra naudinga norint įsiminti visas gamas, ne tik mažorines ir minorines, bet ir įvairias dermes, chromatinę gamą. Glenas Gilis (2008) sako, kad chromatinė gama yra kaip vitaminas, kurį muzikantas turi groti kiekvieną dieną. Bent penkių minučių darbas su chromatine gama kiekvieną praktikavimosi sesiją gali būti labai naudingas dėl kelių priežasčių: skatinti natų tarpusavio jungimąsi, ilgų tonų grojimo pojūčiui, muzikinių frazių apipavidalinimui, tembro spalvos vienodinimui visuose registruose, pirštų koordinacijai. Leidinių saksofonui, kuriuose akcentuojamas gamų, pratimų ir etidų grojimas yra daug. Pavyzdžiui, Filipino Gauberto leidinys „Didieji kasdieniniai pirštų pratimai“ (1992) yra puikiai adaptuotas saksofonui, kuriame visos gamos nuosekliai sujungtos į vieną didelį pratimą, išnaudojamas visas instrumento diapazonas. Taip pat nurodyta esamus pratimus groti įvairia artikuliacija, štrichais. Pateikti trigarsiai, septakordai, jų grojimas arpedžio, intervalai, įvairūs chromatiniai pratimai, pilnų tonų gamos, sumažinti septakordai, taip pat pratimai su IV-V-I laipsnių progresija, kuri yra džiazinės harmonijos pagrindas.

Technikai lavinti yra būtina groti etidus. Jų yra tikra gausybė, todėl atrinkti tinkamus pagal grojimo metus ir mokinio gebėjimus turėtų pedagogas. Naudingos literatūros šiuo aspektu yra išleidę G. Lakuras, H. Klose, V. Ferlingas, M. Mule, E. Boza, A. Hegvikas, F. Hemke, rusai V. Ivanovas, M. Šapošnikova, B. Prorvičius ir daugelis kitų.

Pasak Gleno Gilio (2008), puikus būdas tobulinant atlikimo techniką yra vaizduotė, ypač kai susiduriame su fiziologiniais atlikimo aspektais. Pavyzdžiui, atlikdamas greitą technišką pasąžą mokinys gali įsivaizduoti degančią strėlę, lengvai skrodžiančią duonos kepalą, ar ką nors panašaus. Įvairūs gyvenimiški vaizdiniai palengvina ne tik meninį atlikimą, bet yra naudingi ir techniškam grojimui.

2.2.5. Gražaus garso tembro samprata. Pučiamojo instrumento atlikėjui labai svarbu yra vystyti asmeninę gražaus garso sampratą. Mokinys, kuris dar nėra patenkintas savo garso tembru, mintyse turi įsivaizduoti kokio skambesio jis norėtų, o tada siekti tokio garso tembro. Šiuo atveju profesionalių atlikėjų, kurių kiekvienas turi savotišką skambesį, klausymas yra labai

naudingas. Šiandien jau yra lengva internete surasti mėgiamų saksofonininkų grojimo įrašų. Kuo daugiau klausysime, tuo greičiau suvoksime ko siekiame. Kitaip tariant, mūsų klausa turi priprasti prie gražaus instrumento tembro ir jo trokšti (Glenas Gilis, 2008). Šią Gilio mintį plėtoja Sigurdas Rašeris, kuris savo darbe „Aukštieji saksofono tonai“ (p.4, 1977) rašė: „Mintys turi kontroliuoti pučiamojo instrumento tembrą. Šis procesas yra kaip dainavimas - atlikėjo galvoje sukuriamas tam tikras įsivaizduojamas garso tembras. Nuo tada mintys diktuoja fiziologinius procesus kūnui: balso stygas, gerklės padėtį, kvėpavimą ir oro srovę priversti funkcionuoti kartu, siekiant išgauti mintyse sukurtą tembrą“. Deilas Volfordas S. Rašerio metodą rekomenduoja naudoti kartu su kitais kasdieninio grojimo pratimais, ir akcentuoja, kad ši svarbi ir sunki metodika vysto viršutinio instrumento registro pūtimo techniką, kaip ir ambušiūro, gerklės padėties valdymą (D.Volfordas, „Daily practice routine for saxophone“). Techninių rekomendacijų tobulinant saksofono aukštąjį registrą pateikia R.Leingas metodiniame darbe „Aukštosios natos“ (1971).

Didelį vaidmenį saksofonininkų garso ugdymo srityje atliko D. Lybmanas, išleidęs knygą „Individualaus saksofono garso vystymas“ (1994). Šiame metode autorius plačiai aprašo šių svarbių aspektų, svarbių tembro tobulinimui, subtilybes: kvėpavimo, gerklų, obertonų, liežuvio pozicijos ir artikuliacijos, ambušiūro, liežuvėlių ir pūstukų, ekspresijos, individualaus praktikavimosi. Dauguma informacijos, kurią knygoje savomis interpretacijomis pateikia Lybmanas, yra įgauta iš jo mokytojo, tikro saksofono meistro, Džo Alardo. Pagrindinę savo darbo mintį autorius įvardina tokią: „Pūsti saksofoną yra tas pats kas aktyviai kvėpuoti, nėra skirtumo ! Svarbiausia grojant reikia stengtis įsivaizduoti girdėti garsą tokį, kokį mes norime jį girdėti, bei diktuoti tai savo kūnui, kuris skatinamas didelio noro padės mums tai pasiekti“. Galima visiškai sutikti su šia gražia autoriaus mintimi ir pridurti, kad pučiamasis instrumentas juo grojančiam muzikantui turi būti įsivaizduojamas tiesiog kaip jo pačio kūno dalis, kuria jis gali išreikšti visą savo artistišumą ir muzikinius gebėjimus.

P. Džefris (2000) mano, kad saksofono garsas yra pagrindinis aspektas apie kurį turi galvoti atlikėjas. Saksofonas yra labai universalus instrumentas, todėl gali pritaipyti daugelyje muzikos stilių. Kiekvienas stilius turi savo tembro, artikuliacijos, grojimo manieras, naudojamos harmonijos „žodyną“. Jei norima tinkamai išmokti kiekvieno stiliaus kalbą, reikia tiesiog jį pamėgti ir dažnai klausyti. Šiandien lengvai galima gauti įvairiausias muzikos įrašų stilių sampratas ugdyti. Taip pat ir saksofonininkui tinkamo garso skirtingoje muzikoje supratimui yra naudingas kitų atlikėjų klausymas.

Labai naudinga yra domėtis, klausyti vokalinės muzikos, ar net pačiam dainuoti. Grojant instrumentu galima net įsivaizduoti jog dainuojame, kas padeda atlikimo meniškumo aspektu pasiekti geresnių rezultatų, kai mažiau galvojama apie instrumentą, į kurį tiesiog reikia pūsti orą.

Apie panašumus dainuojant ir grojant saksofonu rašė L. Tylas (1963): „Saksofono tembras toks panašus žmogaus balsui, kad yra labai svarbu išanalizuoti paralelinius garso produkcijos faktorius:

1. Kvėpavimo procesas yra panašus.
2. Nendriniai liežuvėliai ir žmogaus balso stygos atlieka tokią pat funkciją.
3. Abu turi praktiškai panašias kūgiškas ertmes, kur formuojasi ir sklinda garsas.
4. Puikus tembro lankstumas ir universalumas atliekant skirtingų charakterių muziką.

Saksofono ir žmogaus balso panašumas demonstruojamas Dž. Pučinio operoje „Turandot“, kur kompozitorius panaudojo altinį saksofoną, kad padėtų merginų chorui išlikti intonaciškai stabiliam (vokalistės negirdėjo akompanimento, nes koncerto metu choras turėjo būti ne ant scenos kartu su visais muzikantais). Altinis saksofonas su moterų balsais dera taip gerai, kad jo instrumentinio išskirtinumo praktiškai nesigirdi (L. Tylas). Žinoma, tokias saksofono charakteringas tembro savybes perteikti galima tik klasikinio formavimo garsu.

Pagal Gleną Gilį (2008), saksofono klasikinio formavimo garsas yra dalinamas į du tipus: Vokišką ir Prancūzišką. Sigurdas Rašeris, kuris gimė Vokietijoje, bet 1939m. išvyko visą gyvenimą praleisti Jungtinėse Amerikos Valstijose, propagavo tamsesnio pobūdžio vokiškąjį tembrą. Tuo tarpu šviesesnis prancūziškasis tembras buvo propaguojamas Marselio Mule.

Tembro skirtumai šiose šalyse egzistuoja dėl instrumento, pūstuko ir liežuvėlio pasirinkimo tendencijų. Dėl M. Mule įtakos, Prancūzijoje paprastai buvo propaguojamas šiek tiek mažiau atviras pūstukas su lengvesniu liežuvėliu. Tokia sąranka muzikantams buvo paprasta išpūsti instrumentą, artikuliacija buvo aiški ir skubi, bet išgauti daug garso buvo keblu, nes pučiant daugiau oro tiesiog užsidarydavo liežuvėlis, sukliudydamas patekti orui toliau. Tamsesnio saksofono tembro vokiška mokykla įvardinama kaip S. Rašerio naudojamo atviresnio pūstuko ir sunkesnio liežuvėlio propaguotoja. Taip yra sunkiau groti, bet liežuvėlis įvairiame dinaminiam lygiuose vibruoja vienodai gerai, neužsisklendžia. Dėl tos priežasties, tembras yra daug išraiškingesnis, stabilesnis, įvairiapusiškesnis. Klasikinės amerikiečių ir britų mokyklos yra maždaug vienodos. Amerikiečiai labiau mėgsta lygų toną, o britai – vibrato.

Niekas negali suteikti vieno saksofonininko tembro kitam, bet bent jau priartėti prie patinkančio atlikėjo garso, ieškant savojo skambesio, yra įmanoma (Liebman, 1994). Liebmanas mano, kad skirtingą pučiamųjų instrumentų atlikėjų tembrą nulemia kiekvieno žmogaus balso stygos. Daugelis neteisingai supranta, kad tembro savybės yra generuojamas pūstuko ir liežuvėlio sąveikos. Be abejo, tai veikia, bet tikrai nedaug. Tuo metu, kai oro srovė pasiekia pūstuką, dauguma individualaus atlikėjo garsą lemiančių niuansų jau būna nulemti. Žmogaus balsas, visai kaip instrumento garsas, yra kaip pirštų atspaudai – unikalūs ir vienintelis. Abejais atvejais yra įmanoma pakeisti tą skambesį keičiant gerklų, liežuvio padėtį. Tai valdant galima

artistiškai kontroliuoti tembro spalvą ir garsą, kas yra labai profesionalu ir turi būti siektina. Rezultatui pasiekti muzikantas turi daug praktikuotis. Siu Teri (2002) straipsnyje „Gero garso paslaptis“ rašo, kad naudinga yra groti ilgus tonus stovint priešais sieną, ar veidrodį, įdėmiai klausant. Pūsti juos bent 10 minučių kiekvieno repetavimo pradžioje. Autorė sako: „Būkime „garso tyrinėtojai“, nagrinėkime ir padalinkime pusiau kiekvieną pučiamą garsą savo ausimi, ilgainiui suvoksime, kad garsas sudaromas iš kelių skambėjimo „sluoksnių“ :

- Garso pagrindinio tono (daugiausiai girdimo mūsų klausai).
- Šešėlinio tono (to paties garso aukščio natos kurią pučiame, bet girdimo pagrindinio tono fone, antrame plane).
- Obertonų („zvimbiantys“ aukšto dažnio tonai, girdimi aukščiau pagrindinio tembrinio fundamento).

Pagal autorę, šešėlinis tonas ir obertonai yra tie faktoriai, kurie daugiausiai nulemia atlikėjų skirtingą garso skambesį grojant pučiamuoju instrumentu.

Jaunieji muzikantai įprastai dar nėra pakankamai išugdę savo klausos, bei nusistatę mokymosi direktyvų, kad galėtų sistemingai gerinti savo instrumento tembrą, bei kitas technines savybes. Dažnas mokinys, šiek tiek išmokęs groti pučiamuoju instrumentu, tiesiog pučia garsą, groja nesudėtingus kūrinius ir nesusimąsto, kad bet koks išgautas garsas dar nėra galutinis tikslas. Kiekvienas pedagogas privalo stebėti ir klausyti savo mokinio gebėjimą pučiamuoju instrumentu išgauti ir valdyti kuo kokybiškesnį garsą. Žinoma, siekiant vaikus išugdyti tikrais muzikantais, ugdymo procese būtina jiems apgalvotai pateikti tobulėjimui individualiai efektyvų repertuarą su skirtingomis muzikinio charakterio savybėmis, kur mokiniui atitinkamai reiktų siekti skirtingo charakterio garso tembro, norint meniškai prisitaikyti ir tinkamai atskleisti atliekamo muzikos kūrinio subtilybes. Aptariamose grojimo saksofonu mokyklose–vadovėliuose esanti metodinė informacija yra gera priemonė saksofono pedagogams, norintiems įgauti daugiau reikalingų žinių garso tembro formavimo klausimu.

A. Fedotovas kartą sakė: „Profesionalus garsas yra kaip sveikas augalas, o ilgi tonai – kaip vanduo. Jei nustosime laistyti augalą, nesvarbu koks sveikas jis yra šiuo metu, bet su laiku jis nuvys“.

2.2.6. Artikuliacija. Artikuliaciją dar galime pavadinti *muzikine tartimi*. Gyvenime, tai yra tas pats kas žmogui yra aiškiai kalbėti. Jei žinių diktoriaus taris bus prasta, jam niekas neleis dirbti tokio darbo. Taip pat jei muzikantas gros neaiškia artikuliacija, mažai kas norės jo klausyti (A. Fedotovas).

Be abejo, svarbiausią darbą, kalbant apie muzikinę tartį, atlieka mūsų liežuvis, kuris yra stipriausias žmogaus kūno raumuo. Grodami, liežuvio mes atliekame lengvą *staccato*, sunkų *marcato*, ilgą *legato*, pabrėžtus akcentus ir dar daug kitų štrichų. Kuo įvairesnę muziką grojame,

tu su įvairesniais štrichais susiduriame, dėl to prireikia tinkamo liežuvio išugdymo reikiamai artikuliacijai atlikti. Paprastai, reikiamai artikuliacijai perteikti mes remiamės įvairiais žodiniiais skiemenimis, tokiais kaip „dū“, „tut“, „dit“, „tą“, „dah“ ir panašiai.

Natos pradžia yra vadinama „garso ataka“. Ji žymiai prisideda prie kiekvieno atlikėjo garso kokybės. Įdomu yra tai, jei redaguojant įrašą iškirptume natos pradžias, tuomet būtų gana sunku pasakyti koks instrumentas skleidžia garsą. Pasak Henrio Lindermano (1936), aiški taris instrumentu pasiekiamą liežuvį nukreipiant į burnos apačią iškart po garso atakos, ir jį ten laikant iki kitos artikuliuotos natos. Visą šį laukimo periodą liežuvis turi būti toje pačioje pozicijoje. Kaip dažną klaidą galima įvardinti liežuvio lėtą kėlimą aukštyn burnoje, kol grojamos *legato* natos ir numatoma kita artikuliuota nata.

Liežuvio artikuliacijos miklumas gali būti vystomas įvairių pratimų pagalba, kurių gausu visose grojimo saksofonu mokyklose, etudų rinkiniuose. Kai pratimą stengiamasi atlikti greitai, naudinga naudoti metronomą, kad išvengti ritminio skubotumo ar vilkimo. Visada reikia įsitikinti, kad artikuliacija skamba aiškiai ir yra visad tiksli. Nustatant atlikimo tempą svarbu įvertinti, koku greičiu pasažas gali būti liežuvio reikiamai artikuliuotas. Vėliau galima greitinti tempą. Praktikuoti artikuliaciją liežuviu būtina visame instrumento diapazone, kadangi skirtinguose registruose skirsis natos „atsiliepimo“ laikas (J. Praisas, 2000).

Svarbus liežuvio vaidmuo daugelyje grojimo aspektų skatina saksofonininkus daug repetuoti. Yra tam net specialiai išleistų leidinių, pavyzdžiui, Henrio Vėberio „Liežuvio gimnastika trimitininkams, saksofonininkams ir klarnetininkams“ (1927, JAV). Joje aptariama daug pratimų, lavinančių ir stiprinančių liežuvį, mokoma viengubo, dvigubo ir trigubo *staccato*. Tai, kaip liežuvis yra naudojamas šiek tiek skiriasi tarp klasikos ir džiaz šalininkų, bet jo valdymo poreikis iš esmės yra vienodas, nepriklausant nuo muzikos stiliaus. Kartais iškylant tam tikrai techninei problemai (pavyzdžiui, intonacijos), dažnai pedagogai nepagalvoja, kad tai gali nulemti ir netinkama liežuvio pozicija burnoje. Todėl išmokti ir sugebėti tinkamai grojimo metu valdyti liežuvį yra labai svarbus faktorius ugdant profesionalų saksofono atlikėją.

2.2.7. Saksofonu išgaunami garso efektai. Saksofonas yra neįtikėtina universalus instrumentas. Juo galima išgauti daug netradicinių garsų, vadinamų „efektais“, kuriais perteikiame kokias nors ekspresijas, nuotaiką, nuostabą, gyvūnų garsus, arba tiesiog praplečiame instrumento galimybes klausytojų nuostabai. Yra daug jau sugalvotų efektų, kurie turi net pavadinimus, dar daugiau yra išrandama nuolat.

Remiantis Pito Tomo žodžiais (2003), daugybė tokių saksofono efektų jau yra tiesiog pamiršta. Senoje V. Ebio knygoje „Ebio meistriškas saksofono metodas“ (1922) yra atskleista ir aprašyta nemažai saksofono galimybių.

Dar viena knyga, skira aprašyti vien saksofono efektams yra Henrio Vėberio „Saksofono akrobatika“ (1926). Autorius rašo: „Ar dažnai klausydami profesionalių atlikėjų koncertų stebėdavotės įvairiais jų grojimo metu išgaunamais triukais, galvodami kaip jums patiems reiktų atkartoti tokius efektus kaip „juoką“, „dėjonę“, „pokalbį“, liežuvio pliaukštelėjimą“ ir kitus? Šie efektai yra ne magijos, o tiesiog sunkaus darbo rezultatas, tada kai visa kita grojimo technika yra nepriekaištingame lygyje. Nepaisant to, reikiamai atlikti efektus taip pat turime nemažai pasistengti, praktikuotis ir nepasiduoti, jei nepavyksta iš pirmų bandymų. Visos pastangos yra vertos rezultato, nes tai suteiks jūsų koncertiniams pasirodymams, džiazinėms improvizacijoms labai ryškaus spalvingumo“.

Vėberio knygoje pateikta daug saksofono gudrybių, kurių kiekviena yra aprašoma, bei komentuojamos atlikimo ar išgavimo subtilybės. Kaip pavyzdys pateikiamos ir natos su trumpa kūrinio ištrauka, kur galima panaudoti ir įterpti aprašytą triuką.

Galime paminėti kelis dažniau naudojamus efektus:

- *Daugiagarsumas*. Saksofonu yra neįmanoma groti ištisus akordus, bet žinant reikiamą pirštuotę galima išgauti daugiau nei vieną skambančią natą. Tam pasiekti reikia labai gerai išlavinto ambušiūro, žinoti reikiamus klavišų dengimus, bei turėti daug kantrybės. Šį efektą puikiai naudoja garsus džiazas saksofonininkas amerikietis Deividas Sanbornas.
- *Aderlio trelis*. Jis pavadintas šį efektą sugalvojusio K. Aderlio vardu. Tai yra trelė-glisando kartu, išgaunamas per G,B,C,Cis,D, ir E natos, panaudojant ir lankstų ambušiūrą.
- *Urzgimas*. Dažnai naudojamas bliuzo ir roko stiliaus muzikoje. Džiazas muzikoje retkarčiais „urzgė“ Benas Vebsteris, Erlas Bostikas, Čarlis Parkeris, taip pat ir Džonas Koltreinas. Saksofono *urzgimas* išgaunamas vienu metu pučiant natą ir dainuojant ar niūniuojant kitą garsą. Niūniuojamos natos aukštis nėra svarbu, nors tokiu būdu galima išgauti ir intervalo skambesį.
- *Vibruojantis liežuvis*. Šis efektas buvo naudojamas daugelį metų beveik visų medinių ir varinių pučiamųjų instrumentų. Jo metu pučiama kokia nors nata ir smarkiai vibruojamas liežuvis, kaip tęsiant „r“ raidę. Tai daugiau klasikinėje muzikoje paplitęs efektas, kurį naudojo ir džiazas, ritmenbliuzo stiliaus muzikantai, tokie kaip Kingas Kurtis, Li Alenas.
- *Natų lenkimas*. Efektą galima atlikti gebant valdyti liežuvio, gerklės ir ambušiūro darbą. Paprastai pradedama pūsti garsą šiek tiek nuleidus žandikaulį, taip išgaunant žemesnę natą intonaciniu požiūriu. Tada ji lėtai „lenkiama“ į reikiamą natos aukštį. Priklausomai nuo aplinkybių, daroma ir atvirkščiai. Šio efekto keblumas yra išlaikyti tvirtą garsą, kad „nelūžtų“ garsas. Tam pasiekti reikalingas jau minėtų aspektų (kvėpavimo, gerklės, ambušiūro) lankstumas ir geras valdymas.

- *Alternatyvūs dengimai.* Tai yra kitoks nei įprastai klavišų paspaudimas išgaunant tą pačią natą, kai tos natos skamba šiek tiek skirtingai. Kartais kitoks klavišų dengimas naudojamas kai įprastu būdu atlikti greitą intervalą, trelę ar pasažą nėra patogu.

Yra ir daug daugiau įvairių efektų, kuriuos profesionaliam saksofonininkui yra naudinga žinoti ir sugebėti pritaikyti savo muzikiniame gyvenime. Su visais jais galima susipažinti ir sužinoti kaip atlikti aukščiau minėtose knygose, ar tiesiog internete.

2.3. Mokinio kaip atlikėjo ugdymas.

Saksofonininkas kaip ir kiekvienas muzikantas turi suvokti, kad muzika tai nėra tik natų grojimas. Tam būtina skirti daug dėmesio tembro kokybei, intonacijai, bei visiems atliekamo kūrinio kompozitoriaus nurodymams esantiems natose, kadangi visi jie yra parašyti dėl tam tikros priežasties. J.Praisas (2000) sako, kad muzika yra sudaryta iš kontrastų, todėl atlikėjai turi pabrėžti muzikinius skirtumus. Tik po to, kai kompozitoriaus muzikinės kalbos nurodymai natose atlikėjo yra jau išpildyti, dirigentui, pedagogui ar pačiam atlikėjui galima savaip interpretuoti muziką, panaudoti savo grojimo manierą ar stilių.

Gerai muzikuoti reikalingas didelis atlikėjo profesionalumas. Visoms šioms savybėms pasiekti ir įgyvendinti muzikantas turi ruoštis dar muzikos mokykloje: ugdyti gebėjimus gerai valdyti instrumentą, susipažinti su muzikos istorija, suvokti muzikos kalbą, teoriją, ansamblinio muzikavimo subtilybes. Tam reikia ilgų metų kaip muzikanto brendimui. Daug laiko turi būti skirta ir individualiam praktikavimuisi. Mokinys turi sugebėti būti pats sau mokytojas, taisyti savo klaidas, galvoti apie muziką kaip apie meną ir kaip jį tinkamai išpildyti.

2.3.1. Individualus mokinio repetavimas. Kai kurie pučiamųjų instrumentų pedagogai groti namuose sudaro vis kitokius individualaus repetavimo režimus kiekvienam mokiniui, kadangi skirtingi mokiniai turi skirtingus poreikius ir gebėjimus mokantis groti instrumentu, todėl tai gali netikti kiekvienam. Vis dėlto, yra vienas faktorius, nulemiantis sėkmingą ir efektyvų repetavimą namuose, tai yra koncentracija. Mokantis groti saksofonu (ar bet koku kitu muzikiniu instrumentu) yra svarbu sugebėti sutelkti mintis. Trumpas užsiėmimas, kuriame susikoncentruojame, klausomės ir galvojame kaip grojame, kvėpuojame, kokį tembrą perteikiame, ką mūsų pirštai ar liežuvis daro, yra daug reikšmingesnis, negu ilgas, kai mintys klajoja. Pastaruoju atveju trumpesnės sesijos metu mes gauname daug daugiau naudos. Daug pažangių mokinių klausia vieni kitų – kiek laiko reikia groti? Į tokį klausimą atsako Pitas Tomas (2003) : „Jeigu rimtai žiūrima į mokymąsi groti saksofonu, minimalus kasdieninis grojimo laikas būtų 30 minučių, bet idealiai - bent jau valandą. Jeigu ketinama tapti profesionaliu atlikėju, tada 2-3 valandos per dieną yra būtina. Būtų įmanoma groti ir visą dieną, bet turime nepamiršti, kad

kai mes prarandame koncentraciją, repeticijos laikas tampa vis mažiau reikšmingas“. Žinoma, taip daug dalykų galima išmokti klaidingai, kuomet nesame susikcentravę ties grojimu. Sakoma, kad nuolat reikia būti savo mokytoju, save kritikuoti, galvoti kaip galima pasiekti geresnį rezultatą. Taip tobulėsime daug sparčiau.

Pitas Tomas (2003) rekomenduoja padalinti repetavimo sesiją į tris skirsnius, kurias reiktų kaitalioti, jog išvengtume nuobodulio ir vienodumo:

1. Garsas. Ilgi tonai, kvėpavimo pratimai.
2. Techninė pusė. Pirštų pratimai, gamos, arpedžio.
3. Muzika. Grojimas, mokymasis įvairių meninių kūrinų, bei ko nors linksmo su CD akompanimento pritarimu.

Garso pratimai yra tie, kuriems sunkiausia susikcentruoti daugumai žmonių, kadangi mintys gali greitai nuklajoti ir nebegalvoti ką darome. Gauname didžiausią naudą tada, kai galime susikcentruoti į skambesį, tirti kodėl jis taip skamba, ką galime pakeisti, patobulinti. Lengviausia tai turėtų būti padaryti sesijos pradžioje (taip pat dienos pradžioje) , kuomet mūsų mintys yra pailsėjusios ir gebančios susikcentruoti. Ilgesnėje sesijoje kaip valanda, geriausia yra šiuos tris žingsnius pradėti iš naujo, vėl nuo ilgų tonų.

Pitas Tomas išskiria pagrindinius individualaus repetavimo principus:

- Nereikia ilgai trukti ties viena užduotimi. Jei kas nors yra labai sunku, tai gali būti lengviau įveikiama po kelių dienų pertraukos. Žinoma, kad po tam tikros pertraukos atsiranda patobulėjimas, net jei ir tas dalykas nebuvo praktikuotas.
- Jei pastebime, kad mūsų mintys negali susikcentruoti, geriau nutraukti viską ir užsiimti kitokia veikla: sportu, skaitymu ar bet kuo kitu.
- 30 minučių kasdieninės repeticijos yra geriau nei 7 valandos vientisos repeticijos kartą per savaitę.
- Jei jaučiamės varžomi kaimynų dėl per didelio garso, geriau susirasti kitą grojimo vietą, kur galėsime laisvai groti taip garsiai, kaip norėsis.
- Jei turime problemų su susikcentravimu, verta išbandyti keletą paprastų jogos ar meditacijos pamokėlių.
- Jei negalime groti saksofonu (pvz., esame išvykę), tuomet galime atlikinėti kvėpavimo pratimus, arba lavinti liežuvio artikuliaciją (pabandykite kartoti „t-t-t-t-t-t“, pamažu didinant tempą).

Galima pastebėti, kad daug muzikantų nežino kaip praktikuotis groti, darydami tai be jokios sistemos, tikslo ir rezultatų. Kartais jie tiesiog pučia pavienius garsus kurie ateina į galvą, kas neduoda naudos. Visam šiam procesui reikia koncentracijos ir disciplinos, nes

grojimas instrumentu nėra įgimtas ar instinktyvus, o jį reikia protingai išugdyti. Suprantama, kad galima patobulėti jei grosime daug valandų net ir aplaidžiai, bet tai tiesiog laiko gaišimas, kai efektyviai organizuojant darbą galima pasiekti dar didesnių rezultatų per žymiai trumpesnę laiką. Todėl kiekvienas muzikantas turi susidaryti savo darbo direktyvas, kuriomis dėmesingai vadovautųsi. Tokių direktyvų pavyzdį pateikia muzikinio atlikimo koordinatorius Anglijos Soutamptono universitete L. Strapas straipsnyje „Praktikavimosi direktyvos“:

1. *Problemos nustatymas.* Jei grodami suklystame, turime nustatyti to priežastį. Jei ji techninė – ar kalta bloga rankų padėtis, neįgudę pirštai kokiam nors natų junginiui atlikti, netinkama laikysena? Gal ji interpretacinė – ar mes suprantame atliekamo kūrinio muzikinę kalbą? Gal tai atmintis – ar susikūrėme muzikinę vaizduotę atlikdami kūrinį? Pažiūrėkime į rankas ir į kūną veidrodyje. Ar matome kokią nors priežastį kodėl gali iškilti sunkumai? Muziką įsivaizduokime kaip kelionę, kuria mėgaujamės grodami. Nuo frazės iki frazės, sakinio ar dalies turime keliauti vedami muzikinio jausmo. Grodami galvokime apie melodinę ir harmoninę kūrinio struktūrą. Analizuokime ką atliekame.
2. *Darbas tik su viena problema.* Kai nustatėme kokią nors problemą reikia ištaisyti ją, bet turime suvokti, kad geriausiai išnaudojamas laikas yra susikoncentravus darbui. Dirbkime su trumpomis kūrinio atkarpomis – sakiniu, fraze, taktu, ar natų junginiu, jei to reikia. Atidžiai mokykimės lėtai, vėliau tik greitindami tempą, negrokime daugiau nei reikia – jei manome, kad neišeina 24 taktas, dirbkime su juo. Jį išmokus, sujunkime į kontekstą su 23 ir 25 taktais. Kai tekstas jau grojamas sklandžiai, junkime į didesnes frazes. Tokiu būdu taupysime brangų praktikavimosi laiką.
3. *Disciplinuotumas.* Kai nusprendėme kiek laiko grosime, neviršykime to laiko limitu, nes pamiršime ko ketinome pasiekti. Net jei sugalvotume dar pagroti trumpą frazę ar sakinį, sustokime po kiekvienos repeticijos ir įvertinkime ar jos metu išsprendėme buvusias problemas, grojimo netikslumus. Jei taip, tęskime išsikeldami tolimesnius tikslus. Apgalvokime reikiamą atlikimo tempą. Lėtas grojimas naudingas tada, kai klaidas nulemia pirštuotė, liežuvis, kvėpavimas. Dar lėtai ir tyliai naudinga groti, kai stengiamės išmokti kūrinį mintinai. Tačiau paprastai reikia groti tokiu tempu, kuriuo ketiname groti koncerto metu, kitaip rizikuojame išmokti daugelį kūrinio atlikimo aspektų ne taip kaip turėtume. Taip pat būtina kartais paklausti savo grojimo, nes galime galvoti, jog kūrinį atliekame gerai ir gražiai, bet klausytojui gali atrodyti jau visai kitaip. Įrašę savo atlikimą ir paklausę, neabejotinai aptiktume netikslumų, kurių grodami net nepastebėtume.
4. *Užsirašinėjimas.* Mokydamiesi groti visada turime turėti pieštuką ir natose ar kur kitur pasižymėti esančias problemas ir jų sprendimus.

5. *Tikėti savo priimtais sprendimais.* Kai nusprendžiame, kaip atlikti kurią nors vietą kūrinyje, kaip artikuliuoti, kvėpuoti, dirbti pirštais – įsisąvinkime tai mintyse ir laikykimės nuolat. Jei tai nebus vėliau veiksminga, visada galima pakeisti. Esant dvejopai nuomonei, išmokti abu variantus, ir vėliau apsispręsti kuris labiau tinkamas.
6. *Bandyti pagroti užsimerkus ar tamsoje.* Tai gali būti puikus tikslumo ir atminties testas. Grojimas užmerktomis akimis pažadina kitus pojūčius, suteikiant galimybę daugiau susikoncentruoti į muzikavimą ir kūno motorikos pojūčius.
7. *Tobulinti savo grojimo techniką.* Negalima pamiršti techninės praktikos, gamų tik dėl laiko stygiaus. Pratimai ir gamos moko mus geriau pažinti ir valdyti instrumentą.

Šios Lauro Straso direktyvos mokantis groti instrumentu yra naudingos tiek saksofonininkams, tiek visų kitų muzikos instrumentų specialybių atlikėjams. Bendrai kalbant, labai naudinga muzikantui yra įamžinti savo pasiekimus užrašuose apie įvairių kūrinių atlikimo ypatumus, įveikiant įvairias technines kliūtis, apie metodiką, kuri buvo veiksminga tobulėjant kaip atlikėjui ir panašiai. Tai gali praversti ateityje ir pedagoginiame darbe.

P.Vilas rašo (1911): „Norint tobulėti, muzikantui reikia repetuoti kiekvieną dieną reguliariai, geriausiai – tuo pačiu dienos metu. Praktikuotis kasdien, bet trumpiau yra daug efektyviau, negu groti ilgiau, bet kas antrą ar trečią dieną.“ („Universal method for saxophone“, 1911).

2.3.2. Koncertinis atlikimas ir jaudulys. Stanas Getzas: „Kuo daugiau fiziškai ir psichiškai įsitempsi grodamas džiazą, galbūt ir visą kitą muziką, tuo blogiau ji skambės“.

Grojimas muzikos instrumentu apima daugelį fiziologinių veiksnių, kuriuos yra pakankamai sunku tinkamai kontroliuoti koncerto metu. Pučiamųjų instrumentų atlikėjai, skirtingai nuo styginių ar klavišinių muzikantų, privalo darniai suvienyti įvairius grojimo kokybę nulemiančius faktorius, tokius kaip kvėpavimą, pirštų, gerklės, ambušiūro ir kitų reikalingų raumenų darbą, kadangi galutinis rezultatas išgaunant garsą priklauso nuo oro srauto formavimo ir judėjimo jiems padedant.

Beveik visi saksofonininkai (bei kitų instrumentų muzikantai) yra išgyvenę koncerto jaudulį. Nors ši blogybė dar vadinama „scenos baime“, „nervais“, „drebuliu“ ar dar kitaip, jos esmė ta pati – apsunkina kūno fiziologinių veiksnių darbą, nulemiančių grojimo kokybę. Laris Tylas viename iš interviu yra pasakęs: „Jei tinkamai pasiruošta, tai nėra reikalo jaudintis“. Šiuose paprastuose žodžiuose yra daug tiesios, tačiau jaudulys gali atsirasti ne vien dėl prasto pasiruošimo koncertui. Kartais jaunesnius mokinius kamuoja tiesiog baimė suklysti, suklydus juos apima dar didesnis nepasitikėjimas savimi, galva apsunkinama nereikalingomis mintimis ir pasirodymas ant scenos tampa daugiau įtemptas, vis mažiau galvojant apie meninį atlikimą.

Kitiems jaudulys gali užklupti dėl prastos koncentracijos ar nusiteikimo koncertui, dėl savęs nepasitikėjimo stovint prieš didelę auditoriją.

Jaudulio simptomai kiekvienam gali skirtis individualiai: išdžiūvusi burna (seilių trūkumas), per didelis seilių kiekis burnoje, paviršutiniškas negilus kvėpavimas, nevaldomas rankų ar kojų drebulys, dėmesingumo ir koncentracijos stygius, nepasitikėjimas savimi, nekontroliuojamos pašalinės mintys galvoje. Gali būti ir daugiau simptomų, tokių kaip viduriavimas ir alpimas, kurie gali paveikti kai kuriuos žmones. Apie įvairius simptomus, bei jų sprendimo būdus yra rašęs Stivenas Maukas, straipsnyje „Koncerto baimė: problemų sprendimai“. Čia jis įvardina 10 neigiamų aspektų, blogai veikiančių atlikėjus, bei siūlo sprendimo būdus. Pavyzdžiui, autorius kaip jaudulio problemą įvardina „o ne, tuoj nutiks..“ sindromą, kuomet koncerto metu muzikantas pradeda galvoti, kad artėja sunkus kūrinio momentas ir, galbūt, jis suklys. Kaip problemos sprendimą Maukas siūlo įgauti pasitikėjimo savimi, pasiruošiant sudėtingoms kūrinio atkarpoms jas lėtai ir tiksliai grojant kelis kartus iki automatiško atlikimo, taip pat likti psichiškai susikoncentravus ir neįsitempus. Prieš sudėtingo pasažo atlikimą nepradėti dvejojti savo gebėjimais, kadangi pasiruošta yra tinkamai.

Reikšmingą straipsnį apie minčių, emocijų ir jaudulio valdymą, atsipalaidavimą grojant, yra parašęs Neilas Šarpas („Anxiety, emotions and performing well“). Straipsnyje autorius išdėsto koncerto metu atlikėjus galinčias užklupti problemas, baimes, sindromus, taip pat akcentuojamos atsipalaidavimo ir minčių valdymo repeticijos, įvairūs psichiniai pratimai, aiškinama kaip reikia nusiraminti prieš pasirodant ant scenos, kontroliuoti kvėpavimą ir tinkamai nusiteikti.

Šiek tiek jaudintis pasirodymo metu yra normalu. Būtina išmokti kontroliuoti optimalią vidinę būseną, išlaikant savo grojimą neapsunkintai malonų ir įdomų. Kovoju su koncertinio jaudulio priežastimis prieš pasirodymą, galima išmokti kaip išvengti nervinimosi ir išpildyti nepriekaištingą muzikinį atlikimą (S. Maukas).

3. PEDAGOGAMS AKTUALIŲ MOKYMO ASPEKTŲ TYRIMAS

Pirmajame ir antrajame darbo skyriuose atlikta metodikos analize galima remtis tiriant šiandieninių Lietuvos muzikos mokyklų pedagogų naudojamus mokymo groti pučiamaisiais instrumentais metodus. Trečiajame skyriuje pateikiami šio tyrimo rezultatai. Nurodomi respondentų demografiniai duomenys, analizuojami atsakymai į pučiamųjų instrumentų atlikėjų ugdymui reikšmingus klausimus, pateikiama išsamiai atlikta duomenų analizė. Svarbiausias tyrimo aspektas – pedagogų požiūris į skirtingas saksofono mokyklas. Nagrinėjama mokytojų nuomonė apie įvairius instrumentalisto – pūtikų ugdymo būdus, pasaulyje vykstančias ir mokiniams patrauklias muzikines naujoves, taip pat analizuojamas šiandieninių saksofono populiarumą ir gyvavimą lemiančių faktorių Lietuvoje vertinimas.

3.1. Tyrimo imties charakteristika

Atliekant empirinį tyrimą, buvo tinkamai suformuluota tyrimo imtis, skirtas dėmesys metodologiniams jos sudarymo parametrams. Siekiant pagrindinio tyrimo tikslo ir iškeltų uždavinių įgyvendinimo, buvo pasirinktos įvairių Lietuvos miestų ir miestelių – Šiaulių, Vilniaus, Panevėžio, Kuršėnų, Radviliškio, Kelmės, Naujosios Akmenės, Mažeikių – muzikos mokyklos. Tyrimo tikslinė grupė pasirinkti šių neformaliojo vaikų ugdymo įstaigų pedagogai. Kadangi tyrime dalyvaujančių vien tik saksofono specialybės pedagogų yra nepakankamai, buvo pasitelkti ir kitų pučiamųjų instrumentų pedagogų atsakymai. Iš viso buvo apklausta 70 respondentų. 25 iš jų yra saksofono specialybės mokytojai, 45 – kitų pučiamųjų instrumentų mokytojai, panorėję bendradarbiauti apklausoje ir pateikti savo nuomonę.

Anketinė apklausa buvo vykdoma 2012 m. sausio – vasario mėnesiais.

Organizuojant tyrimą anketos Šiauliuose ir miesto apskrityje buvo išdalintos respondentams asmeniškai (iš viso 34), o kitų miestų respondentus anketos pasiekė elektroniniu paštu (iš viso 36). Visos anketos buvo gražintos užpildytos.

Tyrime dalyvavusių respondentų demografiniai duomenys. Respondentų demografinės charakteristikos atskleidžia respondentų amžiaus, darbo stažo ir išsilavinimo ypatumus.

Ypač svarbus yra respondentų amžiaus kriterijus. Pedagogų amžius yra labai skirtingas, todėl buvo pravartu suskirstyti juos į penkias amžiaus grupes pagal metus: nuo 20 iki 30, nuo 31 iki 40, nuo 41 iki 50, nuo 51 iki 60 ir nuo 61. 1-oje lentelėje matome, kad daugiausia anketos duomenų yra surinkta iš vidutinio ir vyresnio amžiaus respondentų, kurių amžius svyruoja nuo 41 iki 50 metų. 11 respondentų yra 51–60 m. amžiaus. Vyriausi yra 4 pedagogai, kurie perkopė

61 metų ribą. Galima daryti prielaidą, kad vyresnio amžiaus respondentai daugiau vadovaujasi konservatyviomis nuostatomis, todėl jų metodikoje dominuoja senesnės, rusiškosios mokykos principai, taip pat tikėtina, kad aštuoni jaunesni pedagogai (iki 30 metų) vadovaujasi naujaisiais ir pažangiausiais metodais (žr. 1 lentelę).

1 lentelė

Pedagogų pasiskirstymas pagal amžiaus grupes (N = 70)

Amžiaus grupė	Respondentų skaičius	Procentai
20-30	8	11,5
31-40	18	25,7
41-50	29	41,4
51-60	11	15,7
61 ir daugiau	4	5,7

Mokytojų pedagoginio darbo stažo skirtumai taip pat gali būti svarbus skirtingų nuomonių rodiklis anketinėje apklausoje, todėl buvo tikslinga juos suskirstyti į tris pedagoginio darbo stažo grupes: iki 10, nuo 11 iki 20, nuo 21 iki daugiau metų. Antroje lentelėje matome, kad daugiausia yra solidų darbo stažą turinčių pedagogų – daugiau nei 47%. Todėl galime spręsti, kad apklausoje dalyvaujančių miestų muzikos mokyklų pedagogų darbas yra pakankamai profesionalus, mokytojai turi savo dėstomos specialybės patirties.

2 lentelė

Pedagogų pasiskirstymas pagal darbo stažą (N = 70)

Darbo stažas	Respondentų skaičius	Procentai
0–10 m.	17	24,3
11–20 m.	20	28,6
21 m. ir daugiau	33	47,1

Respondentai buvo suskirstyti ir pagal išsilavinimą (žr. 3 lentelę). Šie demografiniai duomenys leidžia patikrinti, ar apklaustųjų kompetencija ir kvalifikacija yra pakankamai aukšta tam, kad remiantis jų atsakymais būtų galima spręsti apie dominuojančius metodinius faktorius. Pateikti duomenys rodo, kad didžioji dalis pedagogų yra baigę aukštąjį mokslą, daugiausia turintys bakalauro (61,4 %) ir magistro (25,7 %) išsilavinimus.

Pedagogų suskirstymas pagal išsilavinimą (N = 70)

Išsilavinimas	Respondentų skaičius	Procentai
Vidurinis	4	5,7
Bakalauras	43	61,4
Magistras	18	25,7
Nebaigtas aukštasis	3	4,3
Kita	2	2,9

3.2. Tyrimo organizavimas ir eiga

Atliekant tyrimą buvo siekiama atskleisti vyraujančius saksofono mokymo metodus Lietuvos pedagogų praktikoje. Rengiant tyrimo metodiką, pirmiausia iškeltas tyrimo tikslas, kuriuo remiantis buvo formuluojami tyrimo uždaviniai.

Tyrimo tikslas – nustatyti Lietuvoje dominuojančią mokymo groti saksofonu metodiką ir bendriausius mokymą groti pučiamaisiais instrumentais vienijančius aspektus.

Tyrimo uždaviniai:

1. Išsiaiškinti, ar saksofono pedagogai vadovaujasi metodinėmis mokyklomis kaip priemone, siekiant efektyvesnio lavinimo proceso ir kokybiškesnio muzikavimo.
2. Išnagrinėti mokymosi groti saksofonu specifiką: saksofono pranašumai kitų pučiamųjų instrumentų atžvilgiu, repertuaro paieškos būdai ir jo parinkimas mokiniams, naudojamos metodinės ir įvairios kitos pagalbinės priemonės, motyvacija groti, dėmesio išlaikymas ir kita.
3. Anketinės apklausos būdu ištirti mokytojų naudojamus mokymo groti saksofonu metodus, jų skirtumus, trūkumus ir pranašumus.

Siekiant tyrimo tikslo bei remiantis teorine metodinių šaltinių analize, buvo pasirinkti tyrimo kriterijai. *Nekintantis* tyrimo kriterijus yra pedagogai ir neformalios ugdymo įstaigos. *Kintamieji* tyrimo kriterijai yra pedagoginis procesas, parimtas atitinkama metodika ir sėkmingas vadovavimasis ja.

Kintamieji tyrimo kriterijai suskirstyti į atskirus diagnostinius blokus, o kiekvienam kintamam tyrimo kriterijui suformuluoti teiginiai padėjo įvertinti vieno ar kito kriterijaus raišką. Klausimyne buvo pateikti 85 teiginiai–klausimai su nominalių skalių atsakymo formatu ir plačiai paplitusia Likerto metodika, kai skalę sudaro teiginių rinkiniai su 5 galimų vertinimų formatu ir vidurine „neutralia“ kategorija. Išskirtinai buvo pabrėžtas apklausos anonimiškumas, norint, jog muzikos pedagogai anketas užpildytų kuo atviriau. Statistinė duomenų analizė atlikta kompiuterine programa SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*). Darbe pateiktiems paveikslams sudaryti naudota *Windows Microsoft Excel* programa.

Duomenų rinkimo instrumentai ir metodai.

Pagrindinis tyrimo duomenų rinkimo metodas buvo *apklausa raštu*, nes, siekiant gauti pirminius duomenis ir įvertinti kintamus tyrimo kriterijus, anketinė apklausa yra tinkamas ir palyginti nesudėtingas tyrimo metodas. Be to, tyrimo metu gautą informaciją lengviau susisteminti ir apdoroti.

Anketinė apklausa buvo grindžiama anonimiškumo principu, kad respondentai galėtų sąžiningai ir objektyviai įvertinti pateiktus teiginius.

Vadovaujantis operacionalizacijos principu, kad klausimynas būtų tikslesnis, anketose pateikti klausimai buvo suskirstyti į 13 diagnostinių bloką, kurie padėtų išsiaiškinti pagrindinius mokymo groti saksofonu pedagoginius aspektus.

Pirmajame diagnostiniame bloke pateikti klausimai skirti išsiaiškinti, kuo mokiniui, besirenkančiam specialybę, saksofonas gali būti pranašesnis ir patrauklesnis už kitus pučiamuosius instrumentus.

Antrajame diagnostiniame bloke norima sužinoti, kokie aspektai dar gali patraukti mokinių pradėti lankyti muzikos ugdymo pamokas. Įdomu, iš kokių šaltinių vaikas sužino apie konkretų patinkantį instrumentą, kuriuo norėtų išmokti groti.

Trečiajame diagnostiniame bloke klausiama apie būdus, kuriais pedagogai gali įsigyti naujos mokomosios medžiagos, muzikinės literatūros. Mokytojui yra tikslinga nuolat plėsti ir atnaujinti savo asmeninę biblioteką, turėti turtingą kūrinių repertuarą. Iš gautų atsakymų galime spręsti, ar pedagogai rūpinasi metodinių priemonių atnaujinimu, ar skiria laiko ir pastangų naujų ugdymo idėjų paieškoms. Taip pat norima išsiaiškinti, ar dabartiniai pedagogai jaučia muzikinio repertuaro trūkumą pradiniam saksofono mokymo etape.

Ketvirtajame diagnostiniame bloke pedagogų norima paklausti, kokius ansamblinio muzikavimo būdus su mokiniais jie dažniausiai propaguoja. Grojimas su fortepijono akompanimentu, ansamblyje su specialybės mokytoju arba su kitais mokiniais yra labai svarbu mokomojoje aplinkoje. Sakoma, kad jauną muzikantą kartais netgi labiau už specialybės mokytoją ugdo muzikinė aplinka, kurioje jis auga, arba kolegų muzikantų, kurių grojimo jis klausosi ir bando jį pamėgdžioti, įtaka.

Penktajame diagnostiniame bloke pedagogų teirujamasi, kaip atrenkama tinkama metodika ir literatūra mokiniams, kokiais faktoriais vadovaujama, kuo labiau pasikliaujama, kad rezultatai būtų produktyvūs, teigiami ir naudingi mokiniui.

Šeštajame diagnostiniame bloke pateikti klausimai yra ypač svarbūs visam tyrimui. Čia yra pateiktos aštuonios svarbesnės Rusijoje išleistos saksofono mokyklos. Klausimu norima išsiaiškinti, ar šiuo metu pedagogai naudoja rusišką metodiką. Galbūt jaunajai pedagogų kartai ji jau nebėra tokia reikšminga, kaip vyresniesiems saksofono mokytojams.

Septintajame diagnostiniame bloke analogiškai pateikiamos taip pat aštuonios vakarietiškos mokyklos. Nors dauguma šių mokyklų yra pakankamai senos, vis dėlto šiandien šie leidiniai yra ypač vertingi, kupini smulkiai išdėstytos ir naudingos informacijos. Ne be reikalo šie veikalai vis dar pagarbiai minimi užsienio literatūroje ir visame pasaulyje žymiuose saksofonininkų forumuose (pavyzdžiui, www.saxontheweb.net). Šiuo diagnostiniu bloku norima iširti, ar Lietuvos pedagogai žino ir vadovaujasi šia literatūra.

Aštuntajame diagnostiniame bloke tiriami rusiškos ir vakarietiškos mokyklos skirtumai. Pateikiami septyni teiginiai, kuriais norima sužinoti, kokie, anot pedagogų, yra esminiai faktoriai, skiriantys arba vienijantys skirtingų šalių mokyklas.

Devintojo diagnostinio bloko klausimais norima išsiaiškinti, kokios pagalbinės priemonės (metronomas, tiuneris ir kt.) Lietuvos pedagogų pamokose yra naudojamos. Kartais mokantis muzikuoti būtina naudotis vienokiomis ar kitokiomis priemonėmis, ypač jei norima ugdyti gebėjimus tiksliai ir efektyviai. Metronomu arba tiuneriu galima nustatyti ir įveikti savo intonacines, ritmines klaidas. Naudojantis garso ar vaizdo įrašu galima išgirsti profesionalų, tinkamą grojamo kūrinio atlikimą, kurio mokiniui reiktų siekti. Kokybiško atlikimo klausymasis yra aktualus ir gražaus saksofonininko garso formavimuisi. Pasak L.Tylo (1963), norint išgauti gražų ir kokybišką saksofono garsą, jis pirmiausi turi skambėti atlikėjo galvoje, o tai pasiekama klausant daug įvairių atlikėjų, tuomet mokinys ilgainiui savaime atsirinks sau maloniausią tembrą ir jo sieks.

Taigi, atsižvelgiant į šiuos L.Tylo žodžius, pučiamojo instrumento specialybės pamokoje vertėtų ne tik patiems mokiniams groti, bet ir skirti pamokoje laiko klausytis kitų atlikėjų, o po to vertinti, komentuoti ir diskutuoti apie aktualius dalykus kartu su mokytoju. Be to, geri įrašai suteikia motyvacijos ir nuteikia daugiau groti. Iš šio diagnostinio bloko atsakymų paaiškės pedagogų požiūris į minėtų aspektų svarbą ir reikšmę.

Dešimtajame diagnostiniame bloke iškeliama mokinio dėmesingumo išlaikymo pamokoje problema. Pedagogams pateikiami šeši teiginiai ir klausiama, ar jie jais vadovaujasi ar ne, norėdami išlaikyti mokinio dėmesį. Specialioji pedagogė Jūratė Kaupienė (2011) teigia, kad bet kokiam mokymuisi yra ypač svarbi dėmesio koncentracija į norimą išmokti dalyką. Be ypatingo susitelkimo galima ir nepasiekti reikiamo rezultato.

Vienuolikto diagnostinio bloko teiginiais tirama, ar pedagogai atsižvelgia į mokinio norus ir pageidavimus renkant jam programą. Gali būti, kad, mokydamasis girdėtą ir patinkantį kūrinį, vaikas jį išmoks greičiau ir geriau, nei jam nepatinkantį. Dauguma mokinių nori groti ką nors žinomo ir girdėto, tačiau ar tikslinga yra atsižvelgti į tokį pageidavimą – klausiamo mokytojų. Galbūt galima parinkti vaikui dar negirdėtą, bet jam patinkantį kūrinį ?

Dvyliktame diagnostiniame bloke pateikiami klausimai, padedantys išsiaiškinti, kas daugiau lemia mokinio motyvaciją saviruošai namuose. Daug vaikų gali netobulėti ne tik dėl pedagogo kaltės, o dėl to, kad jie tiesiog patys nenori tobulėti. Klausiamo mokytojų, kas gali paskatinti mokinį daugiau savo noru groti namuose, ruoštis artėjančiai specialybės pamokai. Gal tai koncertas, grąšinimai, skatinimai, įdomus repertuaras ar įgautas įkvėpimas po aplankyto koncerto ar per radiją išgirsto naujo gražaus kūrinio, atlikto dar iki šiol negirdėto profesionalaus saksofonininko.

Tryliktame diagnostiniame bloke tiriama saksofono aplinka Lietuvoje. Bloke pateikiami penki klausimai, tiesiogiai turintys įtakos pučiamojo instrumento pedagoginei veiklai, mokinių ugdymo kokybei. Norima sužinoti apie šio instrumento išvystymą mūsų šalyje, analizuojant konkursų, profesionalių pedagogų, seminarų, instrumentų parduotuvių tinklo, repertuaro klausimus. Meno mokyklų saksofono mokytojams minėti faktoriai yra neatsiejama darbo dalis, todėl šio bloko klausimais norima iširti šiandien esamą situaciją.

3.3. Pedagogų požiūrio į skirtingus mokymo metodus, jų įtakos muzikavimo kokybei analizė.

Kiekvienas mokytojas, dirbantis meno mokykloje su jaunaisiais atlikėjais, turi nuolat organizuoti veiklą taip, kad vaikai noriai eitų į pamokas, kuriose kiekvieną kartą įgytų kokių nors naudingų ir naujų žinių arba tiesiog būtų tobulinami jau žinomi, bet svarbūs dalykai. Todėl buvo aiškinamasi respondentų nuomonė apie svarbiausius metodinius veiksnius, kurie lemia mokytojo darbo su pučiamojo instrumento specialybės mokiniais specifiką.

Pirmojo įvadinio diagnostinio bloko klausimo „Ar pritariate teiginiui, kad saksofonas yra vienas iš paprastesnių instrumentų mokintis groti pradiniam etape, t.y. lengviau išgauti pirmuosius garsus, pasiekti apčiuopiamą pradinį rezultatą?“ respondentų atsakymų rezultatai yra gana prieštaringi. Didesnė dalis pedagogų – 45,7 % nepritaria šiam teiginiui ir mano, kad saksofonu nėra lengviau pradėti mokytis groti negu kitais pučiamaisiais instrumentais, 35,7 % neturi nuomonės, o likusieji sutinka su vyraujančia nuomone, kad saksofono viengubo liežuvėlio pūstuko pūtimo specifiką yra paprastesnė už dvigubo liežuvėlio (pavyzdžiui obojaus, fagoto) arba varinių instrumentų lūpų zvimbimą (*angl. buzzing*) į pūstuką. Pastariesiems reikia išmokti net specialios lūpų judėjimo technikos prieš paimant į rankas pūstuką, tuo tarpu viengubo liežuvėlio instrumentų atstovams pakanka tik tinkamai suformuoti lūpų raumenis ir apžioti pūstuką. Tačiau, pasak pedagogų nuomonės, tai nėra nei kiek lengviau.

Kitas klausimas užduotas siekiant įvertinti mokinių pasiskirstymo renkantis pučiamojo instrumento specialybę alternatyvos prioritetus. Respondentų klausama, dėl ko saksofonas gali būti pranašesnis ir patrauklesnis besirenkančiam specialybę mokiniui kitų pučiamųjų instrumentų atžvilgiu. Manoma, kad pirmiausia tai gali būti garso tembras. Daugelį žmonių, nebūtinai muzikantų, saksofonas žavi savo išskirtiniu, spalvingu ir įsimintinu tembru. Kartais jis gali būti maloniai ir seksualiai švelnus, o kartais rėžiantis, aštrus ir įtaigus. Su pateiktu teiginiu, kad saksofono patrauklus garso tembras gali būti vienas iš faktorių, kodėl pradeda mokytis šiuo instrumentu groti, sutinka 56 respondentai, tai yra 80 % visų apklaustųjų. Galime pastebėti, kad čia remiamasi ir kitų pučiamųjų instrumentų pedagogų nuomone, todėl tai nėra vien saksofonininkų savojo instrumento liaupsinimas. Kartais ši nuostata gali pasireikšti tik mokymosi pradžioje, nes pradėjęs mokytis groti mokinys pastebi, kad išgauti tokį saksofono garsą, kokį jis girdėjo ir įsivaizdavo, nėra taip paprasta, tačiau tuomet turi įsiterpti pedagogas, nuosekliai planuodamas ugdymą.

Pedagogų buvo klausama, ar saksofonui populiarumo gali pridėti jo šeimos narių gausa ir įvairovė, tai yra pasirinkimo galimybė tarp sopraninio, altinio, tenorinio, baritoninio saksofonų. Galbūt ne visi besirenkantieji specialybę mokiniai žino, kad yra kelios saksofono atmainos. Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad realios padėties didžioji dalis, 70 % pedagogų nežino, o tik 11,4 % sutinka, kad tai gali turėti reikšmės instrumento pasirinkimui. Taip pat buvo klausama dėl tembro įvairovės grojant skirtingais pūstukais įtakos instrumento populiarumui tarp pradedančiųjų. Saksofonas yra instrumentas, kuriam galima pritaikyti įvairiausių pūstukų ir liežuvelių kombinacijų, tai lemia ne tik instrumento tembrą, bet ir atlikėjo galimybes ir ambužiūro vystymąsi. Tačiau tyrimas parodė, kad tai neturi reikšmės pasirenkant specialybę. 45 pedagogai (64,3 %) konstatavo, kad tai nėra reikšminga, 21,4 % neturėjo nuomonės, o 14,3 % vis dėlto sutiko, kad tai gali sudominti mokinius. Atsižvelgiant į ankstesnius duomenis darome išvadą, kad pradiniam mokymo etape mokinio pūstuko ir liežuvelio tinkamumą turi kontroliuoti mokytojas bei patarti, kas jam geriau, tinkamiau, taip pat supažindinti su galimybėmis, kurias galima pasiekti naudojant skirtingus pūstukus.

Svarbus aspektas yra vaiko sudominimas muzikine veikla ir atsirandantis noras groti pučiamuoju instrumentu. Vyrauja tam tikri faktoriai, kurie veikia kaip savotiška reklama, populiarinanti kokį nors instrumentą ir plečianti naujai besimokančių mokinių ratą, o tai vėliau gali išugdyti gerų muzikantų, propaguojančių koncertinę, o vėliau galbūt ir pedagoginę veiklą. Kitame diagnostiniame bloke yra nurodyti keli svarbūs veiksniai, galintys įtraukti naujus vaikus į muzikinį pasaulį. Vykdam tyrimą paklausėme dabartinių pedagogų nuomonės, kurie veiksniai gali lemti naujų instrumentalistų pagausėjimą meno mokyklose.

Vienas iš daugiausiai pedagogų pritarimo susilaukusių veiksnių yra *tėvai*. Iš viso 59 (84,3 %) respondentai sutinka, kad didžiausią įtaką vaiko veiklos organizavimui daro tėvai. Tai visiškai suprantama, nes vaikai, pradėdantys lankyti muzikos mokyklą, dar nėra savarankiški, todėl priklauso nuo tėvų norų ir paliepiamų. Tėveliai daro teisingai, kad ieško savo vaikams naudingos ir prasmingos veiklos jų talentų ar saviraiškos vystymuisi, bet ne visada tai pasiteisina, ypač jei vaikas lanko meno mokyklą ne savo valia, o vien tėvų liepiamas. Kitas veiksnys, sulaukęs taip pat 59 (84,3 %) pedagogų pritarimo, yra informacinių technologijų kelias. Šiandieniniame moderniaame pasaulyje nebėra sudėtinga sekėti visos žmonijos veiklą, įvykius, tradicijas ar naujoves. Per keletą akimirkų galime pamatyti tiek dalykų, kiek senesniais laikais žmogus nepamatydavo per visą savo gyvenimą. Šis veiksnys daro paslaugą ir instrumentinei muzikai – daugybę žymiausių pasaulio atlikėjų galime išgirsti per radiją, televiziją, internetą. Suprantama, kad išvydus, kas yra geriausia, lengvai galima užsinorėti ir pačiam. Televizijos laidose, nufilmuotuose koncertuose, kino filmuose, vaizdo klipuose ar įvairiausio stiliaus muzikoje – visur pilna instrumentinės muzikos ar jos intarpų. Tai vaikus gali netikėtai sudominti. Kartais vaikai aplanko draugų, šeimos narių ar giminaičių koncertus, kuriuose išgirsta jam patikusį instrumentą ir vėliau pradeda juo mokytis groti. Dėl pastarojo atvejo galimybės pritaria 49 (70 %) respondentų. Galima sutikti, kad tai labiau atsitiktinumo dalykas, bet visgi tai jau būtų savarankiškas vaiko apsisprendimas dėl jo paties noro pasirinkti meniškąjį kelią kartu su jo pamėgtu instrumentu.

Su teiginiu, kad būsimas mokytojas gali patraukti vaiką groti instrumentu sutiko 42 (60 %) respondentai. Tai yra visai tikėtina, nes dauguma vaikų arba jų tėvelių prieš įstojant į muzikos mokyklą ateina susipažinti su būsimu mokytoju, ir jei tarp pedagogo ir mokinio atsiranda ryšys, jis gali turėti įtakos vaiko apsisprendimui. Pasitaiko atvejų, kad vaikai tokiam amžiuje būna užsidarę, mažai bendraujantys. O pradėję lankyti individualias specialybės pamokas ir susidraugavę su nuoširdžiu mokytoju tampa atviresni, atsiranda tarpusavio pasitikėjimas ir ryšys, kuris leidžia atsiskleisti vaiko saviraiškai, individualioms charakterio savybėms. Grojimo pamokoje ar koncertų metu ugdoma drąsa, pasitikėjimas savo sugebėjimais. Galima numanyti, kad atsakydami į šį klausimą kai kurie pedagogai turėjo omenyje apsilankymą bendro lavinimo muzikos pamokose, savo specialybės instrumento pristatymą vaikams bei kvietimą mokytis neformaliojo ugdymo mokykloje. Nemažai pedagogų, susiduriančių su mokinių stygiumi, propaguoja minėtą būdą, ir tai yra labai pagirtina, nes gali sudominti tikruosius talentus. Daug vaikų tiesiog nesusimąsto, kad turi paslėptą talentą kokiais nors veikalais. Tokiu atveju pedagogai turi būti įžvalgūs ir paskatinti gabius vaikus pradėti muzikuoti.

Kitiems vaikams pasibaigus bendrojo lavinimo mokyklos pamokoms tiesiog trūksta veiklos, tampa nebeįdomus namie praleistas laikas, o reikalingi nauji potyriai, savęs išbandymai

ir asmenybės realizavimas. Tuomet suvokiama, kad menų mokykloje praleistas laikas nenuėis veltui. Išmokti groti instrumentu yra didelė perspektyva ateičiai. Iš asmeninio pokalbio su kompozitoriu Algirdu Bružu, galima paminėti jo žodžius, kad praleistas laikas muzikos mokykloje net ir netapus profesionaliu muzikantu nenuėina veltui – gaunama didžiulės naudos asmenybės formavimuisi. Vaikai, kurie mokėsi muzikos, tampa geresni už tuos, kurie turi daugybę laisvo laiko ir vaikštinėja gatvėje.

Kita tyrimo metu iškelta pedagogams aktuali problema yra įvairios metodinės literatūros ir muzikinio repertuaro plėtimas. Norima iširti, kokiais būdais pedagogai dažniausiai plečia savo asmeninę muzikinę biblioteką. Šis klausimas buvo aktualus tiek praeityje, kai nebuvo daug saksofono literatūros ir dauguma atlikėjų grodavo vis tuos pačius kūrinus, tiek ir dabar, kai literatūros yra daug, tereikia rasti būdų jai gauti. Rezultatai pateikiami 4 lentelėje.

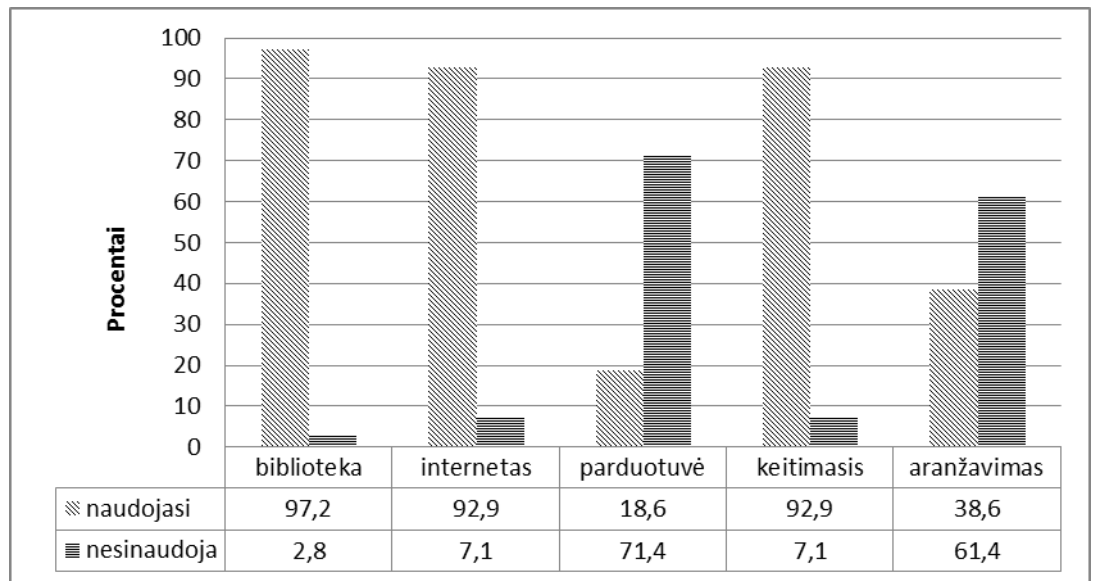
4 lentelė

Literatūros ir repertuaro kaupimo būdų populiarumas (N = 70)

Literatūros kaupimo būdas	Nuolat	Kartais	Niekada
Biblioteka	32,9 %	64,3 %	2,9 %
Internetas	40 %	52,9 %	7,1 %
Parduotuvė	8,6 %	20 %	71,4 %
Keitimasis su kolegomis	54,3 %	38,6 %	7,1 %
Aranžavimas	0 %	38,6 %	61,4 %

Lentelėje matyti, kad pedagogai naudojami įvairiais būdais naujai mokomajai literatūrai įsigyti. Visi jie yra veiksmingi atnaujinant repertuarą, tačiau reikalauja skirtingų gabumų muzikos teorijos srityje, lėšų, pažinčių tarp kolegų ar tiesiog elementaraus kompiuterinio raštingumo. Iš gautų rezultatų pastebime, kad sudėtingiausiu, daugiausiai laiko ir pastangų reikalaujančiu *aranžavimo* būdu pedagogai naudojami minimaliai. Nė vienas respondentas nepažymėjo, kad tuo pedagoginiame darbe užsiima nuolat. Galime teigti, kad pirmenybė suteikiama kitiems, paprastesniems būdams. Populiariausi yra naudojimas biblioteka, ieškojimas medžiagos internete arba keitimasis su kolegomis. Kai kurie pedagogai pastebi, kad daugumoje bibliotekų vyrauja sena, daugiausia rusiška literatūra pučiamiesiems instrumentams, todėl naudinga yra pasikliauti interneto pagalba ir paieškoti įvairesnės metodinės medžiagos, galbūt net su įrašais ar fonogramomis. Keitimasis su kolegomis visad yra naudingas – tai, ko neturi vienas, gali turėti kitas pedagogas. Nepopuliariausias yra pirkimo parduotuvėje būdas. Galime teigti, kad tai gali būti per brangu Lietuvos pedagogams arba mūsų šalies muzikinės parduotuvės tiesiog neturi reikiamos ir naudingos literatūros.

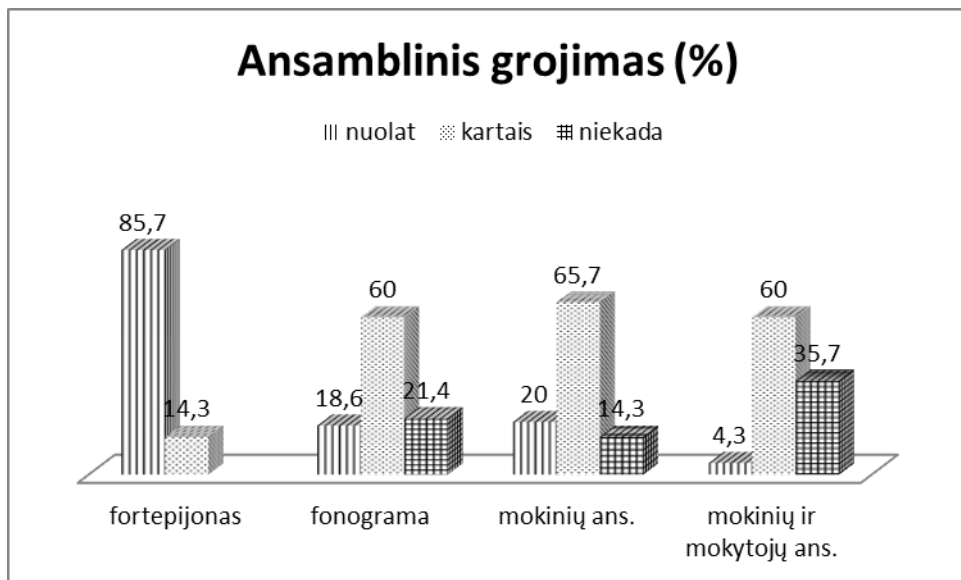
Svarbu iš šių bendrų duomenų išskirti ir įvertinti saksofonininkų naujos literatūros poreikio ir paieškų tendencijas.



1 pav. Kokiais literatūros kaupimo būdais naudojasi saksofono pedagogai. (N = 25)

Iš 1 paveikslo duomenų matyti, jog kaip ir kitų pučiamųjų instrumentų, taip ir saksofonininkų, literatūros paieškų populiariausi būdai yra tie patys: biblioteka, internetas ir keitimasis su kolegomis. Matyti, kad tiek bibliotekoje, tiek internete galima rasti reikiamos saksofono metodikos medžiagos. Pastebėta, kad tarp saksofonininkų 38,6 % mokytojų užsiima kūrinių aranžavimu. Tai galima sieti su papildomu šio diagnostinio bloko klausimu „ar pedagoginiame darbe jaučiate saksofono pradinio mokymo etapo repertuaro trūkumą?“, į kurį 68 % saksofono mokytojų atsakė teigiamai. Galime teigti, kad šiuo metu ši problema yra pagrįstai aktuali, nes gana sunku surasti pakankamai reikiamo koncertinio repertuaro pradedantiems saksofonininkams. Todėl nenuostabu, kad dauguma saksofonininkų ieško būdų, kaip galėtų pritaikyti norimus nesudėtingus kūrinius savo mokiniams.

Siekiant išsiaiškinti pedagoginiame darbe mokytojų propaguojamus muzikavimo būdus su mokiniais, respondentams buvo pateiktas klausimas, apibūdinantis jų ansamblinio grojimo poreikius specialybės pamokoje. Paminėti 4 svarbiausi būdai, kuriuos respondentai įvertino kaip naudojamus nuolat, kartais arba nenaudojamus jų pedagoginėje praktikoje (žr. 2 paveikslą).



2 pav. Ansamblinio grojimo būdai, naudojami specialybės pamokose. (N = 70)

Apklausa rodo, kad daugiausiai naudojamas ansamblinio muzikavimo būdas yra grojimas su fortepijonu, kurį kaip nuolatinį pažymėjo 85,7 % respondentų. Šiuo būdu nesinaudojančių pedagogų tarp apklausiamųjų neatsirado. Paaiškėjo, kad panašiai populiarūs yra kiti 3 būdai, kuriais pasinaudoja 64,3 – 85,7 % pedagogų. Grojimas su fonogramomis pradėjo populiarėti visai neseniai, tačiau pastebime, kad šis būdas sparčiai plinta, nes prekyboje atsiranda nemažai naujos literatūros su įrašytais akompanimentais kompaktinėje plokštelėje. Tai labai sudomina šiuolaikinių mokinių, nes fonogramose dažniausiai būna įrašyti džiaz ar populiariosios lengvosios muzikos kūriniai. Dažnam vaikui tai įdomiau, nes jis gali kada tik panorėjęs groti su virtualia savo grupe. Tačiau 21,4% apklaustųjų visiškai nenaudoja fonogramų pedagoginiame darbe, todėl galime teigti, kad jiems labiau imponuoja gyvas atlikimas, kurio neužmiršta ir kiti pedagogai.

Mokinių ansamblis yra dažniausiai naudojamas kolektyvinio muzikavimo būdas po ansamblio su fortepijonu. Kartu groti naudinga tiek mokiniams, tiek pedagogui – mokiniams yra įdomu, linksma ir naudinga groti su bendramoksliais, paklaustyti vienas kito, pasitempti silpnesniems, o pedagogas galima tam skirti daugiau laiko, sujungęs keletą pamokų į vieną. Tyrimas parodė, kad 35,7% pedagogų patys negroja kartu su mokiniu. Kai kurie mokytojai, atsakę, kad nuolat groja su mokiniu, pakomentavo savo nuomonę: mokiniui labai didelę įtaką daro grojimas su mokytoju ansamblyje arba jo teisingo atlikimo klausymasis, nes muzikos mene teisingo muzikalaus atlikimo, išmokimo mokomasi ne tik iš teorinių nurodymų, bet ir klausantis, kaip instrumentinė muzika turėtų būti meniškai ir prasmingai atliekama garso, artikuliacijos, grojimo manieros, meniškumo ir kitais aspektais. Kačinskas (2005) teigia, kad nereikia reikalauti iš atlikėjo to, ko negalėtų atlikti pats. Tai reikštų, kad negalintys pademonstruoti mokiniui

reikiamo atlikimo pedagogai nebepalaiko savo atlikėjiškų įgūdžių ir nėra pakankamai pajėgūs sėkmingai mokyti.

Apibendrinami šio bloko problemą galime teigti, kad kiekvienas šių ansamblinio grojimo būdų lavina mokinių klausą, grojimo pojūtį, ritmiką, artikuliacijos svarbos supratimą, sugebėjimą klausytis ne tik savęs, bet ir ansamblio narių, taip pat įprantama atsakyti už savo grojimo kokybę, nes joks mokinys nenorės kolektyve groti prasčiau už kitus.

Aiškinantis tolimesnes pedagogų naudojamos metodikos tendencijas, iškeliamo klausimą „*kokiais veiksniais mokytojai naudojasi siekdami mokinių ir pačių pedagogų profesinio tobulėjimo bei norėdami parinkti tinkamą metodiką savo mokiniams?*“ Norima sužinoti, ar mokytojai nori įgyti naujų žinių ir įgūdžių tam, kad galėtų patobulinti ugdymo procesą.

5 lentelė

Veiksniai, kuriais vadovaujasi pedagogai siekdami efektyvesnio darbo (N = 70)

Veiksniai	Nuolat	Kartais	Niekada
Naujos metodikos paieškos ir jos įvertinimas tinkamumui darbe	50 %	44,3 %	5,7 %
Konsultacijos ir kitų pedagogų rekomendacijų pasinaudojimas dėl metodinių priemonių	8,6 %	67,1 %	24,3 %
Savo metodinių idėjų ir patirties, įgytos per savo atlikėjišką praktiką pritaikymas pedagoginiame darbe	97,1 %	2,9 %	0 %
Dalyvavimas seminaruose	18,6 %	55,7 %	25,7 %
Tos pačios metodikos taikymas tiek pažangiems, tiek silpnesniems mokiniams	12,9 %	77,1 %	10 %

Kaip rodo duomenys 5 lentelėje, absoliuti dauguma mokytojų sieja savo veiksmus su profesinės kompetencijos tobulinimu efektyvesnio mokinių ugdymo poreikiui pasiekti. Pedagogai nori atnaujinti savo metodiką. Šį faktą pagrindžia pirmoje lentelės skiltyje esantys duomenys – pusė visų apklaustų mokytojų nuolat ieško naujų metodinių idėjų vos tik atsiradus poreikiui ir pasitaikius galimybei. Dar 44,3 % daro tai rečiau, bet akivaizdžiai suvokia šio reiškinio svarbą pedagoginiam darbui. Jiems svarbu mokymo proceso įvairumas ir naujumas, nes žinoma, kad mokiniams pakankamai greitai gali atsibosti net ir anksčiau labai juos įtraukdavę dalykai. Taip pat pravartu naujos metodikos ieškoti tam, kad turėti mokiniui kuo daugiau alternatyvių paaiškinimų atliekan užduotis pamokoje, nes kartais tai, kas aišku vienam mokiniui, gali būti nesuprantama kitam, todėl gali prireikti papildomo paaiškinimo ar pratimų.

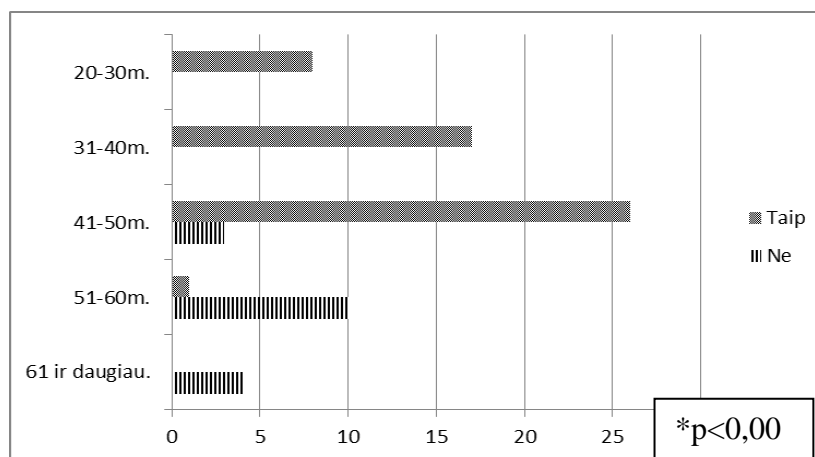
Tyrimas parodė, kad dauguma mokytojų konsultuojasi tarpusavyje metodikos klausimais. Tik septyniolika visų apklaustųjų teigia, kad dirba tik savo sukurta metodika, nesivadovaudami jokiais kitais pedagoginiais sprendimais, kolegų įtaka ar patarimais. Likusieji 53 pedagogai jaučia poreikį konsultuotis. Tai yra teigiamas rodiklis, nes pedagogų tarpusavio bendravimas jaunųjų muzikantų ugdymo klausimais skatina bendrą mokymo groti pučiamaisiais instrumentais

Lietuvoje vystymąsi. Kai kurie labiau patyrę pedagogai rengia seminarus, kuriuose dalinasi informacija apie veiksmingus ugdymo metodus. Apklausa parodė, kad iš viso 74.3 % pedagogų nuolat ar kartais dalyvauja rengiamuose seminaruose. Paprastai pučiamųjų pedagogams įdomu dalyvauti ne tik savo instrumento specialybės seminaruose, nes yra daug bendrų muzikinių mokymo aspektų, reikalingų visiems pučiamiesiems instrumentams. Gaunant žinių iš kitų instrumentų atstovų praktikos ir pritaikant jas, pedagogų tobulėjimas vyksta sparčiau ir įvairiau.

Dar buvo domėtasi mokytojų darbo specifika su skirtingų gabumų mokiniais. Vieni vaikai pasižymi imlumu ir greičiau išmoksta pateiktą medžiagą, kitiems tai atrodo daug sunkiau, todėl užtrunka ilgesnį laiko tarpą, kol viskas išmokstama. Yra ir trečioji grupė mokinių, kurie yra nepažangūs, piktybiškai nelanko pamokų. Vienu iš šio bloko klausimų norėta išsiaiškinti pedagogų pažiūrį į metodikos taikymą skirtingų gabumų mokiniais. 10 % mokytojų pažymėjo, kad pažangiems ir nepažangiems mokiniams taiko skirtingas metodikas, o likusieji mano, kad su visais vaikais reikia dirbti vienodai, nenuolaidžiauti silpnesniems keliant mažiau reikalavimų ir užduočių, ar stipresniems suteikiant daugiau laisvo laiko jau išmokus numatytą programą.

Remiantis gautais duomenimis galime teigti, kad pedagogams yra svarbi jų darbo kokybė, jie nori ir ieško būdų kaip įgyti naujų žinių kad patobulintų darbo procesą ir ugdymo efektyvumą. Apklausti mokytojai dabar ar praeityje daug koncertavo ir sukaupė nemažą patirtį. Beveik visi (97 %) respondentai mano, kad žino pakankamai grojimo savo instrumentu meninių ir techninių subtilybių ir gali tai perteikti jaunesnėms kartoms.

Analizuojant veiksnius, kurie skatina pedagogų profesinį tobulėjimą ir tinkamos metodikos mokiniams parinktį, buvo nustatyti statistiškai reikšmingi skirtumai tarp kai kurių demografinių kintamųjų. Skirtumai buvo įvertinti statistinės paklaidos tikimybe ir traktuoti kaip statistiškai reikšmingi kai $p < 0,05$. Atsižvelgiant į šiuos anketos bloko duomenis, didžiausią priklausomybę turėjo respondentų amžius, kuris buvo statistiškai reikšmingas požiūriui į konsultavimąsi su kitais pedagogais metodiniais klausimais ($p < 0,00$).



*priklausomybė nuo amžiaus

3pav. Ar respondentai konsultuojasi su kolegomis metodiniais klausimais (N = 70)

Remiantis šio tyrimo duomenimis, galima teigti, kad jaunesni mokytojai naudojami kolegų patarimais bei konsultuojasi žymiai daugiau negu vyresnieji. Akivaizdu ir tai, jog vyresnieji mokytojai yra sukaupę pakankamą patirtį, kuria dalijasi su jaunesniaisiais kolegomis.

Verta paminėti, kad apklausti saksofonininkai gana aktyviai lanko rengiamus Lietuvoje seminarus. 76 % saksofono specialybės pedagogų propaguoja tokius susibūrimus, kuriuose vystomas bendras Lietuvos jaunųjų saksofonininkų mokymo kursas, dalijamasi metodine medžiaga, aptariami svarbūs instrumento technikos aspektai. Visa tai vėliau perteikiama ir pritaikoma pamokose. Vieni pedagogai kaupia patirtį iš kitų, plečiasi kolegų pažintys. Galima sakyti, kad saksofono kultūra Lietuvoje sėkmingai plėtojama.

Šeštuojų klausimų bloku buvo siekiama išsiaiškinti pedagogų požiūrį į ankstyvesnę rusišką metodiką pedagoginiame darbe. Į šį klausimą atsakinėjo tik 25 saksofono specialybės pedagogai, nes buvo pateiktos tik 8 žymesnės saksofono mokyklos (žr. 6 lentelę). Klausimu siekiama sužinoti, ar šie netolimoje praeityje plačiai naudoti metodiniai leidiniai dar tebėra naudojami šiandien. Papildomai pedagogai galėjo parašyti anketoje nepamintas rusiškas mokyklas, kuriomis vadovaujasi savo darbe.

6 lentelė

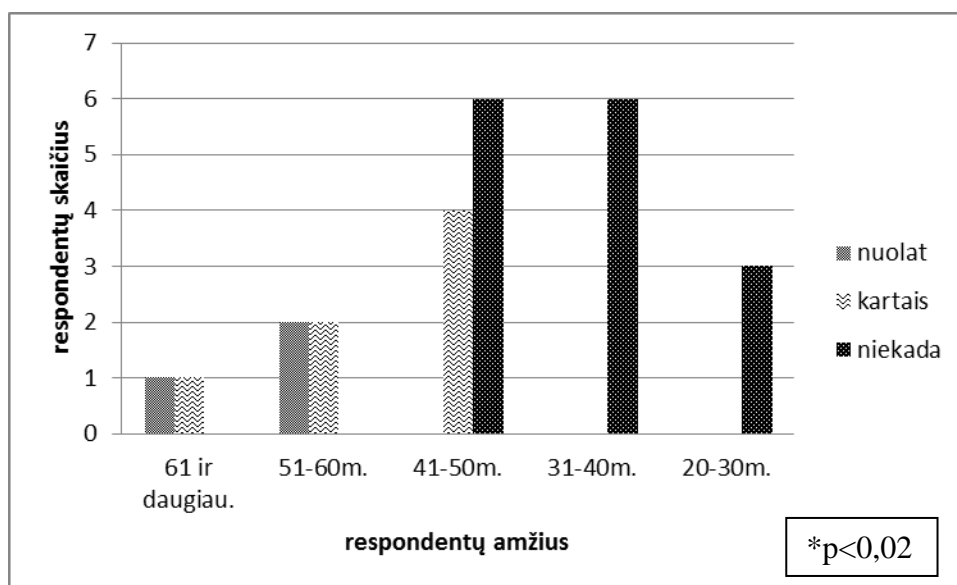
Pedagogų vadovavimasis rusiškais saksofono mokyklomis. (N = 25)

Literatūra	Nuolat	Kartais	Niekada
A.Rivčun. Mokykla saksofonui. 1 dalis. Maskva. 1965	12 %	28 %	60 %
A.Rivčun. Mokykla saksofonui. 2 dalis. Maskva. 1968	8 %	36 %	56 %
A.Oseičuk. Džiazinio grojimo mokykla saksofonui. Maskva. 1991	0 %	36 %	64%
T.Heijda. Saksofono mokykla. 1986	0 %	24 %	76 %
M.Šapošnikova.Chrestomatija 1-3kl. Maskva. 1985	16 %	56 %	28 %
M.Šapošnikova. Chrestomatija 4-5kl. 1985	12 %	52 %	36 %
B.Provvič. Chrestomatija tenoriniam saksofonui.Maskva.1979	0 %	20 %	80 %
B.Provvič. Chrestomatija altiniam saksofonui. Maskva. 1978	4 %	40 %	56 %

Išsiaiškinta, jog iš senosios rusiškos metodikos pedagogai daugiausia vadovaujasi M. Šapošnikovos mokyklomis, kurios skirtos 1-3 ir 4-5 mokymo metams. Jose ypač daug atlikimo techniką lavinančių pratimų ir etiudų. 1-3 klasėms skirta chrestomatija pedagoginiame darbe naudojasi net 72 % mokytojų. Darome prielaidą, kad praeityje didžią dalį muzikinės rusiškosios metodinės literatūros saksofonui parašiusios M. Šapošnikovos darbai naudingi ir šiandien, todėl jos įtaka rusų saksofono mokykloje ypač svarbi. Pedagogai dar nepamiršta ir kiek

senesnės A. Rivčuno saksofono mokyklos pirmojo ir antrojo leidinio. Pirmąją dalimi naudojasi 40% apklaustų pedagogų, o antrąją – 44 %. Kai kurie mokytojai dar akcentuoja apklausoje nepaminėtą E. Andrejevo (1975) mokyklą saksofonui, kuri jiems naudinga dirbant su mokiniais. A. Oseičuko džiazinio grojimo mokykla saksofonui (1997) naudojasi 36 % pedagogų. Joje jie randa džiazinės improvizacijos pagrindus, šiame muzikos stiliuje naudojamus akordų junginius, dermes, bei gausybę pratimų su paaiškinimais apie jų panaudojimą ir pritaikymą grojant. Svarbu paminėti, kad ši knyga yra parašyta rusų ir anglų kalbomis, todėl galime manyti, kad mokykla skirta platesnei auditorijai, netgi vakarų šalims. Pats autorius, vienas garsiausių saksofonininkų Rusijoje, sako: „Šis metodas yra subrandintas, pilnas naudingos informacijos mokiniams ir vienas pirmųjų mūsų šalyje, todėl tai labai džiugina“. Tyrimas parodė, kad šios mokyklos praktinę naudą pajuto ir kai kurie ją naudojantys Lietuvos mokytojai.

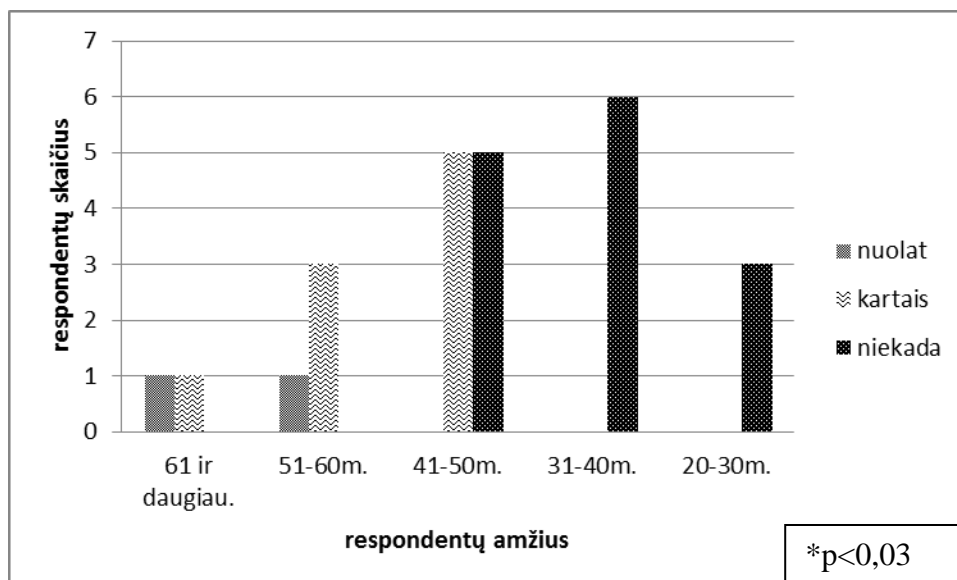
Analizuojant šio bloko apklausos atsakymus, aptikti statistiškai reikšmingi duomenys pagal pedagogų amžiaus kategoriją (4, 5, 6 pav.).



*priklausomybė nuo amžiaus

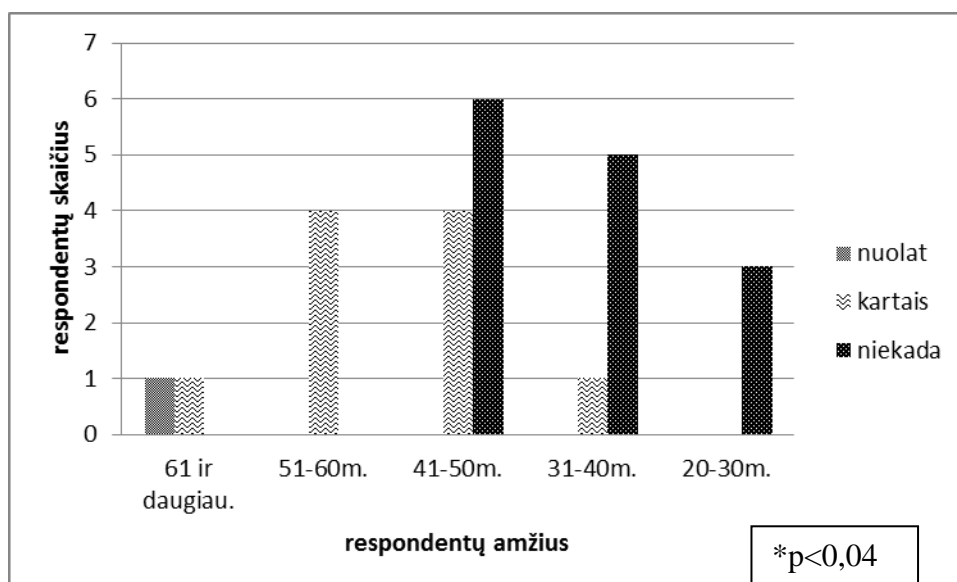
4 pav. Ar saksofonininkai vadovaujasi A.Rivčuno 1 d. saksofono mokykla. (N = 25)

4 ir 5 paveikslo duomenys rodo, kad mokytojų amžius turi įtakos A.Rivčuno 1 ir 2 dalies saksofono mokyklos naudojimui. Pagal rodmenis galime teigti, kad šios mokyklos pirmosios dalies populiarumas yra akivaizdžiai didesnis tarp vyresniųjų pedagogų ($p < 0,02$), atitinkamai ir antrosios ($p < 0,03$) dalies propaguotojai yra ne jaunesni nei 40 metų pedagogai.



*priklausomybė nuo amžiaus

5 pav. Ar saksofonininkai vadovaujasi A.Rivčuno 2 d. saksofono mokykla. (N = 25)



*priklausomybė nuo amžiaus

6 pav. Ar saksofonininkai vadovaujasi B. Prorvičiaus mokykla. (N = 25)

Amžius buvo reikšmingas ir B. Prorvičiaus altinio saksofono mokyklos naudojimui pedagoginiame darbe (žr. 6 pav.). Akivaizdu, kad gana senas rusiškas Rivčuno (1965, 1968) ir B.Prorvičiaus (1979, 1978) mokyklas geriau žino ir naudojasi vyresnieji pedagogai, nes, matyt, patys praeityje mokėsi groti instrumentu ir tos mokyklos buvo populiarios, galbūt net vienintelės, kurias galėjo įsigyti tuo metu. Tyrimo eigoje pastebėta, kad rusiška metodika dar yra gana plačiai naudojama pedagoginiame darbe, bet kiek daugiau ja vadovaujasi vyresni mokytojai.

Septintojo bloko klausimais siekiama išsiaiškinti, ar pedagogai vadovaujasi minėtomis aštuoniomis vakarietiškomis mokyklomis. Papildomu laisvos formos klausimu prašoma parašyti bloke nepamintąs kitas mokyklas, kuriomis galbūt vadovaujasi respondentai. Atsakinėjo 25 saksofono specialybės pedagogai.

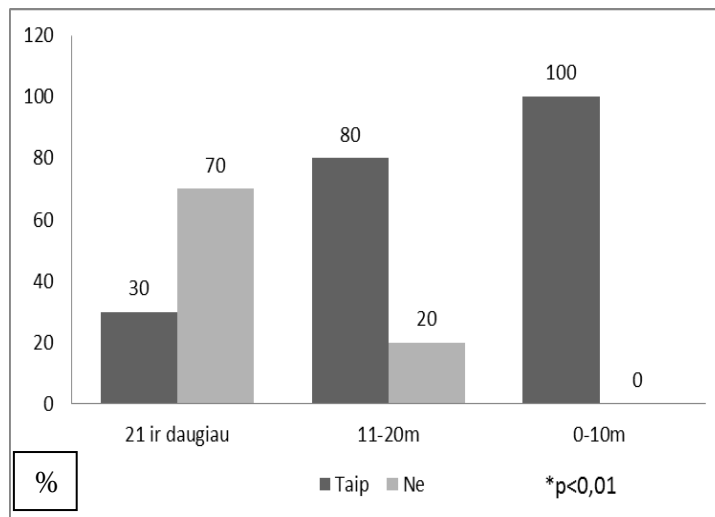
7 lentelė

Pedagogų vadovavimasis vakarietiškomis saksofono mokyklomis. (N = 25)

Literatūra	Nuolat	Kartais	Niekada
L.Teal. The art of saxophone playing. New Jersey.1963	12%	44%	44%
B.Freeman. Studies & improvisation for saxophone. New York. 1936	0%	32%	68%
D.Liebman. Developing a personal saxophone sound. USA. 1994	12%	48%	40%
H.Linderman. Method for saxophone. New York. 1977	0%	20%	80%
S.Rascher. Top-tones for saxophone. 3rd edition. New York.1977	4%	40%	56%
B.Taylor. Art of improvisation. Taylor James publications. 2000	0%	40%	60%
W.Coggins, F.Webber. Tenor sax student. A method for individual instructions. New York. 1970.	0%	36%	64%
Bill Bay. Jazz saxophone concepts. Pacific, Ma. 1979.	0%	36%	64%

Paiškėjo, kad paminėta metodinė literatūra Lietuvos pedagogams yra žinoma ir naudinga, nes visomis mokyklomis yra vadovujamasi. Daugiausiai naudojamos yra L. Tylo „Grojimo saksofonu menas“ („The art of saxophone playing“) ir Deivido Lybmano „Individualaus saksofono garso formavimas“ („Developing a personal saxophone sound“) mokyklos. Galime teigti, kad jose pedagogai randa reikšmingų ir efektyvių mokymo groti saksofonu metodų. Taip pat pedagogai paminėjo kitas saksofono mokyklas, kuriomis vadovujasi pedagoginiame darbe: tai prancūzų profesorių K. Delanglo ir K. Boiso „Saksofono metodas pradantiesiems“ („Methode de saxophone pour debutants“, Paris, 2004), P. Vilo „Universalus metodas saksofonui“ („Universal saxophone method“ (New York, 1908), L. Nyhauso „Elementarioji džiaz samprata saksofonui“ 1-as ir 2-as tomai („Basic jazz conception for saxophone“, Try publishing company, USA, 1966), Č. Džerardo „Improvizavimas džiaziniu saksofonu“ („Improvising jazz sax“ ,Amsco publications, London, 1992), K. Daperio „Saksofono knyga“ („Das saxophonbuch“, Verlag, 1989), Dž. Violos „Saksofono technika“ („Technique of the saxophone“, Berklee press, 1986).

Analizuojant saksofono specialybės pedagogų naudojimosi vakarietiškomis mokyklomis ryšį su tiriamųjų demografiniais rodikliais, aptikti statistiškai reikšmingi duomenys tarp respondentų darbo stažo ir vadovavimosi kai kuriomis mokyklomis (žr. 8 pav.).



*priklausomybė nuo darbo stažo.

7 pav. Ar saksofonininkai vadovaujasi D. Lybmano „Developing a personal saxophone sound“ metodu. (N = 25)

7 paveiksle matome, kad visi 6 pedagogai (100 %), turintys ne didesnę nei 10 metų darbo patirtį, žino Lybmano metodiką ir ja vadovaujasi, prie jų prisijungia dauguma 11–20 metų darbo stažą turinčių saksofono mokytojų ($p < 0,01$). Kadangi didesnę patirtį turintys pedagogai žymiai mažiau naudojami šia mokykla, galime teigti, kad patyrę mokytojai jau žino ugdymo kelią į sėkmingą gero mokinio garso vystymą, kai tuo tarpu jaunesniesiems dar yra pravartu remtis Lybmano mokyklos metodika, kurioje smulkiai aprašyti pagrindiniai garso ugdymo aspektai.

Apibendrinant šešto ir septinto bloko gautų duomenų rezultatus paaiškėjo, kad rusiškais saksofono mokyklomis vadovaujasi daugiau vyresnių ir didesnę darbo stažą turinčių pedagogų, o jaunesni mokytojai su mažesne darbo praktika palankiau žiūri į vakarietiškas mokyklas. Tai galima sieti ir su kalbos barjeru – paprastai jaunesni geriau moka anglų kalbą negu vyresni, todėl jiems patogiau studijuoti angliškai Vakarų pedagogiką. Taip pat jaunesni dažniau naudojami kompiuteriu. O sugebant išnaudoti šias galimybes, gana neseniai Lietuvoje išplitusiame ir plačiai pasaulyje naudojamame internete galima rasti daug vertingos užsienietiškos metodinės medžiagos.

Kitas klausimų blokas skirtas išsiaiškinti pedagogų nuomonę apie rusiškų ir vakarietiško saksofono mokyklų skirtumus. Respondentams buvo pateikti 7 teiginiai apie būdingus metodikos bruožus, su galimybe juos priskirti rusiškai, vakarietiškai, arba kitokio pobūdžio mokyklai. Anketoje pedagogų klausama apie skirtingų šalių instrumentinio ugdymo pranašumus įvairiais aspektais: *meninio atlikimo puse, grojimo technikos tobulinimu, praktinių pratimų gausa, įvairaus ir mokinį sudominančio kurso pateikimu, įvairių muzikos stilių grojimo pradmenimis* ir kitus. Esant galimybei, papildomu laisvos formos klausimu pedagogų buvo prašoma plačiau pakomentuoti vyraujančias skirtingų mokyklų tendencijas. Į šio bloko klausimus, vadovaujantis

pateiktais nurodymais, atsakė 25 saksofono specialybės pedagogai. Gauti duomenys matomi 7 lentelėje.

Išanalizavus duomenis apie rusiškų ir vakarietiško mokyklų skirtumus paaiškėjo, kad žymiai daugiau pedagogų mano, jog rusiškoje metodikoje daugiau laiko yra skirta techniniam atlikimui ir jo tobulinimui, taip pasiekiant atlikėjo meistriškumą. Su šiuo teiginiu yra siejamas atsakymas į klausimą apie įdomesnį mokymo kursą, kuris respondentų atsakymų skaičiumi yra palankesnis vakarietiškoje metodikai. Taip pat paaiškėjo, kad daugiau metodikos, lavinančios skirtingų grojimo stilių pradmenis, vyrauja vakarų literatūroje. Grojimo meniškumo ugdymo svarbos stygių dauguma pedagogų priskiria rusiškoms mokykloms. Duomenys pateikiami 8 lentelėje.

8 lentelė

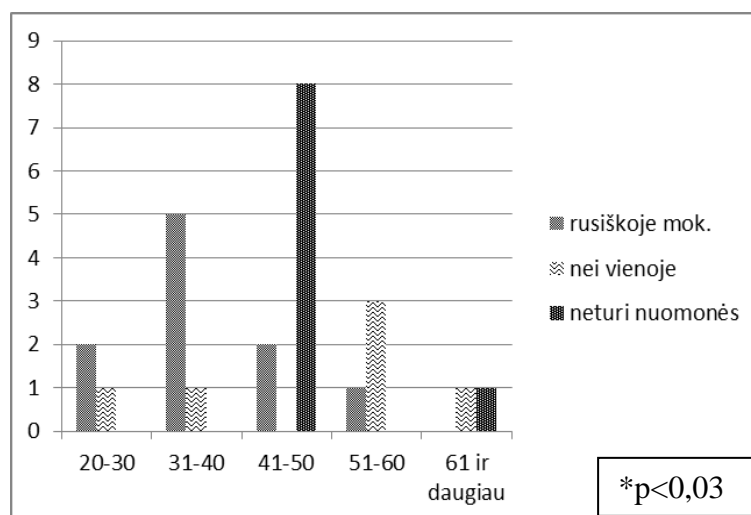
Rusiškų ir vakarietiško mokyklų skirtumai (N = 25)

Teiginys	Rusiškoje mok.	Kitokio pobūdžio mokykla	Atsakymo nežino	Vakarietiškoje mok.
Vyrauja mokymo medžiagos „kalimo“ principas	6*	14	4	1
Mažai kalbama apie meninę atlikimo pusę	10	6	9	0
Mažai kalbama apie instrumento valdymo tobulinimą	7	5	13	0
Meistriškumas pasiekiamas per didelį skaičių techninių pratimų	11	7	6	1
Įdomesnis mokymosi kursas	2	0	11	12
Daugiau metodinės medžiagos ir praktinių nurodymų	5	0	12	8
Įvairesnių muzikos stilių grojimo pradmenys	6	0	6	13

*Respondentų skaičius

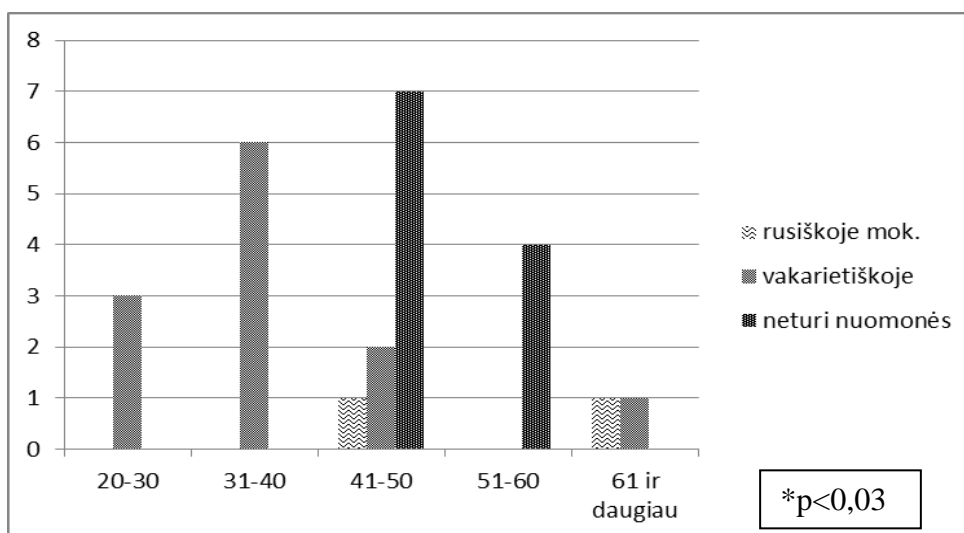
Galime teigti, kad šiuo metu pranašumą įgyja vakarietiško mokyklos. Pasak pedagogų, jose išdėstytas ugdymo turinys yra įvairesnis ir įdomesnis. Pedagogai paminėjo, kad žymesniuose JAV saksofono metodikos leidiniuose galima rasti daugybę pratimų, efektyviai lavinančių kvėpavimą, garso formavimą, juose metodika pateikta nuosekliai, kartais net pridedamas atlikimo pavyzdys ir akompanimentas kompaktinėje plokštelėje, kad vaikui būtų aiškiau, bei įdomiau mokytis groti. Tampa aiškus Vakarų pedagogų mokymo principas – „svarbiausia įdomiai, teisingai ir nuosekliai išnaudotas mokymosi groti laikas“. Tuo tarpu rusiškose mokyklose trūksta įvairenybės, lavinimas paremtas gana vienoda technika.

Koreliuojant pastarojo bloko klausimų rezultatus su respondentų demografiniais duomenimis pastebėti statistiškai reikšmingi duomenys tarp mokytojų amžiaus ir pažymėtų teiginių „mažai kalbama apie meninę atlikimo pusę“, „įdomesnis mokymosi kursas“ (žr. 8, 9 paveikslus).



*priklausomybė nuo amžiaus

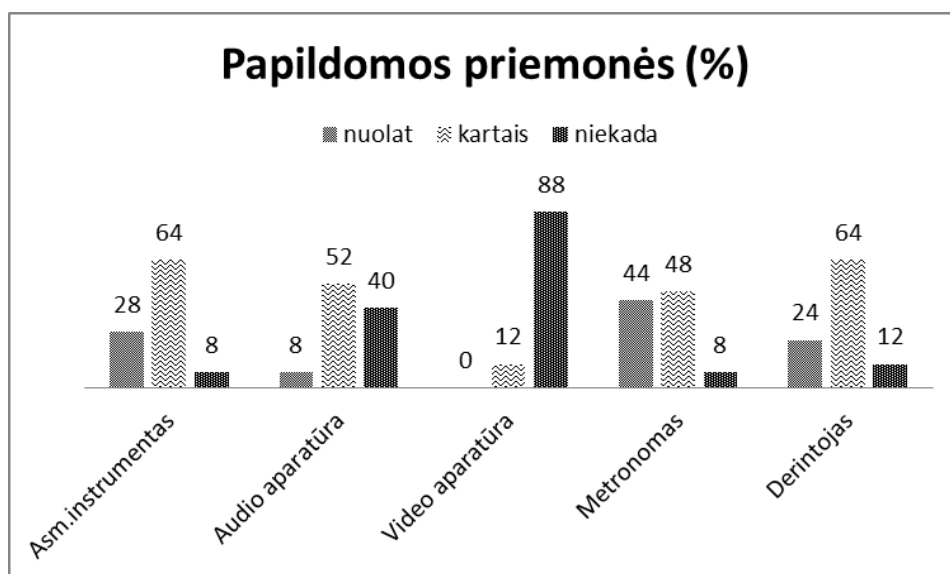
8 pav. Amžiaus reikšmė nuomonei apie saksofono mokyklose esantį mokinio meninio atlikimo lavinimo stygių. (N = 25)



9 pav. Amžiaus reikšmė atsakymams apie įdomesnę ugdymo metodiką mokiniams (N = 25)

Pastaruosiuose dvejuose paveiksluose matome, kad amžius yra statistiškai reikšmingas nuomonei apie mokyklų įvairumą, patrauklumą mokiniams ($p < 0,03$) ir meninio atlikimo lavinimą ($p < 0,03$). Keli pedagogai papildomai pakomentavo, kad vakarietiška mokykla pradedantiesiems saksofonininkams yra žymiai įvairesnė ir įdomesnė, taip pat priimtinesnė negu rusiškoji. Rusišką metodiką apibūdina kaip statišką, paremtą techniniu lavinimu. Paminėtina pedagogo pastaba, kad dauguma rusiškų mokyklų yra gana vienodos visiems pučiamiesiems instrumentams, nėra daug išskirtinų aspektų, kurie būtų naudingi būtent saksofonininko ugdymui. Tai atsispindi 9 ir 10 paveiksluose, kuriuose matyti, jog daugiau jaunesnių pedagogų palankiau priima vakarietišką mokyklą.

Devintojo klausimų bloko tikslas buvo nustatyti pedagogų poreikį naudotis pagalbinėmis priemonėmis pamokoje. Į šį klausimą buvo renkami duomenys iš visų pučiamųjų instrumentų specialybių mokytojų anketų (žr. 10 pav.)



10 pav. Pučiamųjų specialybės pamokose naudojamos papildomos pagalbinės priemonės (N = 70)

Saksofono profesorius Stevenas Maukas savo straipsnyje apie metronomo svarbą sako, kad mokiniai prieš naudodami metronomą turi suvokti jo svarbą ir prasmę. Tai yra palankiausias būdas besimokant groti išlaikyti tikslų ritmą. Garsus džiaz saksofonininkas M. Brekeris viename iš interviu sakė: „Metronomas yra geriausias mano draugas“. Tyrimo duomenys nurodo, kad 44 % apklaustų Lietuvos pedagogų metronomą pamokose su mokiniais naudoja nuolat, 48 % – kartais, o 8 % nenaudoja išvis. Kaip metronomas yra svarbus ritmo tikslumo pojūčiui, taip derinimo aparatas reikšmingas norint pasitikrinti intonaciją. Jis yra naudingas pamokose, nes ne visi mokiniai patys geba suvokti savo grojimo intonacijos klaidas. Pasinaudojus derinimo aparatu galima tai deramai nustatyti, įrodant mokiniui jo klaidą vizualiai. Kad tai yra reikšminga priemonė, įrodo tyrimo rezultatai – viso 88 % pedagogų ja naudojasi. Absoliuti dauguma pedagogų konstatuoja, kad naudojasi savo pučiamuoju instrumentu pamokoje. Tai rodo, kad mokytojo grojimo demonstravimas mokiniui metodiniu požiūriu yra svarbus. Labai mažai pedagogų naudojasi video aparatūra, kuri galėtų būti naudojama kaip priemonė profesionalių atlikėjų koncertų, video pamokų peržiūrai arba mokinių koncerto vaizdo įrašo analizei – tiek sceninio įvaizdžio, tiek paties atlikimo. Priešingai, garso įrašų techniką pedagogai plačiai naudoja. Tai yra neatsiejama darbo dalis naudojant fonograminį akompanimentą.

Pagalbinės priemonės yra neatsiejama pedagoginio darbo dalis. Kuo dažniau ir įvairesnes priemones mokytojai naudoja, tuo efektyvesnis ugdymo procesas, visapusiškiau išnaudotas pamokos laikas teigiamiems rezultatams pasiekti.

Dešimto bloko klausimais norima nustatyti pedagogų metodiką, siekiant išlaikyti mokinio dėmesingumą ir aktyvų darbingumą pamokoje. Apie dėmesio svarbą pasisako ir muzikos atlikėjai bei pedagogai. Pavyzdžiui, žymus rusų pianistas ir kompozitorius N. Metneris savo dienoraščiuose rašė: „Klausyt ir klausyt“, „Nugrimzti į tylą ir viskas iš tylos“, o toliau šią mintį išplečia: „Pagrindas klausia, klausia, klausia! Jeigu ji praranda reikiamą dėmesį, nustoja girdėti ir kontroliuoti kiekvieną garsą, tai viskas pamažu pradeda irti“. Nepaprastai didelę dėmesio svarbą, ugdant kūrybinę asmenybę, nurodo garsus aktorius ir režisierius K. Stanislavskis savo darbuose „Aktorius saviruoša“ ir „Pokalbiai Didžiojo teatro studijoje“. K. Stanislavskis pabrėžė, kad „Žmogaus kūrybos centras – dėmesys. Tai ir reikia jį laikyti svarbiausiu dalyku, jį reikia ugdyti ir kontroliuoti“. Susikaupimo lavinimas yra vienas iš pagrindinių K. Stanislavskio sistemos punktų.

Pasak Lietuvos muzikos ir teatro akademijos klarneto specialybės profesoriaus Algirdo Budrio (1980), norint surasti dėmesio lavinimo dėsningumus, pirmiausia būtina išsiaiškinti jo fiziologinį pagrindą ir kai kurias savybes. Fiziologinį dėmesio pagrindą sudaro orientaciniai tiriamieji refleksai. Sutelkiant dėmesį, žmogaus organizme vyksta tiek išoriniai, tiek ir vidiniai pakitimai – keičiasi poza, padidėja tam tikrų analizatorių jautrumas; tose didžiųjų pusrutulių srityse, kurias veikia dirgikliai, susidaro stiprus ir pastovus jaudinimo židiny. Nervine iradiacija jis palaiko visus kitus su juo susijusius židinius, o likusius slopina.

Dėmesys priklauso nuo dirgiklio. Juo stipresnis dirgiklis, tuo didesnis jam ir dėmesys. Dėmesys gali būti valingas ir nevalingas. Nevalingas dėmesys visiškai priklauso nuo dirgiklio stiprumo, o valingas yra susijęs su valios pastangomis, kai žmogus priverstas sukcentruoti savo dėmesį į kokį nors daiktą, reiškinį ar veiksma. Abi šios dėmesio rūšys yra glaudžiai susijusios, bet valingas dėmesys labiau vargina nervų sistemą. Be to, geresnių rezultatų pasiekama esant nevalingam dėmesiui, kuris glaudžiai susijęs su domėjimusi. Todėl pedagogas turi pateikti uždavinį taip, kad dirgiklis būtų stiprus, o valingas dėmesys pereitų į nevalingo, bet aktyvaus dėmesio fazę.

A. Budrys (1980) sako, kad sugebėjimas „uždegti“ mokinį nuo seno laikomas vienu vertingiausių pedagogo bruožų. Esant dideliame susidomėjimui, nevalingas dėmesys gali taip sustiprėti, kad sugebės fiksuoti jausmų, minčių ir visų veikslių kokybę bei formą. Labai svarbus šiuo atveju yra pats uždavinio pateikimo pobūdis. Vienas dalykas, kai mokinys stengiasi atlikti pedagogo nurodymus, o kitas – kai jis lyg pats užsibrėžia uždavinį. Susidaro skirtingo pobūdžio psichofiziologinės reakcijos. Antruoju atveju jos yra kur kas aktyvesnės ir natūralesnės. Todėl

svarbus reikalavimas pedagogui – kiekvieną grojimo veiksmą, kiekvieno reiškinių prasmę pateikti taip, kad mokinys juos visiškai suvoktų ir įsisamonintų.

Atliekant tyrimą pedagogų buvo klausama kas, pedagogų nuomone, yra veiksminga stengiantis išlaikyti mokinio dėmesingumą pamokoje. 9 lentelėje pateikiama visų apklaustų pedagogų nuomonė.

9 lentelė

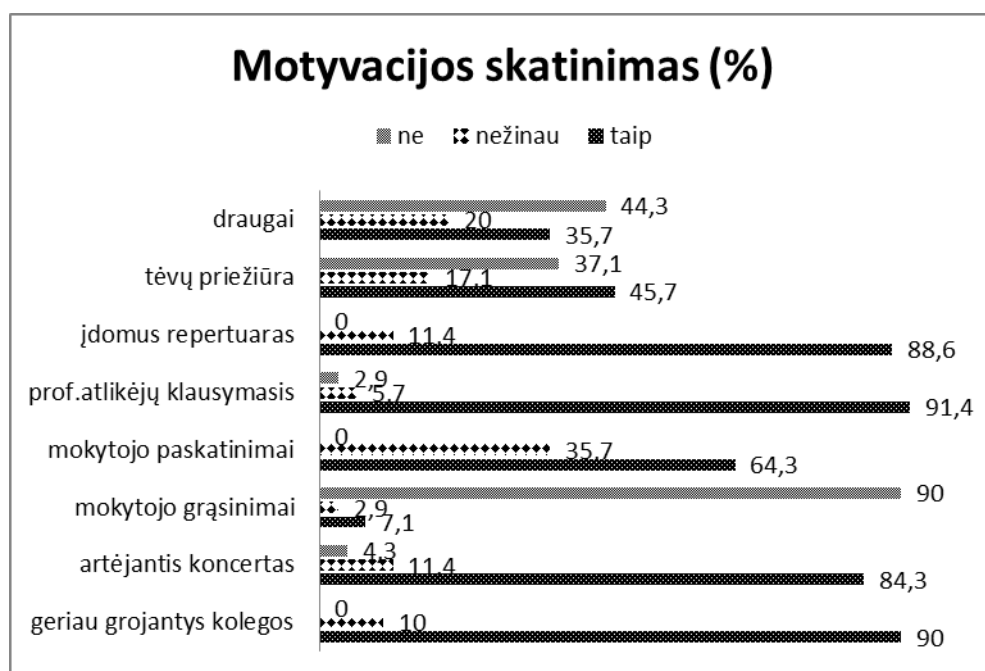
Faktoriai, lemiantys mokinio dėmesingumo išlaikymą pamokos eigoje (N = 70)

Teiginys	Taip	Nežinau	Ne
Intensyvus darbas visą pamoką	78,6*	15,7	5,7
Retkarčiais pabendrauti su mokiniu pašalinėmis temomis	70	20	10
Pajuokaujant kartu su mokiniu	88,6	7,1	4,3
Ilgai netrunkant ties viena užduotimi	61,4	37,1	1,4
Mokytojo kūrinio atlikimo demonstravimas	70	30	0
Pasakojimai apie atliekamą muziką	57,1	10	32,9

*procentai

Tyrimas parodė, kad dauguma pedagogų sutinka su pateiktais teiginiais apie mokinio dėmesio išlaikymą pamokoje. Tapo aišku, kad pamoka turi būti mokiniui įdomi, nenuobodi, jos metu mokytojas turi ne tik liepti mokiniui groti, bet ir paaiškinti ir papasakoti apie atliekamų kūrinių epochą, kompozitorių, kilmę, jų prasmę, atlikimo būdą, taip pat pajuokauti ar pakalbėti su mokiniu pašalinėmis temomis, kad sustiprinti jų tarpusavio bendravimo ryšį. Nereikia visą laiką labai apkrauti mokinio sunkiomis užduotimis. Mokinys labiau lavinasi, kai užduotys jam yra įveikiamos su šiek tiek pastangų, negu per sunkios. Pedagogai mano, kad mokytojui reikia pačiam demonstruoti, kaip mokiniui reikia atlikti tam tikras kūrinio vietas. Sakoma, kad geriau vieną kartą mokiniui išgirsti negu kelis kartus išklausyti nurodymus žodžiu.

Kitas klausimų blokas skirtas nustatyti faktorius, kurie skatina mokinį daugiau groti namuose. Čia įvardinami įvairūs veiksniai, tokie kaip *mokinių tarpusavio konkurencija, artėjantys sceniniai pasirodymai, mokytojo įtaka, artimųjų ratas ar repertuaro klausimai*. Pedagogų atsakymus į sudarytus teiginius galime pamatyti 11-ame paveiksle.

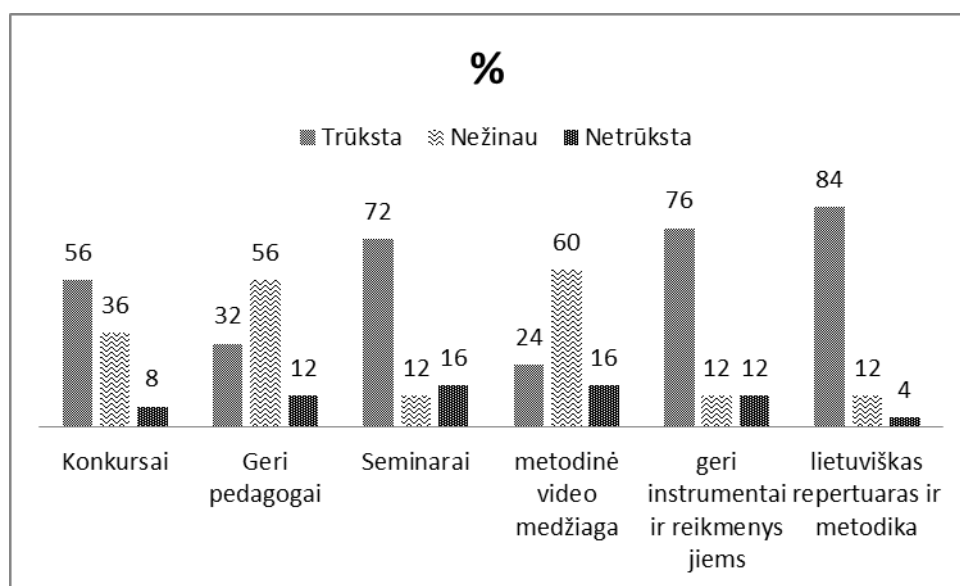


11 pav. Motyvacija individualiai repetuoti namuose. (N=70)

Pateiktuose duomenyse matome, kad daugiausia mokinius motyvuoja saviruošai konkurencija su kitais, geriau už juos grojančiais kolegomis, profesionalių atlikėjų įrašų klausymasis, mokytojo paskatinimai, įdomus repertuaras arba artėjantis koncertas. Geriau grojantys kiti mokiniai visada būdavo reikiama paspartis, nes tai skatina neatsilikti, klausytis kitų grojimo ir lygiuotis į juos. Labai mokinį paskatina groti patinkančių profesionalių instrumentalistų įrašų klausymasis. Tai padeda pažinti instrumento galimybes, individualias atlikėjų grojimo manieras bei skatina kurti savo atlikimo stiliaus požiūrį. Pedagogai mano, kad įdomus repertuaras mokiniui visad yra greičiau įveikiamas, noras jį groti yra didesnis nei neįdomius kūrinius. Darome išvadą, kad renkant mokiniams programą būtina konsultuotis su jais pačiais, klausti, kas jiems patiktų, o kas ne. Draugų įtaka, pagal analizės duomenis, yra dviprasmiškas faktorius. Galbūt vieni pedagogai atsakydami į šį klausimą turėjo mintyje draugus muzikantus, kurie skatintų groti, o kiti – ne muzikantus. Pastarieji gali nukreipti visai priešinga linkme. Praktikoje pasitaiko atvejų, kad mokiniai ima mažiau groti, nes juos draugai įtraukia į kitokią veiklą. Ne visada tai išspręsti gali ir tėvų priežiūra, nes paprastai paauglystės amžiaus mokiniui formuojasi savo nuomonė, domina nauji dalykai ir potyriai, kartais jie netgi tampa sunkiai sukalbami. Tokiu atveju mokiniui padėti turėtų pabandyti pedagogas, ne grąšinimais, bet skatinimais toliau muzikuoti ir ugdyti savo kūrybiškumą. Tai patvirtina ir tyrimo rezultatai. Be abejo, prieš artėjančią koncertą, atsiskaitymą ar bet kokią kitą sceninį pasirodymą mokiniai ima daugiau groti ir ruoštis, nes daugumą jų jaudina scena, kur juos grojančius stebės ir vertins kiti žmonės. Šiam teiginiui pritaria daugiau nei 84 % visų apklaustųjų.

Remdamiesi bendrais klausimų bloko gautais rezultatais galime teigti, kad daug veiksmų skatina mokinių motyvaciją groti. Kiekvienas mokinys yra individualus, todėl norint reikiama linkme ugdyti kūrybišką asmenybę, į jo poreikius, galimybes, siekius ir mokymosi aplinkybes taip pat reikia atsižvelgti individualiai.

Paskutiniuoju diagnostiniu bloku siekiama ištirti mokomąją aplinką saksofonininkams tobulėti Lietuvoje. Įvardinami veiksniai, apimantys *saksofono mokytojų, metodinės medžiagos, repertuaro, tobulėjimą skatinančių renginių, pačių instrumentų ir reikmenų jiems trūkumo* klausimus. Apie šio bloko probleminius teiginius nuomonę pareiškė 25 saksofono specialybės pedagogai (žr. 12 paveikslą).



12 pav. Pedagogų nuomonė apie mokymo groti saksofonu aplinkos išsivystymą Lietuvoje. (N = 25)

Apklausus saksofono pedagogus paaiškėjo, kad daugumos išvardintų aspektų Lietuvoje trūksta. Visų pirma, net 84 % pedagogų mano, kad išleista lietuviškos metodikos ir repertuaro mūsų šalyje yra per mažai, taip pat kaip ir gerų instrumentų bei reikmenų (liežuvėlių, pūstukų ir kt.) pasirinkimo. Lietuvoje prekiaujančių minėtais reikmenimis parduotuvių nėra daug, o kainos yra didesnės nei daugumoje užsienio valstybių. 72 % pedagogų sutinka, kad jiems trūksta ir tobulinimosi kursų, t.y. seminarų. Dėl metodinės video medžiagos mokytojai atsakydami sudvejojo. Tai galima pateisinti menkomis žiniomis apie tokią metodinę priemonę. Vakarų šalyse video pamokos yra gana populiarios. Parengę savo filmuotas pamokas yra žymūs saksofono atlikėjai ir pedagogai, tokie kaip E. Marientalis, D. Hilsonas, P. Viliamsonas, B. Medeirosas ir daugelis kitų. Kai kurios video pamokos yra mokamos, o kitas galima peržiūrėti tiesiog interneto tinklalapyje www.youtube.com.

IŠVADOS

1. Saksofonas yra išskirtinis ir itin patrauklus instrumentas lyginant su dauguma kitų pučiamųjų instrumentų. Jo tembras labai savitas, išvaizda originali. Nors saksofono istorija ir neilga, bet per šį palyginti trumpą laiką jis tapo labai populiarus visame pasaulyje ir šiuo metu yra naudojamas atlikti įvairių stilių muziką. Šios saksofono savybės traukia jaunuosius atlikėjus pradėti mokytis groti instrumentu. Paskatinti mokytis groti gali ir aplankyti koncertai, draugai muzikantai, būsimas mokytojas ar tėvai. Bet vyravusi nuomonė, kad saksofonu groti yra lengviau nei kitais pučiamaisiais instrumentais, atlikus tyrimą nepasitvirtino.
2. Tiek saksofono, tiek ir kitų pučiamųjų instrumentų pedagogai įvairiais būdais siekia atnaujinti pedagoginį repertuarą ir įsigyti naujų metodikos leidinių. Absoliuti dauguma mokytojų literatūros ieško bibliotekoje ar naršo internete, dažnai keičiasi natomis su kolegomis. Žymiai rečiau repertuaro literatūra yra perkama ar aranžuojama. Vis dėlto 69 % pedagogų teigia, kad jiems sunku rasti literatūros, skirtos pradiniam mokymo etapui, o 86 % pabrėžia lietuviškos literatūros saksofonui trūkumą.
3. Pučiamųjų instrumentų mokytojų pedagoginė veikla yra įvairi ir įdomi. Jie išmėgina įvairius ugdymo metodus, svarsto, kas geriau tiktų kiekvienam mokiniui individualiai. Dauguma jaunų pedagogų konsultuojasi su vyresniais kolegomis. Pedagogams rengiamuose seminaruose daugiausia dalyvauja aukštesnį išsilavinimą turintys mokytojai. Kad mokymas būtų įdomus ir efektyvus, mokytojai naudoja įvairius grojimo ansamblyje būdus, dažniausiai su fortepijonu, kiek rečiau su fonograma, taip pat įvairias mokytojų ir mokinių kamerinių ansamblių sudėtis. Tyrimas parodė, kad mokytojams pedagoginiame procese labai reikšmingos yra įvairios pagalbinės priemonės: derinimo aparatas, metronomas, garso aparatūra ir, be abejo, asmeninis instrumentas, kuriuo mokytojas gali pademonstruoti mokiniui tinkamo atlikimo pavyzdžius.
4. Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad techninių grojimo įgūdžių lavinimui pedagogai vis dar naudojami įvairia rusų autorių įvairia metodine literatūra. Populiariausi yra M. Šapošnikovos etiudų ir pratimų rinkiniai (naudojami 72 %), šiek tiek mažiau naudojamos B. Prorvičiaus (44 %), A. Rivčuno (40 %) saksofono mokyklos. Nustatyta, kad rusišką literatūrą daugiau vertina vyresnieji pedagogai. Tuo tarpu vakarietišką D. Lybmano, L. Tylo, H. Lindermano ir kitas reikšmingas metodikas daugiau žino ir jomis vadovaujami jų jaunesni kolegos. Įvairius vakarietiškus metodus respondentai apibūdina kaip įdomesnius, įvairesnius, šiuolaikiškesnius bei išsamiau aprašytus.
5. Apklausus respondentus tapo aišku, kad skirtingų mokymo sistemų taikymas ir juose pateikiamų metodikų pasirinkimas ugdant pradedančiuosius saksofonininkus Lietuvoje yra

aktualus, suteikiantis mokymo procesui įvairovės. Tačiau ši įvairovė kelia reikalavimus muzikos pedagogams tinkamai pasirinkti efektyviausias ir pažangiausias mokyklas bei ugdymo metodus. Apklausos duomenys skatina manyti, kad mokiniai labiau lavinasi jiems taikant įvairią metodiką, skirtingas priemones, kadangi įvairumas mokymo procese sukelia susidomėjimą.

6. Išsiaiškinta, kad mokinio motyvacija praktikuotis individualiai yra svarbus veiksnys siekiant sistemingai tobulinti muzikinius gabumus grojant instrumentu. Pagal tyrimo duomenis, šį faktorių skatina mokytojo parinktas įdomus repertuaras, muzikinių įrašų ir koncertų klausymasis, mokytojo paskatinimas, taip pat konkurencija su lygiaverčiai ar geriau grojančiais bendraamžiais.
7. Paaiškėjo, kad mūsų šalyje saksofonininkams ypač trūksta lietuviško repertuaro ir naujesnės metodinės medžiagos, taip pat gerų instrumentų bei jų aksesuarų, konkursų ir tobulinimosi seminarų.

LITERATŪRA

1. Antarova K. (1957). K.Stanislovskio pokalbiai Didžiojo teatro studijoje. Vilnius.
2. Backus J. (1961). Vibrations of the reed and the air column // Acoustical society of America, 33, p. 806-809.
3. Bay B. (1979). Jazz saxophone concepts. Pacific.
4. Budrys A. (1980). Mokymo groti pučiamaisiais instrumentais metodikos fiziologinės ir psichologinės prielaidos // Menotyra IX. Lietuvos TSR aukštųjų mokyklų mokslo darbai. P. 144–150.
5. Budrys A. (1972). Kai kurie būdingi Prancūzijos muzikinio mokymo sistemos bruožai. Vilnius.
6. Caravan R. (2001). Superlative Musical Legacy Forged by Uncommon Character. New York.
7. Coggins W., Webber F. (1970). Tenor sax student. A Method for Individual Instruction. New York.
8. Dale W. (2000). Daily Practice Routine for Saxophone. California.
9. Dawson W. (2006). The Motions of Wind Instrument Performance. Chicago.
10. Eby W. (1922). Eby's Scientific Method for Saxophone. California.
11. Evans J. (2000). Saxophone Band Method. New York.
12. Freeman B. (1936). Studies and Improvisation for Saxophone. New York.
13. Gaubert Ph. (1992). Grands exercices journaliers de mecanisme. Paris.
14. Gillis G. (2008). Sound Concepts for the Saxophonist (part 1) // Canadian Winds, 2(6), p.84-86. Canada.
15. Gillis G. (2008). Sound Concepts for the Saxophonist (part 2) // Canadian Winds, 1(7), p.30-32. Canada.
16. Grainger P. (1985). Saxophone Music // Grainger journal, 2, p.40-42.
17. Harle J. (2011). Power Versus Force – Saxophone Tuition Notes by John Harle. London.
18. Yanow S. (2005). Jazz: a Regional Exploration. Westport, Connecticut.
19. Kochnitzky L. (1964). Historical Excerpts from Adolphe Sax and His Saxophone. New York.
20. Kaupienė J. (2011). Dėmesys ir jo lavinimas ikimokykliniame ir priešmokykliniame amžiuje. Vilnius.
21. Kačinskas K. (2005). Dirigavimo meno samprata. Klaipėda: LMMA
22. Larson S. (2009). About Breathing and Playing Wind-instruments. Enskede.
23. Lang R. (1971). Beginning Studies in the Altissimo Register. Indianapolis.

24. Liebman D. (1994). Developing a Personal Saxophone Sound. Medfield.
25. Linderman H. (1936). Method for Saxophone. New York.
26. Mauk S. Performance Anxiety: Resolving the Conflicts. New York [žiūrēta 2012-02-15].
Prieiga per internetą: <http://faculty.ithaca.edu/mauk/docs/performanceanxiety.pdf>
27. Mauk.S. Make the Metronome Your Friend. New York [žiūrēta 2012-02-05]. Prieiga per internetą: <http://faculty.ithaca.edu/mauk/docs/makemetronomefriend.pdf>
28. Maxym S. The Technique of Breathing for Wind Instruments. New York [žiūrēta 2012-02-10]. Prieiga per internetą:
<http://mnbassoon.org/The%20Technique%20of%20Breathing%20for%20Wind%20Instruments%205.pdf>
29. Pearson B. (2001). Teaching the Saxophone Embouchure // Kjos Band News, nr.3, [žiūrēta 2012-03-15]. Prieiga internete: www.kjos.com/band/band_news/band_news_emb3.html
30. Price J. (2000). Saxophone basics. Washington.
31. Rascher S. (1977). Top-tones for Saxophone (3rd edition). New York.
32. Rousseau E. (1985). Marcel Mule: His Life and Saxophone // Saxophone journal. Vol.10,Nr.3, Fall.
33. Scowcroft P. (2001). Music for the Saxophone: the British Contribution, [žiūrēta 2012-01-10]
Prieiga per internetą:<http://www.musicweb-international.com/classrev/2001/July01/britsax.htm>
34. Sharpe N. (2003). Anxiety, Emotions and Performing Well. Canada.
35. Taylor B. (2000). Art of Improvisation. New York.
36. Teal L. (1958). Saxophonists Workbook. New Jersey.
37. Teal L. (1963). The Art of Saxophone Playing. New Jersey.
38. Terry S. (2002). The Secret of a Good Sound. Washington.
39. Thomas P. (2003). Learn How to Practice the Saxophone [žiūrēta 2012-02-17]. Prieiga per internetą: <http://tamingthesaxophone.com/saxophone-practice.html>
40. Utley B. (2003). Saxophone Embouchure Basics // TBA Journal, Nr.2.Hambourg.
41. Zakian L. Saxophone History [žiūrēta 2012-02-20]. Prieiga per internetą:
<http://www.jlpublishing.com/SaxophoneHistory.htm>
42. Ville.P. (1908). Universal Method for Saxophone. New York.
43. Webber H. (1927). Tongue Gymnastix. New York.
44. Webber H. (1926). Sax-Acrobatix. New York
45. Иванов В. (2001). Школа игры на саксофоне. Москва.
46. Иванов В. (2003). Школа академической игры на саксофоне. 1 часть. Издатель: Михаил Диков. Москва

47. Иванов В. (2004). Школа академической игры на саксофоне. 2 часть. Издатель: Михаил Диков. Москва
48. Метнер Н.К. (1963). Повседневная работа пианиста и композитора. Москва
49. Осейчук А. (1997). Джазовая импровизация для саксофона. Москва.
50. Павлова И.П. (1954). Значение физиологического учения для музыкальной педагогики и музыкального использования⁴⁴. Москва.
51. Прорвич Б. (1978). Хрестоматия для альт-саксофона. Москва.
52. Розанов С.В. (1935). Игры на духовых инструментах. Москва.
53. Усов Ю. (1986). История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва.
54. Усов Ю. (1989). История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва.

Gerbiamieji pedagogai !

Mūsų šalyje daugėja talentingų saksofonistų, taip pat apsilanko ir svečių iš kitų šalių koncertiniais ar pedagoginiais tikslais, kurie skleidžia naujoves, demonstruoja savo grojimo techniką, skatina tobulėti. Įvairios mokymo groti technikos srovės atplūsta į Lietuvą. Tik Jūs, mieli pedagogai, žinote kas vyksta šioje srityje, nes išsamių tyrimų kol kas dar nėra. Todėl mums svarbi Jūsų nuomonė apie metodus, taikomus mokant groti saksofonu. Apklausa siekiama išsiaiškinti saksofono specialybės pedagogų darbe taikomų skirtingoms mokykloms būdingų metodų efektyvumą. Labai prašyčiau atsakyti į parengtus klausimus. Anketa yra anoniminė, todėl nei savo vardo, nei pavardės įrašyti nereikia. Jums priimtina atsakymo variantą pažymėkite kryželiu (X).

Anketą platina Šiaulių universiteto menų fakulteto muzikos pedagogikos katedros magistrantas Gediminas Brūzga. Kilus klausimams rašykite el.paštu g.bruzga@gmail.com . Ačiū už skiriamą laiką ir nuoširdžius atsakymus.

Jūsų amžius:

- 20 - 30
- 31 – 40
- 41 – 50
- 51 – 60
- 61 ir daugiau

Jūsų išsilavinimas:

- Vidurinis
- Bakalauras
- Magistras
- Nebaigtas aukštasis
- kita

Pedagoginio darbo stažas:

- 0 – 10m.
- 11-20m.
- 21m. ir daugiau

1. Ar pritariate teiginiui, kad saksofonas yra vienas iš paprastesnių instrumentų mokintis groti pradiniam etape, t.y. lengviau išgauti pirmuosius garsus, pasiekti apčiuopiamą pradinį rezultatą ?
 - Taip
 - Ne
 - Nežinau
2. Kuo saksofonas gali būti pranašesnis ir patrauklesnis besirenkančiam specialybę mokiniui kitų pučiamųjų instrumentų atžvilgiu :

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Nežinau	NE	Tikrai NE
Garso tembru					
Išskirtina instrumento išvaizda, forma					
Savo populiarumu					
Pasirinkimo galimybėmis tarp saksofonų soprano, alto, tenoro, baritono.					
Tembro variacijų galimybe skirtingais pūstukais					

3. Kaip manote, kas dar patraukia mokinį pradėti mokytis groti instrumentu :

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Nežinau	NE	Tikrai NE
Būsimas mokytojas					
Tėvai					
Lankyti koncertai					
Draugai muzikantai					
TV, radijas, internetas					
Noras kažkuo dar užsiimti po mokyklos					
Kita... (įrašykite)					

4. Ar pedagoginiame darbe jaučiate saksofono pradinio mokymo etapo muzikinio repertuaro trūkumą?

- Taip
- Ne
- Nežinau

5. Kokiais būdais dažniausia plečiate ir turtinate savo muzikinio repertuaro literatūrą ?

Teiginys	Nuolat	Dažnai	Retkarčiais	Niekada
Naudojuosi biblioteka				
Ieškau internete				
Perku parduotuvėje				
Keičiuosi su kolegomis				
Aranžuoju pats				
Kita... (įrašykite)				

6. Kokius akompanavimo, ansamblinio muzikavimo būdus propaguojate su mokiniais ?

Būdas	Nuolat	Dažnai	Retkarčiais	Niekada
Fortepijonas				
Fonograma				
Mokinių ansamblis				
Duetas su mokytoju				
Mokinių ansamblis su mokytoju				
Kita... (įrašykite)				

Kaip manote, kuo šie įvairūs būdai naudingi/nenaudingi ugdymo procese ?

.....

7. Kaip atrenkate tinkamą metodiką ir literatūrą savo mokiniams ?

Teiginys	Nuolat	Dažnai	Retkarčiais	Niekada
Ieškau man naujos metodinės informacijos ir sprendžiu kas tiktų ir praverstų darbe.				
Konsultuojuosi su kolegomis ir pasinaudoju jų rekomendacijomis dėl metodinių priemonių su mokiniais.				
Vadovaujuosi per savo praktiką grojant ir dirbant pedagoginį darbą įgyta patirtimi.				
Lankau seminarus				
Tą pačią metodiką kuri tinka pažangiems mokiniams, stengiuosi taikyti ir vengiantiems groti mokiniams.				
Galvoju ką dar galėčiau patarti mokiniui, kad jam pavyktų geriau groti				
Kita... (įrašykite)				

8. Ar remiatės_rusiškomis saksofono mokyklomis ugdydami saksofonininką ? (**saksofono pedagogams**)

Literatūra	Nuolat	Dažnai	Retkarčiais	Niekada
A. Rivčun. Mokykla saksofonui. I dalis. Maskva. 1965				
A. Rivčun. Mokykla saksofonui. II dalis. Maskva. 1968				
A. Oseichuk . Džiazinio grojimo mokykla saksofonui. Maskva. 1991.				
Tadeusz Hejda. Saksofono mokykla. 1986				
M. Šapošnikova. Chrestomatija 1-3 kl.. Maskva. 1985				
M. Šapošnikova. Chrestomatija 4-5 kl. Maskva. 1985				
B. Prorvič. Chrestomatija tenoriniam saksofonui. Maskva. 1979.				
B. Prorvič. Chrestomatija altiniam saksofonui. Maskva. 1978				
Kita... (įrašyti)				

9. Ar remiatės vakarietiškomis saksofono mokyklomis ? (**saksofono pedagogams**)

Literatūra	Nuolat	Dažnai	Kartais	Niekada
Larry Teal. The art of saxophone playing. New Jersey. 1963				
Bud Freeman. Studies & improvisation for saxophone. New York. 1936				
David Liebman. Developing a personal saxophone sound. USA. 1994 (antras leidimas)				
Henry Lindeman. Method for saxophone. New York. 1936				

Sigurd M.Rascher. Top-tones for saxophone. Third edition.NY. 1977				
Bob Taylor. Art of improvisation. Taylor-James publications. 2000				
W.Coggins, F.Webber. Tenor sax student. A method for individual instruction. NY. 1970.				
Bill Bay. Jazz saxophone concepts. Pacific, Ma.1979				
Kita.. (įrašyti)				

10. Kuo, Jūsų nuomone, skiriasi Lietuvoje dominavusi rusiška mokykla nuo vakarietiškujų ? (**saksofono pedagogams**) Kuriai mokyklai pritaikytumėte sekančius įvairius teiginius (pažymėkite tinkamus variantus) :

Teiginys	Rusiškoje mok.	Nei vienoje	nežinau	Vakarietiškoje mok.
Mokykloje vyrauja mokymo medžiagos „kalimo“ principas				
mokykloje mažai kalbama apie meninę atlikimo pusę.				
mažai kalbama apie instrumento valdymo tobulinimą				
saksofonininko meistriškumas pasiekiamas per didelį skaičių pagrotų techninių pratimų				
įdomesnis mokymosi kursas				
daugiau pedagoginės medžiagos ir metodinių nurodymų				
mokykloje įvairesni muzikiniai stiliai ir tradicijos				
Kita?				

Jei galite, pakomentuokite plačiau:

.....

11. Kokiomis papildomomis metodinėmis priemonėmis naudojotės pamokoje ?

Metodinė priemonė	Visada	Dažnai	Kartais	Niekada
Asmeninis instrumentas				
Audio aparatūra				
Video aparatūra				
Metronomas				
Derinimo aparatas (tiuneris)				
Kita . . (įrašykite)				

12. Kas yra veiksminga stengiantis išlaikyti mokinio dėmesingumą pamokoje ?

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Abejoju	NE	Tikrai NE
Intensyvus darbas visą pamoką					
Retkarčiais pabendrauti su mokiniu pašalinėmis temomis.					
Pajuokaujant.					
Ilgai netrunkant ties viena užduotimi.					
Pagroti pačiam					
Pasakojimai apie atliekamą muziką					
Kita...					

13. Ar sutiktumėte su teiginiais, dėl atsižvelgimo į mokinio norus ir pageidavimus renkant jam programą:

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Abejoju	NE	Tikrai NE
Mokinukas turi groti jam girdėtus kūrinius					
Jis geriau pagrotų jam girdėtus kūrinius negu nežinomus					
Patinkamas kūrinys daro įtaką geriau groti					
Vyrauja „sportinis“ interesas įveikti sunkesnę kito mokinio grotą kūrinį.					

14. Kaip manote, kas padidina mokinio motyvaciją saviruošai namuose :

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Abejoju	NE	Tikrai NE
Geriau grojantys kiti mokiniai					
Artėjantis mokinio koncertas					
Mokytojo grąšiniai					
Mokytojo skatinimai					
Klausymasis profesionalių atlikėjų atlikimo					
Įdomus repertuaras					
Tėvai					
Draugai					
Kita .. (įrašykite)					

15. Ar pakankamai išleista lietuviško repertuaro ir metodikos saksofonui ?

- Taip
- Ne
- Nežinau

Paminėkite žymesnius veikalus:

16. Ką manote apie aplinkos išvystymą Lietuvoje saksofonininkams tobulėti, ar trūksta jiems (saksofono pedagogams) :

Teiginys	Tikrai TAIP	TAIP	Abejoju	NE	Tikrai NE
Konkursų					
Gerų pedagogų					
Seminarų					
filmuotos video mokomosios medžiagos					
Gerų instrumentų ir reikmenų jiems					
Kita					

Dėkoju už bendradarbiavimą ! ☺