

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
EDUKOLOGIJOS INSTITUTAS

MARIUS BŪDA

**DŽIAZO IMPROVIZACIJOS MOKYMAS FORMALIOJO
IR NEFORMALIOJO MUZIKINIO UGDYMO PROCESĖ**

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovas
prof. dr. Rytis Urniežius

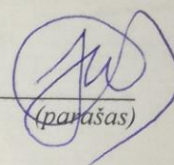
Šiauliai, 2020

BAIGIAMOJO DARBO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

Patvirtinu, kad mano Mariaus Būdos magistro darbas tema „Džiazos improvizācijas mokymas formālojo ir neformālojo muzikāno ugdymo procese“ yra originalus autorinis darbas, mano pačio atliktas savarankiškai. Darbas nebuvo pateiktas ar naudotas jokioje kitoje mokymo įstaigoje. Darbe nėra plagijavimo, sukčiavimo ar kitų mokslo etikos pažeidimų.

Marius Būda

(vardas, pavardė)



(parašas)

Būda M. Džiazo improvizacijos mokymas formaliojo ir neformaliojo muzikinio ugdymo procese: muzikos pedagogikos magistro darbas / prof. Rytis Urniežius; Šiaulių universitetas, Edukologijos institutas. – Šiauliai, 2020. – 54 p.

SANTRAUKA

Darbe nagrinėjama muzikinės improvizacijos samprata, skirtingų muzikinių stilių improvizacijų tarpusavio ryšiai, taip pat paliečiamos indiškos muzikos ir džiazo muzikos elementų sąveikų sąsajos. Teorinė dalis taip pat nagrinėja ir pristato pagrindinius džiazo improvizacijos elementus: melodiją, harmoniją ir ritmą. Pristato kaip juos idiegti į edukacinį procesą, kokie svarbiausi aspektai dirbant su šiais dalykais. Darbo metu buvo atliktas kokybinis tyrimas su Lietuvos pedagogais, kurio metu išryškėjo problematika ir mokytojų neįsigilinimas į improvizacijos sampratą bei netinkamų metodinių priemonių pasirinkimas dirbant su mokiniais, padaryta hipotezė, kad tai lemia neformalaus muzikinio ugdymo modelis ir profesionalių džiazo atlikimo mokytojų stygius. Magistro darbo tikslas – išskirti veiksmingiausius edukacinius metodus mokant improvizacijos gimnazijose ir neformaliojo ugdymo įstaigose. Darbo tikslui pasiekti buvo iškelti šie uždaviniai: pateikti istorinę improvizacijos meno raidą epochų ir geografiniame kontekste; palyginti šiuolaikinės akademinės muzikos ir džiazo muzikos improvizacijos rūšis; pateikti pagrindinius veiksmingiausius improvizacijos dėstymo pavyzdžius; apklausti improvizacijos mokančius pedagogus siekiant iširti improvizacijos dėstymo specifiką. Darbo tyrimo objektas – improvizacijos mokymo ypatumai gimnazijų ir neformaliojo ugdymo įstaigų vyresniųjų klasių edukaciniuose procesuose. Tyrimas atliktas su visoje Lietuvoje dirbančiais pedagogais, kurie į edukacinį procesą įtraukia improvizacijos mokymą, tyrimu buvo siekiama išsiaiškinti, kokias metodikas naudoja pedagogai, kas yra veiksmingiausia.

Išanalizavus mokslinę literatūrą gautos šios išvados: Improvizacijos reiškinyje tiek Rytų, tiek ir Vakarų muzikinėms kultūroms buvo būdingas visais istoriniais laikotarpiais. Esminiai improvizacijos bruožai yra notacijos neapibrėžtumas ir atlikimo spontaniškumas lemiantis kūrybos „čia ir dabar“ principą. Yra trys klasikinio džiazo improvizacijos metodai: *melodinis*, *harmoninis* ir *motyvinis*. Džiazo improvizacijai būdinga sudėdinga harmonija ir komplikuoti ritminiai modeliai. Laisvoji improvizacija išsivystė JAV ir Europoje septintojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje, ji pirmiausia kildinama iš laisvojo džiazo ir moderniosios akademinės muzikos. Laisvosios improvizacijos būdingas bruožas – ištisinė pulsacija neatsižvelgiant į metrą. Džiazo muzika remiasi įvairiomis muzikinėmis tradicijomis, todėl net ir itin laisvose džiazo improvizacijose jaučiamas ryškesnis ar santūresnis svingavimas, tiek ritmikoje, tiek frazavime. Džiazo improvizacijos mokymo metodikose svarbu išsinauginėti kiekvieno muzikinio elemento raiškos praktiniame lygmenyje svarbą. Visi improvizavimo elementai turėtų suformuoti vieningą visumą: ritmas, melodija, harmonija yra improvizavimo pagrindas, todėl jų būtina mokytis siekiant įgyti improvizacijos žinių. Daugelio pedagogų darbuose galima sutikti improvizacijos teorinių ir metodinių rekomendacijų. Carl Orff ir Emile-Jacques Dalcroze mokymo metodai remiasi improvizacine praktika. Tarp džiazo metodikų veikalų svarbu paminėti J. Aebersold darbus apie stilistiką ir dėstymo praktikas. Veiksmingiausi metodai, kurie išskirti teorinėje dalyje ir atliekant tyrimą yra muzikos teorija, technika ir muzikos klausymas bei jų kompleksinis derinimas improvizacijos pamokose. Išnagrinėjus tyrimo rezultatus galima teigti, kad mokytojai stokoja metodinio išradingumo, ganėtinai vengia domėtis atlikėjais ir analizuoti pasirodymus. Apibendrinant rezultatus taip pat norisi pabrėžti, kad pedagogai teikia pirmumą teorinėms žinioms, kurias po to gali panaudoti specialybės pamokose mokant improvizacijos. Dalis pedagogų teigia, kad svarbu yra psichologiniai mokinių aspektai, tokie kaip motyvacija ir noras mokytis, dalis sako, kad svarbus ir mokytojo vaidmuo. Galima teigti, kad svarbiausia yra rasti kontaktą ir balansą tarp pedagogo noro perduoti žinias ir mokinio kaip recepto intencijų jas pasisavinti ir panaudoti.

Būda M. Jazz Improvisation Teaching in the Process of Formal and Non-Formal Music Education: muzikos pedagogikos magistro darbas / prof. Rytis Urniežius; Šiaulių universitetas, Edukologijos institutas. – Šiauliai, 2020. – 54 p.

SUMMARY

The master's thesis "Jazz Improvisation Teaching in the Process of Formal and Non-Formal Music Education" examines the concept of musical improvisation, the interrelationships of improvisation in different musical styles, as well as the interplay of elements of Indian music and jazz music. The master's thesis suggests how to implement all these elements in the educational process: what are the most important aspects of working with these subjects. The research **subject** is the peculiarities of improvisation teaching in the educational processes of upper classes of gymnasiums and non-formal education institutions. The **goal** of the thesis is to identify the most effective educational methods for teaching improvisation in gymnasiums and non-formal education institutions. The following **tasks** were established: to present the historical development of art of improvisation in the context of time period and geographical region; to compare improvisation in contemporary art music and jazz music; to present the most effective examples of improvisation teaching; to interview improvisation teachers in order to explore the specifics of teaching improvisation. First two theoretical chapters contain the analysis of the main elements of jazz improvisation: melody, harmony and rhythm. The empirical research is based on the interview of Lithuanian teachers who include improvisation teaching in their educational process. This research has revealed the problems that teachers lack the understanding of improvisation and many of them choose an inappropriate methodological tools working with students.

After analyzing the theory, the following conclusions were obtained. The phenomenon of improvisation can be found in both Eastern and Western cultures in different historical periods. The essential features of improvisation are the indeterminacy of the notation and the spontaneity of the performer, which determines the principle of "here and now". There are three methods of improvising in classical jazz: melodic, harmonic and motif-based. Jazz improvisation is characterized by complex harmonies and complicated rhythmic patterns. Free improvisation developed in the mid-to-late 1970s in the United States and Europe, and derived from free jazz and modern art music. A characteristic feature of free improvisation is the continuous pulsation is inactive per meter. Jazz music is based on various music traditions therefore, even free jazz improvisation can sense brighter or modest swing feel including rhythm and phrasing. When it comes to jazz improvisation teaching methods, it is essential to analyse importance of every musical element expression on a practical level. All elements of improvisation must form unified vision: rhythm, melody, harmony being the base of improvisation and it is essential to learn those in order to gain knowledge on improvisation. It is common to see theoretical and methodology recommendations of improvisation in the work produced by majority of educators. Carl Orff and Emile-Jacques Dalcroze teaching methods are based on improvisational practise. With regard to jazz methodologies, it is important to mention J. Aebersold's work related to stylistic and teaching practises. The most effective methods, which are excluded in the theory part are music theory, technique and music listening and complex combining of same during improvisation lessons. After analysing results of this research, it is evident that teachers are lacking methodical creativity and are reluctant to express interest in performers and to analyse performances. In

addition, it is important to emphasise that educators seem to focus on knowledge of theory, which they can later use during instrument classes while teaching improvisation. Some educators state that students' psychological aspects such as motivation and willingness to learn are important to consider. Some educators state that educators role also play a big part. Therefore, the most important thing is to establish connection and balance between educator's willingness to pass on the knowledge and student's willingness to receive and use this knowledge.

TURINYS

ĮVADAS.....	7
1.IMPROVIZACIJOS TEORINIS PAGRINDIMAS.....	10
1.1.Improvizacijos samprata.....	10
1.2.Improvizacija muzikos istorijoje	11
1.3.Improvizacijos stiliai: džiaz ir laisvoji improvizacija.....	19
2.IMPROVIZACIJOS ĮTRAUKIMAS Į EDUKACINĮ PROCESĄ.....	25
2.1.Improvizacija muzikinio ugdymo sistemose	25
2.2.Improvizacijos mokymo metodai	26
3.MUZIKINĖS IMPROVIZACIJOS DĖSTYMO YPATUMŲ TYRIMAS	34
IŠVADOS	49
LITERATŪRA	51

IVADAS

Šiame magistro darbe tiriama džiazinės improvizacijos vaidmuo edukaciniame procese. Apibūdinama improvizacijos samprata ir pateikiama jos raida muzikos istorijos epochų kontekste, apibrėžiamos, analizuojamos ir lyginamos improvizacijos rūšys, išskiriami jos edukaciniai aspektai. Improvizacijos temą nagrinėjo L. Rimša (2000), D. Katkus (2006), S. Šiaučiulis (1999), A. Kilys (2006, 2012) Lietuvoje, tačiau pastarieji autoriai gana fragmentiškai kalba apie improvizacijos metodikų taikymą edukaciniuose procesuose, plačiais minčių potėpiais pristato džiazą kaip muzikos stiliaus raidą, taip pat, kadangi darbai nelabai nauji, šių dienų kontekste, kai viskas stipriai progresuoja ir evoliucionuoja, tame tarpe ir pati džiaz muzika, tyrimai tampa mažiau aktualūs, būtent dėl šios priežasties šiame magistro darbe plačiau kalbama apie džiazą ir indišką muziką, o ne plačiai išeksponuotas Afrikietiškos muzikos įtakas.

Taip pat darbe remtasi ir užsienio autoriais P. F. Berliner (1994), A. Faber (1996), P. D. Madura (1996), J. D. Fidlton (2011), I. Bril (1976). J. Daugėlienė (2014) improvizacijos metodikos lauke išskiria A. Piličiausko (1972), J. Kučinskaitės (1999), R. Girdzijauskienės (2003) ir V. Barkausko (2007a) darbus. J. Daugėlienė (2014) savo darbe iškelia aktualią problemą, kad „muzikinė improvizacija skirtingai suprantama: vieni tai pripažįsta, kaip tiesiog muzikalumo lavinimo pratimus, kiti – kaip transkripcijas, treči – kaip kūrybos procesą ir rezultatą vienu metu. Nors improvizavimas ir yra įtrauktas į muzikos ugdymo programas, tačiau stinga pedagoginei veiklai tinkamų improvizacinio ugdymo metodikų“. Taip pat norisi pabrėžti, kad improvizacijos edukacijos darbai labiau pristato improvizaciją ne kaip esminį dėmenį mokant muzikinio stiliaus pagrindų, o kaip metodinį elementą, kurį pasitelkiant mokoma bendrosios muzikos praktikos, o tai, verta pažymėti yra ne tas pats.

Darbo aktualumas. Pasirinkta magistrinio darbo tema aktuali, nes Lietuvoje improvizacijos (ypač džiazinės) dėstymo modeliai, kurie gali būti taikomi tiek meno gimnazijų, tiek ir neformaliojo muzikinio ugdymo mokslo įstaigų edukaciniame procese yra mažai tirti. Šio tyrimo rezultatai galėtų padėti pedagogams surasti optimalius džiazą improvizacijos dėstymo metodus ir kryptis. Taip pat aktualu yra palyginti užsienio šalių improvizacijos naudojimo edukaciniame procese principus ir metodus su tais, kuriuos sutinkame Lietuvoje.

Pirmajame skyriuje apžvelgiama improvizacijos raida Vakarų Europos muzikos istorijoje siejant ją su improvizacijos apraiškomis Indijos muzikoje. Indijos muzika pasirinkta todėl, kad ją tyrinėjant buvo atrasti ypatingai tamprūs ryšiai su improvizacija ir jos dėstymo metodais džiazė. Antrajame skyriuje pateikiamos džiazą improvizacijos mokymo metodikos išskiriant atskirus muzikinius elementus: ritmą, melodiją, harmoniją, taip pat muzikos klausymosi įtaką

edukaciniam procesui. Trečiasis skyrius pristato kokybinį tyrimą, kuriuo siekta atskleisti Lietuvos mokytojų darbo ypatumus mokant improvizacijos. Atsižvelgiant į aukštųjų Lietuvos mokyklų džiazų programų reikalavimus, darbe tikslingai pasirinkta mokinių amžiaus grupė – vyresniųjų klasių gimnazijų moksleiviai.

Tyrimo problema. Darbe nagrinėjamos improvizacijos dėstymo problemos, susijusios su pedagoginių metodikų taikymu aiškinant esmines dalyko turinio dalis: melodiją, harmoniją, ritmiką. Nors teorinės medžiagos lietuvių kalba esama, tačiau improvizacijos mokymo metodų ir rekomendacijų lietuvių kalba stinga. J. Daugėlienė (2014) pastebi, kad „muzikos pedagogai nėra kryptingai supažindinami su muzikos improvizacija ir jos taikymu dirbant su mokiniais“. Tą patį galima pasakyti ir apie džiazų gitaros pedagogiką (improvizacijos mokymas gitara besimokantiems groti ugdytiniams yra šio darbo autoriaus pedagoginės veiklos sritis), apie improvizacijos mokymo metodikas darbe su vyresniųjų klasių gimnazijų mokiniais. Kyla klausimai: kokias priemones edukaciniame procese tenka pasitelkti, norint išmokyti improvizacijos, kaip improvizaciją mokantys pedagogai vertina darbo procesą ir informacijos pateikimą, ar mokymo metodai atitinka jo pasirengimą ir lūkesčius?

Tyrimo objektas – improvizacijos mokymo ypatumai gimnazijų ir neformaliojo ugdymo įstaigų vyresniųjų klasių edukaciniuose procesuose.

Tyrimo tikslas – išskirti veiksmingiausius edukacinius metodus mokant improvizacijos gimnazijose ir neformaliojo ugdymo įstaigose.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) pateikti istorinę improvizacijos meno raidą epochų ir geografiniame kontekste;
- 2) palyginti šiuolaikinės akademinės muzikos ir džiazų muzikos improvizacijos rūšis;
- 3) pateikti pagrindinius veiksmingiausius improvizacijos dėstymo pavyzdžius;
- 4) apklausti improvizacijos mokinčius pedagogus siekiant iširti improvizacijos dėstymo specifiką.

Tyrimo metodai:

- 1) mokslinės ir metodinės literatūros analizė;
- 2) anketinė apklausa;
- 3) kokybinė gautų duomenų analizė.

Tyrimo bazė ir imtis. Buvo tirta improvizacijos mokymo ypatumai įvairaus tipo švietimo įstaigose: neformalaus ugdymo mokyklose, gimnazijose, menų gimnazijose ir aukštojoje mokykloje. Tikslingai pasirinkti tie mokytojai kurie moko vyresniųjų klasių moksleiviams.

Buvo atliktas kokybinis tyrimas. Apklausti 10 mokytojų iš įvairaus tipo mokymo įstaigų: formaliojo, neformaliojo ir aukštojo, mokantys Šiauliuose, Vilniuje, Plungėje ir Rietave. Tyrimą sudarė 12 atvirų klausimų pedagogams įtraukiantiems improvizaciją į mokymo procesą.

Darbo naujumas ir reikšmingumas. Darbas yra reikšmingas, nes medžiagos apie improvizacijos dėstymą lietuvių kalba trūksta. Taip pat tikimasi, kad darbas palankiai paveiks šalies pedagogų, naudojančių improvizacijos elementus edukaciniuose procesuose darbą.

Darbo struktūra. Magistro darbą sudaro įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas, priedai.

1. IMPROVIZACIJOS TEORINIS PAGRINDIMAS

1.1. Improvizacijos samprata

Improvizacijos sąvoka turi kelias reikšmes, viena jų (ital.: *improviso* – nelaukta iš lot. *im* – žodžio reikšmę paverčia priešinga; *proviso* – numatyti iš anksto) – procesas, veiksmas, ką nors darant arba veikiant iš anksto nepasiruošus. Improvizacija bendrinėje kalboje reiškia spontanišką kūrybos galių demonstravimą, jų panaudojimą ar pritaikymą konkrečioje situacijoje. Improvizacija itin būdinga liaudies kūrybai bei kai kurioms profesionalioms meno šakoms: muzikai, poezijai, teatrui. Muzikos improvizacija gali būti išsaugota garso įrašymo priemonėmis, bet negali būti identiška pakartota ją gyvai atliekant (Astrauskas, Ulienė, 2003, p. 15). P. Larson (2008) improvizacijos pagrindą apibūdina, kaip inovatyvumą išnaudojant laisvę ir pasitikint momentiniu procesu, į kurį įeina emocinis išradingumas ir intuityvūs impulsai. Kad būtų sukuriamos paprastos ir aiškios ekspresijos džiazio vokalistė G. Kilčiauskienė teigia, kad „improvizacija, kaip mokyklų muzikos mokymo programų dalis, improvizacija apibūdinama kaip dalykas, integruojantis atskiras muzikos teorijos žinias (muzikos teoriją, harmoniją, solfedžio) ir moksleivio praktinius grojimo įgūdžius. Šių žinių ir įgūdžių kūrybinis pritaikymas stimuliuoja moksleivio motyvaciją mokymuisi. Jam aiškėja teorinių disciplinų mokymosi tikslai bei grojimo įgūdžių tobulinimo prasmė“ (2012, p. 5). Taip pat G. Kilčiauskienė išskiria bendrąsias improvizacijos sritis visoms muzikinėms specialybėms (nuoroda):

- 1) melodijos ryšio su harmonija analizavimą;
- 2) septakordų ir jų akordinių garsų studijavimą;
- 3) raidėmis pažymėtų septakordų grojimą;
- 4) pentatonikos, bliuzo ir diatoninių dermių mokymąsi;
- 5) improvizavimą dermėmis kelių taktų kadencijose;
- 6) bliuzo formos mokymąsi ir improvizacinę frazių vystymą, naudojant įsisavintą medžiagą;
- 7) svingo mokymąsi (ritmika, štrichai, artikuliacija);
- 8) „scat“ skiemenų mokymąsi vokalistams (kada dainininkas be žodžių pamėgdžioja instrumentą, ar pasirenkami skiemenys melodijai vystyti);
- 9) melodijos interpretavimą ir variacijas.

V. Čekasinas (2015, p. 17) pabrėžia, jog be klasikinio išsilavinimo sunku suvokti ir improvizacijos meno technikas bei metodikas, tad toliau darbe trumpai apžvelgiama, kaip

improvizacija, vystėsi muzikos istorijos kontekste bei kokia jos vieta akademinėje bei džiazo muzikoje.

1.2. Improvizacija muzikos istorijoje

Improvizacija, sąlygota notacijos neapibrėžtumo, klestėjo Viduramžiais Europos vokaliniame bažnytinėje muzikoje. Baroko laikotarpiu, pagal generalboso sistemą, improvizuotas klavyro akompanimentas. Klasicizmo laikotarpiu – instrumentinių koncertų kadencijos. R. Astrauskas ir E. Ulienė (2005) teigia, jog romantizmo epochoje improvizacijos elementų atsirado užrašytoje kompozitorių kūryboje, dauguma kūrinių kilo iš asmeninių autorių improvizacijų. Kaip teigia L. Slepkovaitė (2005), klasikinės akademinės muzikos kanonuose improvizacija nunyko. Tai lėmė tiek galutinis muzikų susiskaidymas į atlikėjus ir kūrėjus (Renesanso laikotarpiu menininkai buvo universalūs), tiek didžiulis atlikėjų skaičius, kylantis virtuoziško vaidmuo, tiek ir tokia aplinkybė, kad XX amžiuje kaip niekad daug suskambo praeities muzikos ir kaip niekad mažai – aktualiosios, sukurtos amžininkų. Dėl kylančios muzikantų kiekybės ir tobulėjančios technikos atsirado muzikantų „pilkoji masė“. Sunku įsivaizduoti, kokių būdu tokia gausybė žmonių turėtų išmokyti improvizacijos meno, jeigu nuo pat romantizmo epochos kompozitoriai rūpinosi, kad jie būtų kuo teisingiau suprasti, o atlikėjai – kad jų pirštai judėtų kuo žaibiškiau (preciziką garantuoja tik „atidirbtas“ pasažas).

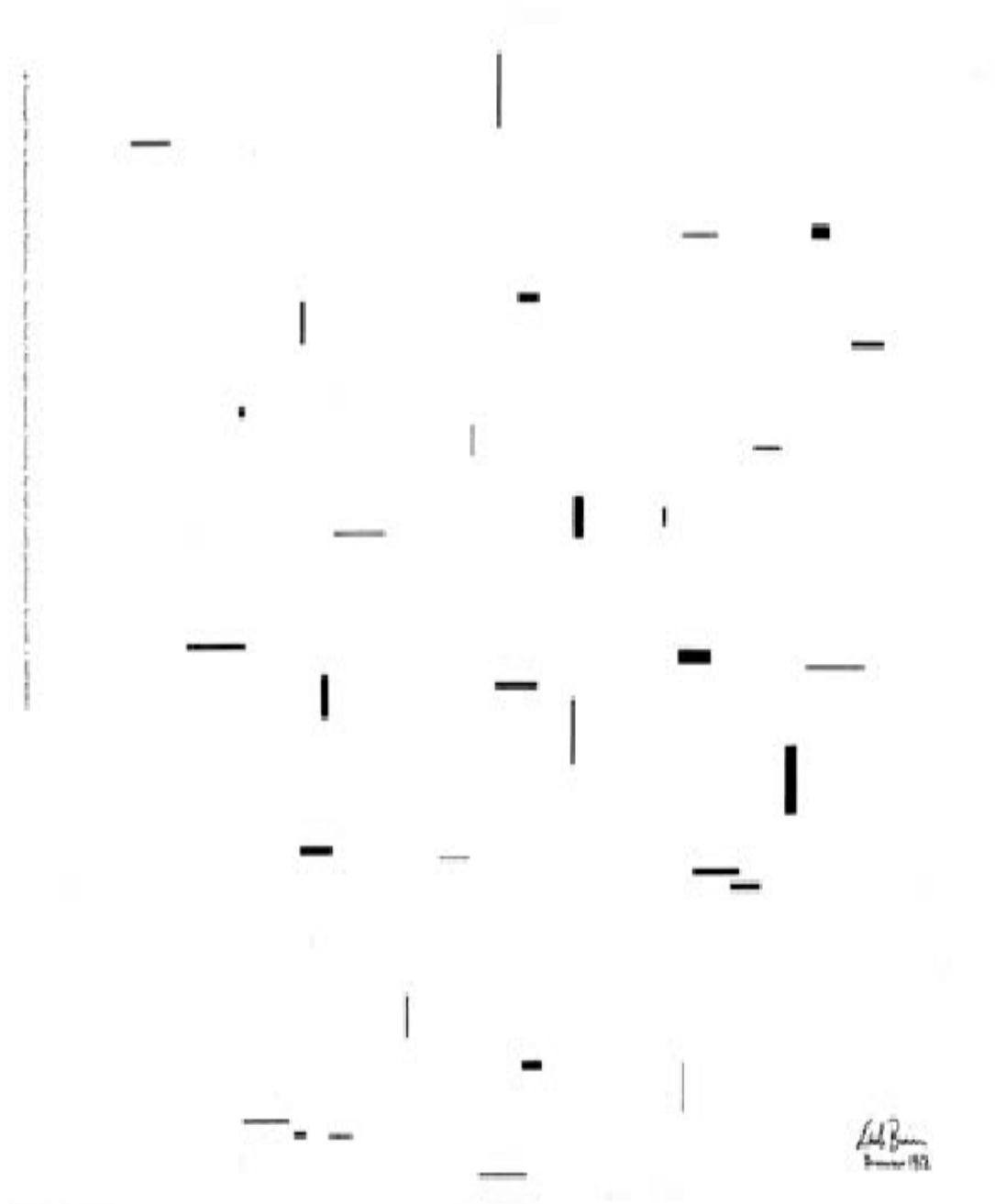
Siekiant palyginti improvizacijos XX–XXI a. akademinėje ir džiazo muzikoje ypatumus, tikslinga plačiau aptarti muzikinius įvykius, apimančius šį laikotarpį. Toliau pateikiama Šarūno Nako sudaryta chronologinė muzikos stilių, krypčių ir technikų eilė:

1. 1890 m., modernizmo pradžia. Muzikiniu modernizmu galima vadinti vėlyvojo romantizmo atkarpą. Tai tarsi tarpinis muzikos stilius, jungiantis dvi epochas: tradicinį ir modernųjį mąstymus. Kompozitoriai modernistai pasižymėjo ypatingu meistriškumu, estetinių pažiūrų originalumu, neišsenkančia fantazija.
2. 1907 m., ekspresionizmas. Pavadinimas (lot. *expressio* – išraiška) atspindi siekį laisvai ir spontaniškai perteikti subjektyvius vidinius išgyvenimus, neretai – labai sutirštintomis spalvomis. Ekspresionizmas buvo populiarus tarp austrų ir vokiečių kompozitorių, tai buvo tarsi atsakas prancūziškajam impresionizmui. Muzika spalvinga, dramatiška, pilna gilių jausmų ir dinamikos.
3. 1908 m., erdvinė muzika.
4. 1912 m., futurizmas. Futuristus žavėjo ne tiek triukšmas, kiek pažanga, mechaninis judėjimas, brutali jėga, mašinos ir technika, nors muzika priskiriama konstruktyvizmo kryptim, tačiau ji įkvėpta futuristinių idėjų.

5. 1914 m., mikrotoninė muzika – vakarietiška muzika, kurioje naudojami mikrointervalai dalinantis oktavą į daugiau nei 12 lygių dalių.
6. 1918 m., neoklasicizmas – atsigręžia į epochas užgožtas romantizmo, daugiausiai į baroką ir klasicizmą. Svarbiausias neoklasiciztinės muzikos bruožas – tonalumas, ją skiriantis nuo impresionistinio modalumo ir ekspresionistinio atonalumo.
7. 1923 m., dodekafonija – 12 garsų technika, garsų aukščio (bet ne ritmo ar tembro) tvarkymo sistema.
8. 1933 m., nacizmo menas. Nacių muzika stengėsi įtikti masėms: paprastam darbininkui, valstiečiui ar kariui. Daugiausiai dominavo liaudiškas stilius, patriotinis turinys.
9. 1934 m., socrealizmas. Socrealistinėje muzikoje dažniausiai buvo tęsiamos akademiškos rusų romantinės muzikos tradicijos, perimtos iš XIX a.
10. 1948 m., konkrečioji muzika – natūralių garsų ir triukšmų elektroninė sintezė.
11. 1950 m., serializmas – garsų aukščio, tembro, ritmo, dinamikos sistematizavimas.
12. 1951 m., elektroninė muzika – specialiose studijose, tam tikromis priemonėmis sukurta muzika.
13. 1952 m., konceptualizmas – kūrybos būdas, kai suabsoliutinamos idėjos.
14. 1953 m., aleatorika – muzika, kurią sąlygoja atsitiktinumai, tai labiau muzikinės medžiagos tvarkymo metodas.
15. 1965 m., minimalizmas – paprasta, tonali, pulsuojančio reguliaraus ritmo, artima rokiui ar džiazui muzika.
16. 1968 m., postmodernizmas – modernizmo idėjų atmetimas, bandymas nuneigti pernelyg didelį intelektualinį pradmenį kūryboje. Pradedama kurti chaotiškus avangardinius kūrinius, įtraukiant vaidybą, garso įrašus, triukšmus, šviesas, kiną, grojimą skirtingais stiliais (Nakas, 2002, p. 7–8).

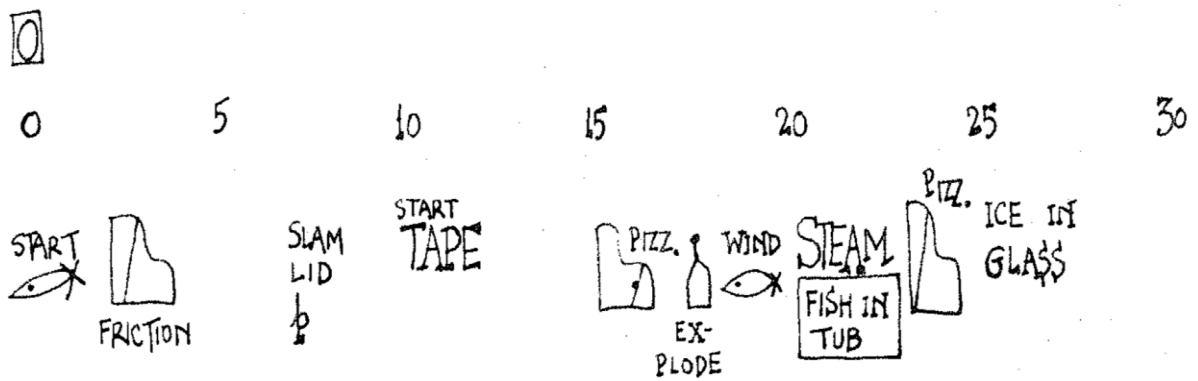
Vienas ankstyviausių žengimų į „nenorminį“ partitūrų užrašymą, tiesiogiai vedantį atlikėją į improvizacinę laisvę yra grafinė notacija. Grafiniai žymėjimai atsirado šeštajame dešimtmetyje ir gali būti naudojami kartu su tradicinės muzikos notacijos būdais arba vietoj jų (Pryer, 2002). Kompozitoriai eksperimentinėje muzikoje dažnai pasikliauja grafinėmis žymomis, kur standartinės muzikinės žymės gali būti neveiksmingos. Kiti naudojimo būdai yra gabalai, kai norima aleatorinio ar neapibrėžto efekto. Vienas ankstyviausių aleatorinės technikos pradininkų kartu su John'u Cage'u buvo Earle'as Brownas, kuris siekė išlaisvinti atlikėjus nuo žymėjimo suvaržymų ir pavertė juos aktyviais muzikos kūrimo dalyviais (Taruskin, 2014, p. 52). Johnas Cage'as ir Earlas Brownas vieni pirmųjų pradėjo naudoti ir netradicinį natų užrašymo būdą –

grafinę notaciją¹. Tuo metu buvo manoma, kad tradicinės partitūros jau atgyveno savo amžių. "[...] Pradėta manyti, kad tradicinės notacijos laikas baigėsi, o šiuolaikinės muzikos užmanymus geriausiai atspindi „akių muzika“. Taip palaipsniui gimė grafinė muzika. Ji kuriama iš piešinių, muzikinių – ne muzikinių ženklų, schemų. [...] Pirmojo muzikinės grafikos pavyzdžio autorius – amerikietis Earlas Braunas. (LMTA, 2019).



2 pav. Viena iš grafinių *Earl Brown* partitūrų.

¹ Grafinė notacija - grafinis žymėjimas yra muzikos vaizdavimas naudojant vaizdinius simbolius už tradicinės muzikos žymėjimo srities ribų. Grafinis žymėjimas atsirado šeštajame dešimtmetyje ir gali būti naudojamas kartu su tradicinės muzikos žymėjimais arba vietoj jų.



3 pav. John Cage kompozicija *Water walk*

Taip pat plačiau norėtusi aptarti dar vieną iš šiuolaikinės muzikos technikų – aleatoriką. Aleatorika – lot. "alea" reiškia lošimą kauliukais, riziką, o muzikoje – atsitiktinumą, improvizaciją. Tai XX a. antros pusės kompozitorių itin pamėgta komponavimo technika, kuomet atlikėjui yra suteikiama didelė laisvė atliekant kūrinį. Kompozitorius tiksliai nenurodo tam tikrų parametrų, pvz.: garso trukmės bei aukščio, muzikinių periodų eiliškumo ir t.t.

„Dažnai kompozitoriai reikalaujavo dalykų, viršijančių atlikėjų sugebėjimus ir stumiančių juos į keblią padėtį. Kompozitoriai priekaištaudavo atlikėjams, kad jų improvizacijose per daug tradicinių ir nusibodusių dalykų, o šie aiškino, kad kompozitoriai patys kalti, nes „nebaigė rašyti kūrinio“ (tradicine prasme)“ (Nakas, 2002, p. 28).

CIRCLES

Luciano Berio

4 pav. Luciano Berio kompozicija *Circles*.

Vien žvelgiant į partitūras, jų nenorminis užrašymas ir nekonvencionali grafinė natų žymėjimo sistema suponuoja, jog atlikėjai čia įgauna daug laisvės reikšti savo improvizacinio pobūdžio muzikines mintis neapribojant savęs griežtomis partitūromis, kuriose visi muzikiniai atlikimo parametrai dažniausiai būna gana preciziškai sužymėti, priklausant nuo muzikinės epochos:

- metras;
- ritmas;
- garsų aukščiai;
- dinamika;
- štrichai.

XX a. suklestėjusios šiuolaikinės akademinės muzikos komponavimo technikos atsiribojimo nuo klasikinės muzikos taisyklių, suteikė daugiau laisvės ir akivaizdu, ir galima daryti prielaidą, kad dalis tos laisvės įtakų neabejotinai atėjo iš džiazos muzikos, kurios vienas iš pagrindinių elementų improvizacija.

Nors džiazas susiformavo veikiamas afrikietiškos muzikos, tačiau daug tyrimų rodo, kad yra nepaneigiami ryšiai tarp džiazos ir indiškos muzikos. Domantas Razmus (2019) pabrėžia, kad „lyginant dvi iš pažiūros labai skirtingas muzikos tradicijas – Indijos klasikinę muziką ir džiazą aiškus yra vienas dalykas – abejose tradicijose vyrauja improvizacija tam tikruose rėmuose. Indų klasikinės muzikos atlikėjas Ravis Šankaras (1958) yra sakęs, jog džiazas yra žymiai laisvesnė muzika, nei jų (Indijos klasikinė).“.

„Indijos muzika – seniausia iki mūsų dienų išlikusi gyvoji muzikos tradicija, daugybę sąvokų bei prasmų slepiantis meno reiškiny. Indijoje gyvuoja daugybė muzikos formų, stilių, žanrų, kuriuos apima:

- 1) religinė muzika (įvairių Indijos religijų apeiginė muzika, giesmės);
- 2) klasikinė muzika (skiriamos dvi klasikinės muzikos šakos: Šiaurės Indijos – *Hindusthānī* Pietų Indijos - *Karṇāṭaka*.);
- 3) liaudies muzika (Indijos tautų, genčių dainos ir šokiai);
- 4) klasikinio šokio ir teatro muzika;
- 5) šiuolaikinė filmų ir populiarioji muzika.

Indijos klasikinė muzika yra monofoninė, tačiau pagrindinei melodijai dažnai pritaria burdonas, palydintieji balsai. Melodikoje gausu puošmenų ir mikrotonų, suteikiančių muzikai įvairesnių atspalvių bei didesnio emocinio poveikio. Indų klasikinė muzika grindžiama melonių dermių (*rāga*) sistema, kurios metroritminį pagrindą sudaro ritminiai ciklai (*tāla*). Pagrindinis ragos tikslas – perteikti estetinę emociją rasą (skr. rasa – „skonis“, „pomėgis“). Ragos pamatą sudaro septynių muzikinių tonų garsaeilis (*svara*).

1. *Śadja* (sa).
2. *Risabha* (re, ri);
3. *Gāndhāra* (ga);
4. *Madhyama* (ma);
5. *Pancama* (pa);
6. *Dhaivata* (dha);
7. *Nisāda* (ni).

Tonai gali būti:

- 1) natūralūs (*śuddha*);
- 2) paaukštinti (*tīvra*);
- 3) pažeminti (*komala*).“

„Improvizacija yra svarbus indų klasikinės muzikos komponentas, kuriame tyrinėjama melodinė struktūra (*raga*). Tik po to, kai muzikantas daug išmoks iš savo mokytojo, jie turės supratimą, kaip improvizuoti bet kuria konkrečia raga. Ali Akbaras Khanas išmokė šių principų priversdamas studentus išmokti daugybę kompozicijų kiekvienoje ragoje. Kiekviena kompozicija apima pagrindinę liniją (*gat*) ir improvizacijas (*tans*). Studentai įsisavina kompozicijas ir remiasi jomis, siekdami įkvėpimo ir kiekvienai ragai būdingų judesių pavyzdžių.“

Šiaurės Indijos klasikiniuose pasirodymuose instrumentalistas ir mušamieji improvizuoja. Instrumentistas groja *gat* arba pagrindinę liniją, o tabla atlikėjas improvizuoja ritmo cikle. Tabla grįžta į teka, arba pagrindinį ritmo ciklą, o instrumentalistas improvizuoja ant ragos fone.

Daugelio pasirodymų pradžia yra nestruktūrizuota improvizacija, o po to pereinama prie struktūrizuotos improvizacijos. Nestruktūruota dalis vadinama *alap* (reiškia preliudiją), o struktūrizuota dalis paprastai vadinama *bandišku* (pažodžiui „tai, kas yra susieta“) arba *gat*, instrumentinės muzikos atveju, dėl priežasčių, kurios man etimologiškai nėra aiškios.

Dažnai tai apima laisvą ragos melodijos tyrinėjimą be konkrečios struktūros ar akompanimento. Tokio tipo improvizacijos metu uždavinys yra išlaikyti muzikos fokusavimą taip, kad jis pritrauktų klausytojų dėmesį, nes be struktūros ar ritmo ciklo, į kurį grįžtama reguliariais intervalais, muzikoje taip pat yra labai lengva be tikslo susipainioti ir pasiekti labai painaus garsinio rezultato.

Remiantis struktūrizuota improvizacija ji pateikia kitokių iššūkių. Kompozicija turi nustatytą melodiją ir yra pritaikyta konkrečiam ritmo ciklui (*tala*). Kai improvizuojate aplinkui, turite įsitikinti, kad kartkartėmis sugrįšite į kompoziciją, atlikdami tinkamą ritmo ciklą. Pagrindinis iššūkis yra išmokyti smegenis daryti du skirtingus dalykus vienu metu – improvizuoti melodiją, atkreipiant dėmesį į ritmo ciklą.

Domantas Razmus (2019) teigia, kad forma Indijos muzikoje yra žymiai sudetingesnė ir smulkiau apibrėžiama, kiekvienas pasažas, ornamentas ar pagražinimas ragos formoje atitinka tam tikrą dalį. Tuo tarpu džiazas dažniausiai apsiriboja paprastesne, temos-improvizacijos-temos forma. Ritmiškai Indijos klasikinė muzika taip pat yra gerokai sudetingesnė už džiazą muzikoje vyraujančius ritmus, jų plėtojimo galimybes, čia (Indijos klasikinėje muzikoje) vyrauja sudėtingi, kartais iki šimto ritminių vienetų (bytų) turintys ciklai. Iki penkto dešimtmečio pabaigos džiazė vyraudavo vakarams būdingi keturių ketvirtinių ir trijų ketvirtinių metrai. Tačiau, dėka Ravigo Šankaro, Džojaus Harijoto, Džono Mejerio, Kolino Velkoto, John'o Coltrane'o, Miles'o Davis'o ir kitų muzikantų džiazė ir kitoje improvizacinėje muzikoje buvo pradėti naudoti Indijos klasikinės muzikos elementai ir tai nebebuvo bandymai supiršti šias dvi skirtingas muzikos rūšis, o konceptualūs eksperimentai, siekiant sukurti naujus improvizavimo būdus ir išplėsti džiazą muzikos žodyną.

Ieškant būdų kaip apibrėžti įvairialypę Indijos klasikinės muzikos įtaką džiazą ir improvizacinės muzikos atlikėjams nuspręsta ją suklasifikuoti. Kaip pagrindu klasifikacijai pasirinktas Y. Uno Everret straipsnis *Locating East Asia in Western art music*. Klasifikacija šiame straipsnyje pasirodė pritaikoma ir Indijos klasikinės muzikos įtakos džiazą ir improvizacinės muzikos kontekste. Klasifikacijoje išskiriamos trys pagrindinės rytietišku elementų adaptavimo vakarietiškoje muzikoje strategijos – perkėlimas, sinkrezė ir sintezė (Razmus, 2019, p. 28).

1) Perkėlimas:

- naudojimas estetiniais principais arba formaliomis sistemomis, tačiau nerodant sąsajų su Azijietišku skambesiu;
- Azijos kultūrinio pajautimo žadinimas, be tiesmuko muzikinio skolinimosi;
- kultūros citavimas per literatūrines arba nemuzikines priemones;
- egzistuojančio muzikinio repertuaro citavimas koliažo principu.

2) Sinkrezė:

- Azijietiško tembro, artikuliacijos arba dermių pritaikymas vakarietiskame muzikiniame kontekste;
- Vakarietišku ir Azijietišku instrumentų ir/ar derinimo sistemų jungimas.

Sintezė - Rytų ir Vakarų tradicinių sistemų, tembrų, skambesiu transformavimas ir sujungimas į vientisą darinį, kuriame jau nebeatskiriamos dvi muzikos sistemos (Razmus, 2019, p. 28).

Indijos klasikinės muzikos įtakos taip pat bus išskirstomos į šias tris kategorijas, tačiau daugiausia šių atlikėjų kūrinių priskiriami sinkrezės ir sintezės strategijoms, kiek mažiau – perkėlimo strategijai. Tai atsispindi Domanto Razmus (2019) sudarytoje lentelėje:

Strategijos	Muzikiniai Pavyzdžiai
<p>Perkėlimas Indijos elementų užuominos nemuzikinėmis priemonėmis, Ornamentinis Indijos muzikos elementų panaudojimas, Aliuzija į Indiją Vakarietiškoje improvizacinėje muzikoje</p>	<p>Alice Coltrane <i>Jaya Jaya Rama, Turya and Ramakrishna</i> Joe Henderson <i>Punjab</i></p>
<p>Sinkrezė Indiškių ir vakarietiškių instrumentų kombinavimas improvizacinėje muzikoje, kur vis dar galima atskirti indišką ir vakarietišką skambesį</p>	<p>Don Ellis Hindustani jazz sextet <i>Live at UCLA</i> John Mayer <i>Indo jazz fusions</i> Dan Weiss <i>Teentaal, Ektaal</i> Bernhard Shimpelsberger <i>Guru Purnima solo project</i> Rudresh Mahanthappa <i>Kinsmen</i> Chris Potter, Zakir Hussain, Dave Holland trio <i>Live at Heineken Jazzaldia</i> Dave'o Holland'o ir Zakkir'o Hussain'o projektas <i>Cross-Currents</i></p>
<p>Sintezė Vakarietiškių akordų progresijų ir Indiško derminio improvizavimo kombinavimas, Vakarietiškos ir Indiškos ritmikos kombinavimas, Indiškių ir Vakarietiškių instrumentų kombinavimas, kur nebeįmanoma atskirti dviejų muzikinių kultūrų (indiškos ir vakarietiškos)</p>	<p>Dan Weiss <i>Starebaby</i> Rudresh Mahanthappa <i>Gamak, Apti</i>, Rez Abasi <i>Snake Charmer, Bazaar</i> The Necks <i>Mindset, Open, Chemist</i> Dan Weiss Trio <i>Now Yes When</i> Alice Coltrane <i>A monastic trio</i> Wayne Krantz Miles Okazaki <i>Mirrors</i></p>

5 pav. pagrindinės rytietiškių elementų adaptavimo vakarietiškoje muzikoje strategijos (pagal Donatą Razmų, 2019).

Apibendrinant, yra matoma aiški perspektyva, jog Indijos klasikinės muzikos elementai bus ir toliau pritaikomi džiazė ir improvizacinėje muzikoje, bus atrandamos naujos jų pritaikymo formos, kuriama nauja muzika. Taip pat, galima daryti prielaidą, kad jei Indijos klasikinės muzikos mokymas būtų integruotas į mokyklų studijų programas, kaip muzikinė sistema, tai leistų atrasti daug naudingų dalykų norint praplėsti improvizacijos, muzikinės formos ar ritmikos žinias. (Rasmus, 2019, p. 33).

1.3. Improvizacijos stiliai: džiazė ir laisvoji improvizacija

J. Kučinskaitė (2002) gana drąsiai teigia, kad, siekiant „kompensuoti“ blėstantį klasikos muzikantų kūrybiškumą, gimė džiazas. Šis muzikos yra muzikos stilius, kilęs iš Naujojo Orleano, JAV afroamerikiečių bendruomenių. Jis atsirado XIX a. pabaigoje - ir XX a. pradžioje, stiliaus šaknys – bliuzas ir regtaimas. Nuo 1920-ųjų džiazas tapo žinoma muzikinės išraiškos forma. Jis tapo nepriklausomu tradiciniu ir populiariu muzikos stiliumi, kurį siejo bendros afroamerikiečių ir Europos-amerikiečių muzikos ryšiai ir specifinis atlikimas (Hennessey, 1973, p. 470). Džiazui būdingas svingas ir *blue notes* (pažeminti intervalai), *proposta* ir *risposta* tipo vokalinės linijos, poliritmai ir improvizacija. Džiazė slypi Vakarų Afrikos kultūrinė ir muzikinė raiška, afroamerikiečių muzikos tradicijos, įskaitant bliuzą ir regtaimą, taip pat Europos pučiamųjų orkestrų įtakos (Ferris, 1993, p. 228).

Džiazė improvizacija - tai procesas, kai spontaniškai kuriamos naujos melodijos nuolat besikartojančiame pokyčių cikle. Improvizuojantis gali taikytis prie originalios melodijos kontūrų arba tik prie akordų progresijos harmonijos. Sakoma, kad geriausiai skamba sukurta improvizacija, o geriausiai sukurta kompozicija skamba improvizuojant. Kompozicija ir improvizuota muzika gali atrodyti priešingi dalykai, tačiau džiazė jie susilieja į unikalų mišinį. Džiazė improvizacijos triukas - groti muziką tiek spontaniškai ją kuriant ir turint iš anksto pasiruoštą kompoziciją (<https://www.apassion4jazz.net/improvisation.html> (žiūrėta 2019-12-06)).

Dažnai klaidinga nuomonė apie džiazė improvizaciją yra ta, kad ji sugalvota „iš oro“. Šios minties galima hipotezė yra ta, kad dauguma džiazė grupių negroja iš natų. Džiazė atlikėjai pasirenka frazes, kurios yra iš anksto paruoštos, kad klausytojas intuityviai galėtų jausti kur veda muzika, net jei ji kuriama tuo metu, kai ji klausoma. Muzikantai iš tikrųjų spontaniškai kuria labai sudėtingą temas ir variacijos formą; jie visi žino savo instrumento melodiją ir vaidmenį. Gitara, fortepijonas, bosas ir būgnai iš esmės suteikia ritmą ir harmoniją, ant kurios solistas kuria improvizuotas variacijas. Struktūra yra lanksti, todėl solistas gali žengti įvairiomis kryptimis,

atsižvelgiant į nuotaiką duotuoju momentu. Džiazo atlikėjai kuria spontanišką meną kiekvieną kartą, kai groja. Spontaniškumo sąvoka visada apibūdino geriausius džiazo muzikos improvizatorius. Tai vienas iš džiazo muziką apibrėžiančių elementų. Improvizacija komponuojama vietoje, kai dainininkas ar instrumentalistas kuria melodijas ar derinius darinius, taip pat akordų progresijos, atliekamos ritmo grupės instrumentais (fortepijonu, gitara, kontrabosu) kartu su mušamaisiais. Nors bliuzo, roko ir kituose žanruose naudojama improvizacija, tai atliekama per gana paprastas akordų progresijas, kurios dažnai lieka vienoje tonacijoje (arba artimo giminingumo tonacijose, naudojant kvintų ratą, pavyzdžiui C-dur moduliuoja į G-dur).

Trys džiazo improvizacijos metodai yra melodinis, harmoninis ir motyvinis. Improvizuota melodija įvyksta tada, kai muzikantai, norėdami atkurti melodiją naujais ir įdomiais būdais, naudoja užrašus, pakaitines natas ir sinchronizaciją. Improvizuojant harmoniją naudojami akordai ir tonaliniai centrai, inspiruojami naujų solo partijų. Improvizuojant motyvus, frazes ir muzikinius sakinius liečiama muzikinė aranžuotė. Lygiai taip pat, kaip nėra dviejų vienodai tapančių tapytojų, taip pat ir nėra vienas muzikantas neimprovizuos vienodai. Patyrę džiazo muzikantai, derindami visas tris technikas, kuria naujus kūrinus, įkvėpti originalios melodijos, harmonijos ir struktūros, atspindinčios jų unikalią kūrybinę aistrą. Tikroji šios muzikos vertė slypi menininko individualiame kūrybiškume ir unikaliame išraiškos procese, kuris ir yra džiazas.

Džiazo improvizacija išsiskiria akordų sudėtingumu, dažnai keičiant vieną ar kelis akordus viename takte, alteruojant juos, nevengiant tritonio, dažnai įvedant neįprastus akordus (pvz., padidintus). Plačiai naudojama II – V – I progresija, visi laipsniai paprastai juda keliose tonacijose vienoje kompozicijoje. Taip pat džiazo improvizaciją galima suskirstyti į solo ir akompanimentą. Solistas atlikėjas (instrumentalistas ar dainininkas) sukuria naują melodinę liniją, kad atitiktų dainos akordų progresiją. Solo metu grojantis atlikėjas yra pagrindinis atskaitos taškas ir dėmesio sutelkimo šaltinis. Kiti grupės nariai paprastai lydi solistą, išskyrus kai kuriuos būgnų ar boso solo, kuriuose visa grupė gali sustoti, kol koncertuos būgnininkas ar bosistas sugros savo intarpą. Kai dainininkas improvizuoja naują melodiją dėl garso išgavimo specifikos, ji vadinama dainuojamuoju solo. Dainininkai paprastai naudoja sukurtus skiemenis (doo-bie-bo-ba), o ne dainos žodžius. Solavimas dažnai siejamas su instrumentiniu ar vokaliniu virtuozizmu.

Yra daugybė požiūrių į džiazo solo improvizacijas. Svingo epochoje atlikėjai improvizuodavo solo iš klausos, naudodamiesi rifais ir variacijomis melodijoje. Bebop epochoje 1940-aisiais džiazo kompozitoriai pradėjo rašyti sudėtingesnes akordų progresijas. Saksofono atlikėjas Charlie Parker pradėjo improvizuoti naudodamas gamas ir arpeggio, susietas su akordų

progresijomis. Lyginti improvizacija šiuolaikinėje akademinėje muzikoje ir džiaze gana keblu. Tačiau apie 1960-uosius atsirado terminas laisvoji improvizacija (free improvisation) apimanti improvizacijos lauką avangardiniame džiaze ir modernioje šiuolaikinėje muzikoje.

Laisvoji improvizacija arba laisvoji muzika yra improvizuota muzika be jokių taisyklių. Šis terminas gali reikšti tiek techniką (kurią gali naudoti bet kokio žanro muzikantas), tiek žanrą. Laisvoji improvizacija, kaip muzikos žanras, išsivystė JAV ir Europoje septintojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje, daugiausia kaip laisvojo džiazio ir moderniosios klasikinės muzikos atšaka. Tarp laisvosios improvizuotos muzikos atstovų yra saksofonininkai Evan Parker, Anthony Braxton, Peter Brötzmann ir John Zorn, būgnininkas Christian Lillinger, trombonininkas George Lewis, gitaristai Derek Bailey, Henry Kaiser ir Fred Frith bei improvizuojančios grupės Spontaneous Music Ensemble, The Music Improvisation Company, The Art Ensemble of Chicago ir AMM. Nors yra daug buvo daug staigių pokyčių, laisvoji improvizacija vystėsi palaipsniui, todėl sunku nustatyti vieną konkretų įvykį, kai gimė stilius. Tačiau jos kilmė yra susijusi su afroamerikiečių muzika, ypač eksperimentais, padarytais septintajame dešimtmetyje, visuotinai žinomais kaip laisvasis džiazas (free jazz). Muzikiniai atradimai, sukurti dėka improvizacijos laisvajame džiaze, buvo įkvėpimas Europos muzikantams, kurie tada sukūrė Free Improvisation kaip diferenciaciją. Atonaliame šiuolaikinės kontekste laisvoji improvizacija reiškia, kad dėmesys pereina nuo harmonijos prie kitų muzikos dimensijų: tembro, melodinių intervalų, ritmo ir spontaniškos muzikantų sąveikos (Scott DeVeaux and Gary Giddins. *Jazz* (first ed.). W. W. Norton & Company, Inc, 2007). Nors atlikėjai gali pasirinkti groti tam tikru stiliumi, tonaciją ar tam tikru tempu, įprastos muzikinės raiškos priemonės yra labai nedažnos laisvojoje improvizacijoje; daugiau dėmesio skiriama nuotakai, faktūrai ar paprasčiau – performatyviam gestui, nei iš anksto nustatytoms melodijos, harmonijos ar ritmo formoms. Savo knygoje „Improvizacija“ D. Bailey rašo: „Įvairovė yra nuosekliausia laisvosios improvizacijos savybė. Ji neturi nei stilistinio, nei idiomatinio įsipareigojimo. Taip pat neturi nustatyto idiomatinio garso. Laisvai improvizuotos muzikos bruožus nustato tik muzikinis asmens ar ją grojančių asmenų muzikinis identitetas. (Bailey, 2007, p. 65)“

Britų gitaristas Derek Bailey teigia, kad laisvoji improvizacija turėjo būti labai ankstyvas muzikos stilius, nes „pirmasis žmonijos muzikinis pasirodymas negalėjo būti kas kita, išskyrus laisvą improvizaciją. Tuo pačiu metu laisvoji improvizacija yra problematiškas terminas. Tai nėra nei laisva, nei improvizuota, kaip griežtai apibrėžta. Muzikantai, grojantys laisvą improvizaciją, kuria labai individualų muzikinį žodyną, kuris dažnai grojamas neapsiribojant partitūra. Šia prasme laisvosios improvizacijos sąvoka labiau atspindi estetiką ir laisvę grynąja prasme. Improvizacija buvo pagrindinis džiazio elementas nuo pat stiliaus pradžios.

Laisvoji improvizacija apjungia daug įvairių muzikos stilių ir pakelia juos į naują garso supratimą ir šviežią estetiką suteikdama atlikėjams laisvę rinktis įvairius muzikinius parametrus. Norint geriau suprasti, kaip veikia laisvoji improvizacija ir kuo ji skiriasi nuo užrašytos muzikos atlikimo, pirmiausia reikėtų suvokti bendruosius muzikos principus – ką apskritai laikome muzika ir kokios jos sudedamosios dalys:

John Stevens (2007) daugeliui šiuolaikinių laisvųjų improvizatorių padėjo suprasti grupinės improvizacijos darbo principus ir metodikas. Autorius aptarė fundamentalius muzikos veikimo principus pritaikytus visiems muzikiniams stiliams, visoms kultūroms ir muzikinėms formoms būdingos pagrindinės savybės. Autorius teigia, „jei muzikiniu pradžios tašku laikome laikome garsą savaime, tai iškart reikia suprasti ir garso priešybę – garso nebuvimą – tylą. Kai kuriame ir atliekame muziką, svarbu tylą suvokti kaip dar vieną muzikos raiškos priemonę, visada egzistuojančią šalia garso. Šie du elementai (garsas ir tylą) turi daug panaudojimo galimybių ir variantų, kurių vienas pagrindinių – laikas. Bet kokie atliekami ir girdimi garsai turi turėti savo trukmes – pradžią ir pabaigą. Kad žmogaus ausis galėtų pagauti garsą, net ir trumpiausias įmanomas garsas (click) privalo turėti savo trukmę. Atitinkamai, net ir ilgiausias įmanomas įsivaizduoti garsas (sustain) turės pradžią ir pabaigą.“. Anot L. Rimšos (2000), „Laisvosios improvizacijos neįmanoma logiškai išanalizuoti, kaip ir pačios laisvės. Galima tik aptarti, kaip ja naudotis. Šiuo atveju galima sakyti, jog tai asmeninis pasirinkimas – kaip toli norite nukeliauti. Bet reikia turėti omeny, kad laisvai improvizuoti dažnai būna kur kas maloniau, negu tos improvizacijos klausytis. Taigi čia svarbu komunikavimas ne tik tarp muzikantų, bet ir tarp scenos ir publikos. Galima tai vadinti tiesiog atsakomybe už asmeninę laisvę (p.126).“ Džiazo esmė – improvizacija. Siekiant surasti tinkamiausią džiazo improvizacijos ugdymo būdą, reikia išnagrinėti improvizacijų istorinę raidą. Džiazas susiformavo veikiamas afrikietiškos nerašytinės, o iš klausos grojamos muzikos tradicijų. Taip muzikuodamas atlikėjas visuomet yra priverstas kurti. Pasak D. Katkaus, „ankstyvojo džiazo muzikantai neimprovizuodavo taip, kaip improvizaciją suprantame šiandien“ (Katkus, 2006, p. 383). Jie grodavo iš anksto paruoštus ir iš harmonijos rėmų neišeinančius melodijos papuošimus ir jais varijuodavo. „Prieš Pirmąjį Pasaulinį karą Amerikoje šokiai buvo pagrindinė pasilinksminimo forma ir šitai masinei šokių psichozei tenkinti į šokių orkestrus įsiliejo daug muzikantų, kurie nepažino natų, grojo iš klausos. Ši aplinkybė skatino improvizaciją“ (Katkus, 2006, p. 384). Muzikantų nuoširdumas ir noras bendrauti su publika buvo įdomus klausytojams. Muzikiniai pašmaikštavimai buvo laisvo ir improvizuoto grojimo pradžia. Tai vadinama abipusiu emociniu ryšiu. L. Rimša (2000) pradedančiajam improvizuotojui pataria: „Neverta per daug gudrauti: nuoširdumas – didžiausia jėga bendraujant“ (p. 92), nes „džiaze muzikuojama daugiau „širdimi“ negu „protu“ (p. 79). Turbūt ankstyviausi džiazo įrašai yra šie du kūriniai, įrašyti vadovaujant džiazo pianistui Lennie

Tristan: Intuicion ir Digression, abu įrašyti 1949 m. su kvintetu, kuriame grojo saksofonininkai Lee Konitz ir Warne Marsh (<https://www.allmusic.com/> (žiūrėta 2019-12-04)). 1954 m. Shelly Manne su trimitininku Shorty Rogers ir Jimmy Giuffre įrašė kūrinį „Anotatio no.1“, kuriame buvo laisvai improvizuojama. Džiazo kritikas Harvey Pekar taip pat atkreipė dėmesį, kad viena iš Djang Reinhardt užfiksuotų improvizacijų drastiškai pasitraukia nuo nusistovėjusio kūrinio akordų progresijos pokyčių.

Šeštojo dešimtmečio pabaigoje ir septintojo dešimtmečio pradžioje laisvojo džiazo judėjimas susiliejo su tokiomis svarbiomis (ir skirtingomis) figūromis kaip Cecil Taylor, Sun Ra, Ornette Coleman ir John Coltrane, taip pat su daugeliu mažiau žinomų figūrų, tokių kaip Joe Maneri ir Joe Harriott. Laisvasis džiazas leido radikaliai improvizuoti, nukrypdamas nuo harmoninės ir ritminės kompozicijos medžiagos - pavyzdžiui, leisdamas atlikėjams nekreipti dėmesio į įprastas kartojamas dainų struktūras. Tokia muzika dažnai atrodė nutolusi nuo ankstesnės džiazo tradicijos, nors ji beveik visada išsaugojo vieną ar kelis šios tradicijos elementus, atsisakydama kitų.

Tarp laisvojo džiazo ir laisvosios improvizacijos dažnai nebėra brėžiama riba. Tai įrodė Čikagoje įsikūręs AACM, laisvas improvizuojančių muzikantų kolektyvas, įskaitant Muhal Richard Abrams, Henry Threadgilly, Anthony Braxton, Jack DeJohnette, Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Famadou Don Moye, Malachi Favors ir George Lewisą.

Laisvosios improvizacijos ir džiazo muzikos kompozicijoms itin būdinga pulsacija vietoje metro. Tai nėra taisyklė (improvizatoriai bet kada kūrinio kontekste gali pereiti į aiškų metrą), tačiau jei improvizacija nėra nė trupučio apgalvota, tikėtina, kad muzikantus ves ne konkretus ritmas, o bendras bangavimas. Bangavimas ir pulsacija čia taip pat priklauso nuo atlikėjų. Ji gali priklausyti nuo to, ar pulsą sąmoningai kuria atlikėjai (pavyzdžiui būgnininkas sąmoningai kuria stipriąsias dalis, ritminius atsirėmimus), ar jis išsivysto natūraliai iš muzikos (gali priklausyti nuo kūrinio energetikos arba bendro kvėpavimo). Džiazo muzika, vis dėlto yra stilius, su gana aiškiomis muzikinėmis tradicijomis, todėl net ir itin laisvose džiazo improvizacijose jaučiamas ryškesnis ar santūresnis svingavimas, tiek ritmikoje, tiek frazavime. Net ir atonaliose avangardinėse kompozicijose nėra sudėtinga atpažinti džiazo muzikos kalbą. Tradicinė džiazo muzika yra paremta harmonijos – akordų pasikeitimais, todėl, nors joje apstu improvizacijos, ji taip pat paremta akordais. Laisvojo džiazo muzikai, kaip ir laisvajai improvizacijai galima būtų priskirti atonalumą. Šarūno Nako knygoje „Šiuolaikinė muzika“ rašoma: „Džiazo atonalumas reiškė veikiausiai visišką tonalinę laisvę, dažniausiai intuityvią ir atsitiktinę, be griežtesnės arba apskritai jokios sistemos.“

Džiazo muzikoje ir jos raidoje galime rasti akivaizdžių įtakų iš įvairių epochų ir skirtingų tradicijų muzikinių kultūrų. Improvizacija šiame muzikiniame stiliuje yra vienas skiriamųjų

ženklų. Tai leidžia daryti prielaidą, jog šis spontaniškos kūrybos realiame laike meno raiška yra svarbi muzikos mokslų dalis reikalaujanti atskiro pasirengimo, pagrįsto jau turimų teorinių ir istorinių žinių, lemiančių atlikimo kokybę ir profesionalumą.

2. IMPROVIZACIJOS ĮTRAUKIMAS Į EDUKACINĮ PROCESĄ

2.1. Improvizacija muzikinio ugdymo sistemose

„Sukauptos žinios, tapusios įgūdžiais, psichologinis komfortas ir improvizacinė laisvė nulemia sėkmę kūrybos metu“ (Kaubrytė, 1999, p. 131). Improvizacija yra labai reikšminga bet kuriame mene. Ugdymo procese ji išjudina mokinio vaizduotę, skatina kūrybinę laisvę, duoda puikius darbo rezultatus. Improvizacija pedagogams, dėstantiems meninius dalykus, suteikia galimybę greičiau ir geriau pažinti mokinio kūrybines galias. Tokia spontaniško prado raiška padeda lavinti klausą, stiliaus pajautimą, atlikimo ypatumus, drąsiai demonstruoti sumanytą muzikinę mintį. E. Balčytis (1995) sako, kad „Improvizacija yra pagrindinis intonacinės, ritminės klausos lavinimo, elementaraus muzikavimo elementas“ (p. 9). V. Gurska (2007) siūlo daryti išvadą, „jog mokytojams galėtų būti rengiama kuo daugiau metodinių kursų improvizacijos tema. Improvizacijos rezultatai dažnai būna labai netikėti, paradoksalūs, netgi juokingi. Jų kokybė priklauso nuo mokinių savijautos, tarpusavio santykių, gebėjimo bendrauti, vidinio nusiteikimo, fizinės parengties. Gera improvizacija ugdo jaunos asmenybės pasitikėjimą savimi, kūrybiškumą, drąsą, norą eksperimentuoti“ (p. 17).

Ryškia improvizacijos įtaką ir jos raiškos naudojimą pedagoginėje veikloje galima pamatyti mokymo modeliuose, sukurtuose Carl Orff ir Emile-Jacques Dalcroze. Jų improvizacinio metodo principai yra plėtojami ir Lietuvos muzikiniame gyvenime. Lietuvos solfedžio vadovėlių autoriai Rimantas Kašponis, (1976, 1996) D. Ūsaitė, (1993, 1995, 1997), Vida Umbrasienė, (1994) ir kiti remiasi Carl Orff ir Emile-Jacques Dalcroze idėjomis ir jas puoselėja.

Laikantis Orff'o požiūrio į muziką, svarbiausia – leisti mokiniams improvizuoti arba komponuoti. Tai padeda plėtoti kūrybinį mąstymą. Orff'o muzikos esmė – veikla kartu dalyvaujant. Pagrindinis principas, kurio laikomasi mokant – pirma garsas, o paskui simbolis. Pirmiausia mokoma imituoti, tyrinėti ir tik tada supažindinama su notacija. Orff'o metodas pasirodė XX amžiuje ir pasklido po pasaulį po Antrojo pasaulinio karo (Gurska, 2007). Apie improvizaciją Dalcroze teigia: „Improvizacija – tiesioginio ryšio tarp smegenų komandos ir raumenų interpretacijos studijos, siekiant muzikoje išreikšti jausmus. Atlikimas formuojamas ties jausmais, vaizduote ir atmintimi“ (Abramson, 1980, p. 64).

Konkrečiai kalbant apie džiazo muzikos edukacija vertėtų paminėti amerikiečių džiazo teoretiką J. Aebersold. Jis yra išleidęs apie 140 knygų seriją, skirtą improvizacijos užsiėmimams. Kiekviena knyga skirta skirtingiems muzikiniams įgūdžiams lavinti ir pritaikyti juos

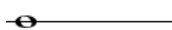
improvizuojant įvairiais instrumentais ar dainuojant. Pasak autoriaus, „improvizuojantys muzikantai visada girdi muziką mintyse, tik vėliau savo muzikines idėjas perteikia instrumento pagalba. Jo manymu, sėkmingiausi muzikantai yra tie, kurie sugeba harmoningai naudoti kairįjį smegenų pusrutulį, kuris yra „atsakingas“ už žinojimą, kartu su dešiniuoju, kuris yra „atsakingas“ už kūrybą. Jeigu žmogus improvizuotų tik intuityviai, be teorinių žinių, gali kilti pavojus, kad atsirastų improvizacijos ribotumas, kitaip sakant – pasibaigtų idėjos. Tuo pačiu, jei bus naudojamas tik kairysis „žinojimo“ smegenų pusrutulis – improvizacija bus „mechaniška“, tačiau neoriginali ir neįkvėpanti. Autorius dermes, akordus, garsus, artikuliaciją, intuciją, apsisprendimą improvizuoti, ritmą ir jausmus įvardina, kaip būtiniausius elementus, reikalingus norint išmokyti improvizuoti. O šių elementų sujungimas į visumą žmogui suteikia pasitenkinimą muzika, komunikavimą, savigarbą, harmoniją bei atveria kelius kūrybiškumui. Aebersold mano, jog per dažnai muzikantai groja taip, lyg kas kitas valdytų jų mintis, o ne jie patys. Tuo tarpu improvizacija reikalauja, kad žmogus mąstytų pats.“ (Aebersold, 1967).

2.2. Improvizacijos mokymo metodai

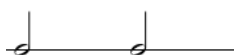
Kaip jau minėta, improvizacijos dėstymas remiasi muzikinių elementų technikos pajautimu ir jų vystymu. Pagrindiniai muzikiniai elementai yra ritmas, melodija ir harmonija.

Ritmas. Pagal J. Palmer (2013), ritmas yra vienas esminių muzikos kalbos elementų. Manoma, kad ritmą suvokti ir jausti gali kiekvienas žmogus. Jeigu jūs galite lygiai eiti ir jums plaka širdis, jūs galite pajusti bet kurios melodijos pulsą ir ritmą. Ne kiekvienas gali dainuoti ir suprasti harmoniją, bet kiekvienas jaučia ritmą (O'Mahara, 2002). Gerai jaučiant ritmą, galima imtis harmoninių ir melodinių koncepcijų. Pratikuoti ir vystyti ritmo pojūčiui yra begalės pratimų. Tačiau pirmiausia reikia suprasti, kad ritmas yra tokia pati koncepcija kaip gamos ar akordai ir jį reikia lavinti. Viena iš didžiausių pradedančiųjų gitaristų problemų yra ta, kad grodami gamas ir arpedžio, jie dažnai neišlaiko konkrečių ritminių natų ilgio. Grojant gamas ir arpedžio, privaloma laikytis konkrečių natų ritminės vertės (Fisher, 1996):

- Sveikosios natos.



- Pusinės natos.



- Ketvirtinės natos.



- Triolės.



- Šešioliktinės natos.



- Kvintolės.



Atliekant solo improvizaciją, be gamų ir arpedžio, taip pat reikia galvoti apie ritminių formulių struktūrų panaudojimo prasmę. Tas pats galioja ir kalbant apie akompanimentą, kur reikia groti tam tikrą ritminį piešinį (Rimša, 2000).

Pirmajame etape svarbu pasirinkus ritminį piešinį intensyviai apmąstyti, kokį tempą pasirinksite atlikimo metu. Tiek šešioliktinės, tiek ir sveikąsias natas reikia groti labai tiksliai. Čia pateiktas geras ritmo pojūčio vystymo pratimas (Fisher, 1996).

- pasirinkite rimines natas;
- pasirinkite audio akompanimento ritminį piešinį;
- nustatykite tempą $\downarrow = 40$;
- naudokite šį tempą tol, kol negalėsite laisvai groti;
- padidinkite tempą iki $\downarrow = 50$;
- pakartokite šį procesą su kitu akompanimento ritminiu piešiniu.

Labai svarbu išlaikyti vienodą ritmą ir ypač lėtuose tempuose. Pradžioje patariama ritmines formules išskaidyti frazėmis ir mokytis atskirai, sekančiame etape jungti po keletą frazių ir pabaigoje sugroti visą epizodą. Edukaciniame procese įgijus tikslių ritmo pojūtį grojimas įgyja aukštesnį lygį net nesimokant naujų gamų ar akordų.

Melodija. Fisher (1998) teigia, kad ritmas – muzikalumo požymis, turint tvirtą ritminę bazę nesunku perprasti ir melodijos atlikimo specifiką. Yra žmonių, kurie negali tiksliai sudainuoti melodijos, tačiau jie geba lengvai identifikuoti muzikinę raišką ir ją įsiminti. Dėl šios priežasties, pagal svarbumą melodija yra antras muzikos elementas. Tai yra tas, ką žmonės atsimena klausydamiesi dainos arba išeidami po koncerto iš salės. Šis veiksnys stipriai veikia klausytojus, atlikėjai, kurių muzika pasižymi raiškiomis melodinėmis linijomis, dažnai turi ilgą ir

sėkmingą karjerą. O Pasak L. Rimšos (2000), džiazė yra naudojami du melodinės improvizacijos būdai: parafrazinis, ornamentiškaai varijuojant temą ir linearinis, kuomet kuriama nauja melodija.

Muzikantai girdėdami muziką, galvoja apie gamas, arpedžio ir akordus. Taip, tai yra svarbūs dalykai, kurie naudojami melodijos kūrimui, tačiau jie patys nėra melodija ir kaip tik čia daugelis muzikantų patenka į „spąstus“. Dažnai teigiama, kad išmokus pakankamai daug gamų ir arpedžio lengviau išmokstami ir melodiniai solo, o tai pasitarnauja atliekant džiazą (Fisher 1998). Norint solo partijoje sukurti melodiją, svarbu remtis į melodijos sudarymo aspektus. Pabrėžtina, kad būtina išanalizuoti motyvus, frazes bei kitus melodijos struktūros elementus. Toliau pateikti melodijos sudarymo improvizuojant principai (Fox, 2004):

- įvadinės natos;
- natų apgrojimas;
- artimosios apatinės natos;
- artimosios viršutinės natos;
- oktavinis išdėstymas;
- 1-2-3-5 laipsnių grojimas;
- 5-3-2-1 laipsnių grojimas;
- trigarsiai 3-7;
- arpedžio nuo tercijos (3) iki nonos (9);
- pereinamieji tonai (bibopinė gama ir kiti variantai).

Kaip ir ritmo atveju, kasdien rekomenduojama užsiiminėti bei lavinti melodinę raišką. Kiekvieną iš šių dešimt melodijos sudarymo principų reikia įsisavinti praktiniame grojime. Toliau pateiktas pavyzdys, kaip tai geriau įsisavinti (Palmer, 2013):

- melodijos, pagal kurią studijuosite pasirinkimas;
- sudarymas atitinkamo audio akompanimento;
- nustatykite tempą ♩ = 40;
- grojimo metu improvizuodami dirbkite tikrai su vienu čia parodytu aspektu;
- padidinkite tempą iki ♩ = 50;
- laipsniškai didinkite tempą iki tol, kol galėsite sugroti;
- viską pakartokite su kitais aspektais;

Taip pat Fisher (1999) pataria dirbti tikrai su vienu muzikos sudarymo aspektu, kitiems aspektams uždedami tarsi „antrankiai“. Šis savanoriškas „antrankių“ uždėjimas, priverčia jus kuo kūrybiškiau susitelkti į studijuojamą techniką. Tik kai tokiu būdu išnagrinėjami visi čia pateikti muzikos sudarymo aspektai ir po to panaikinami visus „antrankiai“, grojimas pasidaro daug kūrybiškesnis.

Harmonija. Trečias svarbus muzikos elementas – harmonija. Kiekvienas gali jausti ritmą, o daugelis žmonių mėgaujasi ir supranta melodiją, tačiau mažai kas nusimano apie harmoniją (Fisher 1999). Harmonija – tai muzikos mokslo elementas, kurio mokomasi labai sistemingai, laikantis daugelio taisyklių. G. Kilčiauskienė (2012) taip išskiria harmonijos, kaip muzikos teorijos dalyko svarbą ir jo sritis. „Dalyko uždaviniai – suprasti bendruosius funkcinės harmonijos dėsnius, formuoti praktinius akordikos panaudojimo įgūdžius, analizuoti muzikos literatūros pavyzdžius harmonijos aspektu, ugdyti harmoninę klausą, lavinti kūrybinę vaizduotę, integruoti harmonijos žinias bei įgūdžius į kitus muzikos teorijos, muzikos istorijos bei bei specialybės dalykus.

Harmoniją apimančios sritys:

- 1) harmonijos samprata;
- 2) akordus ir jų sandara;
- 3) balsovadą ir akordų jungimas;
- 4) funkcinės harmonijos dėsnius;
- 5) harmoninės logikos pritaikymo praktika;
- 6) klasikinių ir džiazo muzikos pavyzdžių harmoninių darinių analizę iš natų ir klausa“ (p. 30–31).

Studijuojant džiažą, harmonijai yra skiriama labai daug dėmesio. L. Rimša (2000) pabrėžia, kad harmonija yra labai svarbus aspektas bet kokiam improvizuojančiam muzikantui ir bet kokiame stiliaus žanre, tad norint išugdyti džiazo atlikėją, reikia labai giliai išstudijuoti harmonijos sampratą ir jos funkcijas. Verta pabrėžti, kad mokyti tik harmonijos ritmo ir melodijos sąskaita nėra labai geras metodas. Tačiau kaip mokyti harmonijos, neignoruojuoant ritmo ir melodijos? Toliau yra pateiktas vienas iš veiksmingų būdų, kurį rekomenduoja Fisher (1999).

- pasirinkite melodiją, su kuria dirbsite;
- sudarykite akompanimento audio fonogramą (įvairius variantus);
- nustatykite tempą ♩ = 40.
- melodijos pirmojo akordo fone grokite solo, naudodami vienos rūšies ritmines natas ir vieną melodijos sudarymo koncepciją (gama, arpedžio ir t.t.);
- padidinkite tempą iki ♩ = 50;
- tą patį pakartokite su antru akordu;
- sujunkite pirmą ir antrą akordus;
- tą patį pakartokite su visais pirmos frazės akordais;
- tą patį pakartokite su visomis melodijos frazėmis atskirai;
- tą patį pakartokite su visa melodija;

- tą patį pakartokite pakeisdami ritmines natas ir melodijos sudarymo koncepcijas.

Išskaidydami harmoniją į mažus, lengvai suprantamus fragmentus, mokomasi groti pagal akordus, taip pat į visą grojimą įjungiamas ritmas ir melodija. Šitaip panaudojami visi trys muzikos elementai.

Džiazo muzikos klausymasis. Scott De Veaux ir Gary Giddins (2007) išskiria džiazo muzikos klausymosi svarbą. Viena iš pirmųjų kliūčių, su kuriomis susiduriama mokant groti džiažą yra ta, kad mokiniai visi labai iniciatyviai nori mokytis, bet dažnas jų džiazo muzikos nesiklauso. Kokios problemos dėl to iškyla? Netgi išmokus visą džiazo kurso medžiagą, ji neskambės kaip džiazas, nes tuo atveju atlikėjas nežino autentiško muzikinio stiliaus skambėjimo. Svarbu pabrėžti, kad yra skirtumas tarp džiazo technikos studijavimo ir grojimo. Siekiant džiažą groti, reikia pirmiausia suprasti, kaip džiazas skamba. O šis supratimas įgyjamas tikrai per džiazo muzikos klausymąsi.

Klausymasis kuria esminius įgūdžius. Tiems, kurie nori groti autentiškai skambantį džiažą, reikia studijuoti ne tik džiazo koncepcijas, bet taip pat įgyti specifinių įgūdžių. Tačiau šie įgūdžiai negali būti išmokstami laikui bėgant su vienu instrumentu. Šių įgūdžių rinkinys yra pagrįstas klausantis džiazo muzikos įrašų, o po to su kitais džiazo muzikantais grojant realiaame laike. Pateikiamas sąrašas, kokie įgūdžiai įgyjami klausantis džiazo įrašų (DeVeaux, Giddins, 2007, p. 75).

- laiko pojūčio vystymas;
- geresnis muzikinis frazavimas;
- solo konstrukcijos ir kontūrų formavimas;
- samprata apie muzikinę sąveiką;
- Džiazo išraiškos elementų girdėjimas.

Kai kuriuos iš šių įgūdžių galima įgyti ir be įrašų, tačiau norint giliau suprasti muzikos stilių – reikia klausytis.

Džiazo kūrinių klausymasis. Kaip ir literatūroje, kine arba kitame mene yra nenuginčijami chrestomatiniai muzikos kūrinių pavyzdžiai, taip yra tam tikri albumai, kuriuos turi išklausyti atlikėjai besiorientuojantys į džiazo muzikos atlikimą. Susipažinus su šiais įrašais, jūs galėsite geriau suvokti kokie elementai sudaro klasikinį džiažą. Čia pateikti penki albumai, kuriuos rekomenduotina išklausyti pradedančiam džiazo atlikėjui:

1. Miles Davis, „*Kind of Blue*“;
2. Bill Evans, „*Everybody Digs Bill Evans*“;
3. Wes Montgomery, „*Smokin' at the Half Note*“;
4. Pat Metheny, „*Bright Size Life*“;
5. John Coltrane, „*Blue Train*“.

Yra begalės albumų, kuriuos verta paklausti tiek kaip mokymosi priemonę, tiek ir dėl malonumo. Tačiau šie penki albumai atspindi didžiųjų džiazo muzikantų požiūrį į džiazo melodijų kūrimą, aranžavimą bei improvizaciją.

Džiazo klausymasis tų, kurie studijuoja džiažą, skiriasi nuo klausymosi tų, kurie džiazo klausosi savo malonumui. Tačiau tai nereiškia, kad mokomasis klausymasis nesuteikia malonumo, paprasčiausiai jis yra kitoks. Klausantis džiazo įrašų, siūloma atkreipti dėmesį į šiuos niuansus.

- Kaip aranžuota melodija?
- Kokia kūrinio forma?
- Ar visi groja solo? Jeigu taip, tai kas tyli?
- Ar grojimas šaltas, ar čia daug įtampos?
- Kaip jūs apibūdintumėte kiekvieną solo trimis žodžiais?
- Ar grodami solo muzikantai vienas su kitu sąveikauja, ir jeigu taip, tai kaip?
- Kuri solo vieta Jums labiausiai įsiminė?

Vadovaujantis šiais niuansais, ugdomas gebėjimas išgirsti džiazo muzikos elementus. Žinant, kaip klausytis šių elementų, ilgainiui, nesunkiai šios žinios įtraukiamos į atlikimo praktiką. Būtina skaidyti procesą į etapus. Pirmas žingsnis – tai pasirinkti keletą arba tiksliai vieną mokymosi elementą ir dirbti iki tol, kol elemento atlikimas natūraliai įsilies į grojimo techniką. Pavyzdžiui, tai gali reikšti, kad mažorinę gamą galima groti tiksliai vienoje tonacijoje iki tol, kol mokinys sugebės ją sugroti mintinai. Jeigu tai užims vieną dieną, vieną savaitę, vieną mėnesį ar dar ilgiau – tai yra normalu. Reikia dirbti su šiuo elementu tol, kol viską pavyks atlikti sklandžiai ir tik po to eiti toliau.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad perkrova užsiėmimuose, o po to perėjimas prie naujų elementų iki tol, kol neįsisavinti ankstesnieji, iššauks rimtų atlikimo problemų instrumentinėje praktikoje. Norint šių problemų išvengti, reikia viską „lėtinti“, tai yra susitelkti tik į studijuojamus elementus iki tol, kol jie netaps mokiniui lengvai prieinami. Jeigu mokinys įsisavina per mėnesį po vieną elementą, tai po metų jis turės dvylika naujų įgūdžių, o tai yra nemažas pasiekimas per metus. Tęsiant tokį lėtą, bet stabilų augimą, galima užtikrintai pasiekti savo ilgalaikius tikslus.

Tempo sulėtinimas. Lavinant kokią nors grojimo techniką, reikėtų pasirinkti kuo lėtesnius tempus. Pavyzdžiui, tai gali būti $\downarrow = 30$. Sulėtinus tempą, galima pastebėti visus blogus įpročius, taip pat turima pakankamai laiko skirti dėmesio jų ištaisymui ir užkirsti kelią atsirasti naujiems.

Koncentracijos vystymas lėtuose muzikiniuose procesuose. H. Crook (2015) sako, kad lėtame tempe yra kur kas sunkiau išlaikyti melodijos formą ir groti iš partitūros bet kokią techninį

pratimą. Tai reiškia, kad jūs turite skatinti mokinį likti lėto tempo pojūtyje ir jį sutelkti visame pratime. Tokia koncentracija ir susitelkimo išlaikymas padidina galimybes groti džiazio melodijas su kitais muzikantais. Nes netgi nors sekundei praradus dėmesį grojant su kitais atlikėjais galima praleisti kokia nors repliką, arba, dar blogiau – prarasti orientaciją, kurioje vietoje grojama. Dirbant lėtai padidinamos galimybės orientuotis bet kurioje melodijos vietoje, o tai leidžia nepasimesti esant pauzėms. Ir pagaliau, lėta darbo veikla leidžia jūsų klausai teisingai įsisavinti bet kokią muzikinę medžiagą su kuria dirbate. Grojant pratimus greitu tempu dažnai kartojamos tos pačios senos klaidos, o be to ir klausia prie jų pripranta. Lėtas darbas nukelia klausą į grojimo lygio išlaikymą, o tai, mokymosi procese, yra papildoma nauda bet kurios technikos ar muzikinio elemento lavinime.

Mokėjimas improvizuoti – tai toks pat įgūdis, kuris niekuo nesiskiria nuo gamų mokymosi (Fisher, 1997, p. 7). Daug dirbant, laikui bėgant, improvizuoti pasidaro lengviau ir mokinys tampa vis labiau savimi pasitikintis kaip solistas. Nerekomenduojama pradėjus dėstyti pagrindus ilgai laukti perėjimo prie improvizacijos. Gamos, arpedžio ir akordai yra svarbūs, tačiau tiktai naudojant juos praktiškai. (Kolb, 1997, p. 23).

Dažnai džiazio studijos siejamos gamų, arpedžio bei akordų grojimu visose 12-oje tonacijų, siekiant tobulinti techniką, bet nekreipiant dėmesio į kūrybinį procesą. Tai klaidingas požiūris eikvojamos valandų valandos technikai ir beveik jokio laiko neskiriama šios technikos panaudojimui. O juk pagrindinis tikslas yra groti džiazio muziką (melodijas) tiek su audio fonogramomis, tiek ir su gyvai akompanuojančiais muzikantais. Tokiu būdu, bet kokiame efektyviame mokymosi procese yra platus studijuojamų melodijų spektras. Šioje temoje nagrinėjami pagrindiniai elementai tam, kad mokymasis būtų patrauklus ir efektyvus, reikia žinoti, kaip mokytis melodijas, akompanimentą, techninius elementus.

Atminkite, kad išmokti groti improvizaciją – tai reiškia išmokti groti melodijas, todėl melodijų mokymasis turi tapti ugdytinio kasdienybe

Kiekvienas instrumentalistas, kuris bandė rimtai improvizuoti, žino, kad improvizacijos menas ne mažiau sudėtingas nei įprastinis grojimas iš partitūrų ir kiekviename muzikiniame elemente reikalauja labai didelio muzikalumo. Improvizacijos mokslas mokymasis labai platus ir apima daugelį temų, aspektų, metodų ir medžiagos. Kalbant apie melodijos improvizaciją, tai labai dažnai mokiniai tiesiogiai pasineria į gamas ir dermes. Nors šie aspektai yra svarbūs, tačiau tam, grojimas neskambėtų kaip gamų mokymasis, reikalingi ir kiti džiazio elementai bei grojimas arpedžio. Jeigu mokinys tai įsisavina - žinios apie gamas naudojamos tam, kad geriau pajauti grifą, pozicijas ir pan.

Arpedžio. Nors lyginant su gamomis, arpedžio mokytis yra lengviau, tačiau grojant solo, arpedžio atlikti yra sudėtingiau, nes čia kiekvienam akordui naudojamas vienas arpedžio

modelis. Be to, arpedžio reikia ne tik išmokti groti, bet ir mokėti kūrybiškai pritaikyti prie akordo funkcijos. Toliau pateikiami variantai, kaip galima kūrybiškai pritaikyti arpedžio prie akordo.

1. Arpedžio grojamas aukštyn atitinkamo akordo garsais.
2. Arpedžio grojamas žemyn atitinkamo akordo garsais.
3. Arpedžio grojamas pirma aukštyn ir po to žemyn atitinkamo akordo garsais.
4. Arpedžio grojamas pirma žemyn ir po to aukštyn atitinkamo akordo garsais.
5. Grojant arpedžio prie kiekvienos akordo natos pridėkite po įvadinę natą.
6. Kiekvienai arpedžio natai darykite apgrojimą.
7. Grodami arpedžio nuo 3-čio gamos laipsnio, sudarykite nonakordinį (9), o nuo 5-to – undecimakordinį (11) ir nuo 7-to – terdecimakordinį (13) arpedžio.
8. Grodami arpedžio, naudokite vienos ir dviejų oktavų arpedžio formų modelius (Fisher, 1999 p.8).

Džiazo išraiškos elementai. Pasak H. Crook (2015) džiazo išraiškos elementų studijavimas reiškia, kad mokomės iš žymiausių džiazo muzikantų. Tokiu būdu studijuojant džiazo išraiškos elementus, proceso metu galite formuoti ir savo asmeninį girdėjimą ir galimas interpretacijas. Analizuojant bendras solo improvizacijos sąvokas, vadovaukitės pateiktomis klausymo atpažįstamumo gairėmis:

1. Chromatinės įvadinės natos.
2. Chromatinės pereinamosios natos.
3. Diatoniniai ir chromatiniai natų apgrojimai.
4. Gamų ir arpedžio grojimo pavyzdžiai.
5. Grodami arpedžio nuo 3-čio gamos laipsnio, sudarant nonakordą (9).
6. Grodami arpedžio nuo 5-to gamos laipsnio, sudarant undecimakordą (11).
7. Funkcijų kaita.
8. Chromatiniai įvadiniai akordai.
9. Chromatiniai pereinamieji akordai.
10. Melodinės linijos, kurios kartojasi tame pačiame solo.

Mokiniui įsisavinus čia pateiktas vieną arba du džiazinės išraiškos elementus iškelkite uždavinį perkelti tai į kitas tonacijas, gamas, arpedžio ir akordus.

Džiazo improvizacijos mokymas be teorinio ir techninio pasirengimo sunkiai įsivaizduojamas ruošiant jaunuosius profesionalus. Galima teigti jog tai kompleksinė sistema apimanti teoriją, grojimą ir muzikos kūrinių analizę ir tik apjungus visus šiuos komponentus galima pasiekti aukštus rezultatus mokinių grojime.

3. MUZIKINĖS IMPROVIZACIJOS DĖSTYMO YPATUMŲ TYRIMAS

Darbe iškeltas tikslas – išskirti veiksmingiausias edukacinius metodus mokant improvizacijos gimnazijose ir neformalaus ugdymo įstaigose. Šiam tikslui pasiekti buvo suformuluoti praktiniai tyrimo uždaviniai:

- parengti apklausos anketas;
- apklausti pedagogus, dėstančius improvizaciją;
- atlikti gautų kokybinio tyrimo duomenų analizę;
- pateikti išvadas.

Vadovaujantis šiais uždaviniais, buvo atliktas kokybinis tyrimas. Kokybiniai tyrimai naudingi siekiant išsiaiškinti esamą reiškinio (požiūrio, elgsenos) kokybę ir nustatyti ją ne išoriškai (kaip atrodo), o tarsi iš vidaus – per žmogaus asmeninio santykio su tuo reiškiniu prizmę (Pruskus, 2003). Kokybiniai duomenys yra labai paplitę socialiniuose ir humanitariniuose moksluose. Jie gaunami atliekant tikslinius tyrimus (pavyzdžiui, etnografinius stebėjimus, eksperimentus, giluminius interviu ar atviro tipo apklausas) arba renkami iš jau egzistuojančių šaltinių, (pavyzdžiui, žiniasklaidos, teisinių dokumentų, politinės komunikacijos šaltinių ar grožinės literatūros (Morkevičius, 2008). Kokybiniuose tyrimuose duomenys renkami siekiant gauti detalią informaciją apie tam tikrą fenomeną susijusį su žmonių elgesiu ar mąstymu ir pan. Kokybinio tyrimo pirminiai duomenys renkami žodžiu, reiškiami teiginiais ar kategorijomis ir vertinami subjektyviai, šio tipo tyrimais pabrėžtinai siekiama apibūdinti tyrimo objektą ir jo raišką ir formuluoti hipotezes, o ne aiškinti šio objekto ypatumus ar tikrinti išankstines idėjas. Kokybiniuose tyrimuose tyrimo apimtys paprastai yra santykinai nedidelės, imtys mažos, struktūra nėra griežtai apibrėžta, leidžianti plačiai analizuoti ir interpretuoti pasirinktą fenomeną (Grey, 2010, p. 25). Tyrimo pagrindu tapo anketa, kurio metu respondentams buvo pateikta po dvylika atvirų klausimų. Respondentai buvo pasirinkti tikslinės atrankos (Bitinas, Rupšienė, Žydžiūnaitė, 2008) būdu. Buvo vadovautasi keliais kriterijais: ugdymo įstaigos, kurioje dirba respondentas tipas, mokinių amžiaus grupių įvairovė, ar darbo procese įtraukiama improvizacija. Atsakymų turinio analizė buvo atliekama keturiais žingsniais:

- respondentų aprašų skaitymu ir esminių aspektų išskyrimu;
- prasminių elementų nustatymu;
- prasminių elementų suskirstymu į kategorijas, subkategorijas ir pasikartojimo dažnio skaičiavimu;

- turinio duomenų interpretavimu (Bailey, 1987).

Kaip jau buvo minėta respondentai užpildė anketas, sudarytas iš dvylikos atvirų klausimų apie pamokose taikomas improvizacijos dėstymo metodikas, reikiamą mokinių pasiruošimą, teorinių žinių įtaką pradedant mokyti improvizuoti.

Apklausa buvo atliekama internetu, išsiunčiant anketas respondentams elektroniniu paštu. Visiems respondentams buvo paaiškintas tyrimo tikslas ir užtikrintas konfidencialumas.

Tyrimo metu buvo laikomasi šių etikos principų:

- respondentai tyrime dalyvavo tik laisvanoriškai;
- respondentams buvo atskleista tyrimo esmė;
- respondentams buvo užtikrintas gautos informacijos konfidencialumas;
- tyrėjas užtikrino respondentų anonimiškumą;
- savanoriškumo – respondentui buvo prašoma asmeniškai užpildyti anketas, paaiškinant,
- kad tai savanoriškas apsisprendimas;
- privatumo – anketos paaiškinimuose nurodyta, kad informacija bus apdorojama bendrai

ir nebus atskleista respondento asmeninė informacija. Taip pat nurodyta kaip ir kam bus naudojama jo suteikta informacija (Rupšienė, 2008, p. 52).

Pirmoje anketos dalyje buvo pateikti klausimai, kurie atskleidė kokio tipo ugdymo įstaigoje dirba pedagogas, kokio formato užsiėmimus veda (grupinius ar individualius), kokiais šaltiniais naudojasi gilinant savo kompetencijas bei kiek domimasi aukštųjų mokyklų stojamųjų egzaminų reikalavimais. Pirmiausia respondentų prašyta nurodyti mokyklos, kurioje dirbama tipą. Rezultatai atsispindi pirmoje lentelėje.

1 lentelė

Respondentų pasiskirstymas įvairaus tipo ugdymo įstaigose

Neformalaus ugdymo mokykla	Bendrojo ugdymo mokykla	Menų mokykla	Aukštoji mokykla
5	3	2	1

Komentuojant gautus duomenis galima pastebėti, kad iš 10 respondentų daugiausia pedagogų dirba neformalaus ugdymo mokyklose, vienas iš jų dirba dviejų skirtingų tipų mokyklose ir vienas atstovauja aukštojo mokslo įstaigai. Tyrimas rodo, kad dauguma

respondentų dėstydami improvizaciją derina įvairius darbo tipus: buria ir grupinius užsiėmimus ir moko individualiose pamokose, dalis tiriamųjų nurodė, kad darbas vyksta tik individualiai; tik 1 respondentas teigia, jog dirba tik su grupe. Remiantis tik lentele, sunku vertinti pamokų efektyvumą, bet didžiausias skaičius pasirinkusių mišraus tipo užsiėmimus rodo, kad toks metodas yra populiarus, ir galima daryti prielaidą, jog jis pakankamai pasiteisina.

Antroji lentelė apibūdina duomenis apie tai, kiek laiko pamokos metu yra skiriama improvizacijai. Klausimo forma nesuponavo konkrečių galimų variantų, tad ir atsakymai vyravo nuo labai konkretaus laiko periodo pažymėjimo bei aplinkybių lemiančių tokius pasirinkimus.

2 lentelė

Improvizacijai skiriamas laikas pamokos metu

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginiai
Laikas	Konkrečiai nustatytas improvizavimo laikas	5	„15 min“. „Labai mažai, kelias minutes išigrojimo metu“. „Įvairiai, nuo 0-30 min“ „1 val.per savaitę“. „Nuo 15 min iki 2 pamokų iš eilės“.
	Neskiriama laiko	1	„Nemokau improvizuoti“.
	Improvizavimo laikas priklauso nuo mokinių gebėjimų	3	„Laikas planuojamas atsižvelgiant į mokinio gebėjimus“. „Priklauso nuo mokinio imlumo, gebėjimų“. „Dirbu tik su pažengusiais“
	Improvizavimo laikas priklauso nuo amžiaus grupės	1	„Progimnazijos mokiniai improvizacijai šiek tiek per jauni“.

Vertinant pamokos metu improvizacijai skiriamą laiką buvo pasirinkta kategorija „Laikas“ ir išskirtos keturios subkategorijos: „Konkrečiai nustatytas laikas“, „Neskiriama laiko“, „Improvizacijos laikas priklauso nuo mokinio gebėjimai“, „Improvizacijos laikas priklauso nuo amžiaus grupės“. Didžiausias teiginių dažnis matomas „Konkrečiai nustatyto laiko“ subkategorijoje, respondentai pateikia net 5 teiginius, jog pamokoje visada yra konkrečiai

numatytas laikas, jo amplitudė nuo kelių minučių iki valandos. Taip pat respondentai išskiria dar vieną faktorių skiriant improvizacijos laiką pamokoje, kuris priklauso subkategorijai „Mokinio gebėjimai“: 3 teiginiai rodo, kad pedagogai linkę atsižvelgti į mokinio techninį pasirengimą ir pagal jį skiria tam tikrą pamokos dalį improvizacijai. Labai mažai dalis (1 respondentas) teigia, kad šioje laiko kategorijoje yra svarbus mokinio amžius ir taip pat vienas respondentas laiko improvizacijai neskiria iš viso. Galima būtų daryti prielaidą, kad improvizacijai skiriamas laikas pamokoje auga kartu su mokinio branda ir gebėjimais. Tai taip pat leidžia atrasti hipotezei, jog norint teisingai suvokti improvizaciją, jos esminius elementus: melodiją, harmoniją ir ritmą – jau pristatytus teorinėje dalyje reikia nemažai laiko ir, ko gero, dėl to, mokytojai pažymi amžiaus svarbą pradedant dirbti su improvizacija.

Trečioji lentelė tiria dėstymo metodikų šaltinius. Pedagogų buvo paprašyta nurodyti, kokiais būdais jie naudojami plečiant mokymo metodikų akiratį.

3 lentelė

Dėstymo metodikų šaltiniai

Šaltinis	Respondentų pasiskirstymas
Profesinė literatūra	7
Internetinės prieigos	9
Profesiniai seminarai	2
Kolegų konsultacijos	3
Koncertuojantys atlikėjai	3

Iš lentelėje matomų duomenų galime teigti, kad pedagogai daugiausiai šaltinių randa internetinėse prieigose; tai leidžia teigti, kad mokymo įstaigų bei viešosiose bibliotekose galbūt trūksta reikiamos literatūros, nors taip pat nemažai respondentų renkasi profesinę literatūrą, kurioje randa rekomendacijų renkantis metodikos modelius, mažiau dėmesio tiriamieji skiria konsultacijoms su kolegomis bei koncertuojančių atlikėjų atlikimo analizei, nors dauguma savo tolimesniuose atsakymuose pabrėžia klausymosi spragą. Tik du respondentai pažymėjo profesinius seminarus: galima būtų iškelti prielaidą, kad taip yra dėl seminarų improvizacijos dėstymo srityje stokos.

Ketvirto anketos klausimo duomenys rodo respondentų domėjimąsi stojamųjų egzaminų reikalavimais į aukštąsias mokyklas. Klausimas susijęs su tiriamą moksleivių amžiaus grupe ir improvizacijos pobūdžiu muzikoje, kuris čia apima ne tik motorikos lavinimą ar ritminių verčių mokymą ankstyvuosiuose amžiaus perioduose, tačiau koncentruojasi į konkrečiai džiazo

muzikos improvizaciją, kuri yra vienas iš pagrindinių skiriamųjų muzikinio stiliaus elementų ir dažniausiai su šio pobūdžio improvizacija dirbama vyresnėse klasėse, kuriose dažniausiai mokiniai sprendžia stojimo į aukštąsias mokyklas klausimus. Tad remiantis šiuo kontekstu buvo suformuluotas klausimas dėl pedagogų domėjimosi stojamųjų reikalavimais, nes sudarant anketą buvo numatyta hipotezė, kad tai galimai gali įtakoti ir pasirinktų dėstymo metodikų specifiką.

Analizuojant respondentų atsakymus tampa akivaizdu, kad reikalavimais į aukštąsias mokyklas domisi labai nedidelis skaičius tiriamųjų (2 respondantai domisi, 1 – nedaug), o iš 10 respondentų net 7 nesidomi. Greičiausiai pedagogai dirba ne su motyvuotais rinktis aukštąsias muzikos studijas mokiniais; gali būti, kad amžiaus grupė mokinių su kuriais dirbama yra daug jaunesnė, taip pat išlieka ir aukštųjų mokyklų informacijos sklaidos regionuose klausimas. Besidominčių dalį būtų galima sieti su tuo, kad apklausoje dalyvavo menų gimnazijose mokantys mokytojai, kurie yra tiesiogiai suinteresuoti dėl mokinių muzikinių studijų tęsimo aukštosiose mokyklose.

Mokinio interesai improvizacijos pamokoje yra ketvirtos lentelės turinyje. Ja norima atskleisti į ką atsižvelgiama mokant improvizacijos, kas yra svarbiau mokinio poreikiai, ar vis tik nuoseklus darbas pagal iš anksto sudarytą programą.

4 lentelė

Mokinio interesai improvizacijos pamokoje

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginys
Mokinio interesais	Improvizuojama pagal mokinio poreikius	7	<p>„Atsižvelgiu. Kartais mokiniui nėra noro mokytis improvizuoti, o kartais atvirkščiai, mokinyi labai motyvuotas mokytis improvizacijos, tad didžiąja dalimi viskas priklauso nuo ugdytinio polinkių“.</p> <p>„Improvizacija dirbu su tais mokiniais kurie rodo interesą.“</p> <p>„Būna įvairiai, bet dažniausiai pagal mokinio interesą.“</p> <p>„Improvizacija, kaip atskira disciplina, nėra traukiama į bendrą muzikinį ugdymo procesą, tai sudaro tik mažą, integruotą muzikinio ugdymo dalį. Labai retai moksleiviai reiškia intenciją improvizacijai“</p>

			<p>„Įvairiai – kartais taip<...>“.</p> <p>„Taip“.</p> <p>„Taip. Mokinukai dažniausiai nori groti populiarius roko kūrinius iš tokių grupių kaip Nirvana, AC/DC, Queen ir pan. Tai išmokę ritminės gitaros partiją ir pagrindinę solo partiją, neretai leidžiu pasireikšti savo solo įgrojimu. Taip pat grojant ir solinius kūrinius, leidžiu kūrinių vietas keisti savo improvizacija (pavyzdžiui iš programos RockSchool).“</p>
	<p>Privaloma programos dalis nepaisant mokinio norų</p>	<p>3</p>	<p>„su pagrindiniais principais supažindinu visus“</p> <p>„Kiekvienas mokinys bent minimaliai supažindinimas su improvizacija, o toliau tik nuo jo paties priklauso ar jis nori tame tobulėti ar ne, jei mokinys planuoja stoti į aukštąją mokyklą, kurioje mokomasi muzikos, tuomet tai yra neatsiejama pamokos dalis.“</p> <p>„Įvairiai – kartais taip, o kartais ne.“</p>

Kategorija „**Mokinio interesai**“ analizuoja dvi subkategorijas: „*Improvizuojama pagal mokinio interesus*“ ir „*Privaloma programos dalis nepaisant mokinio interesų*“. Teiginių dažnis (7) rodo, kad didesnė dalis respondentų atsižvelgia į mokinio norus, renka improvizacijas pagal mėgstamą mokinių muzikos stilių, stengiasi sudominti, o trys teiginiai vis dėlto parodo, kad, nepaisant mokinio interesų, visi jie yra vienodai supažindinami su improvizacija ar bent jau jos pagrindais. Sunku pasakyti, kokia sistema veiksminga, tačiau, žinant, kad daug respondentų dirba ne menų gimnazijose o neformalaus ugdymo ar bendrojo lavinimo mokyklose, galima daryti prielaidą, kad toks laisvas požiūris ir mokinio interesų paisymas neatsižvelgiant į programą pasitaiko dėl to, jog mokiniai tose įstaigose nėra ugdomi tapti profesionaliais atlikėjais ir retas kuris renkasi studijas aukštosiose muzikos mokyklose.

Teorinėje dalyje išdėstytos teorijos apie improvizacijos mokymą plačiai pristato koks sudėtingas ir daug papildomų komponentų integruojantis procesas tai yra. Penktos lentelės duomenys iliustruoja, kokias metodikas dažniausiai renkasi respondentai.

5 lentelė

Dažniausiai naudojamos metodikos

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginys
Metodikos	Muzikos stilių ir raiškos elementų sąveiką.	4	<p>„Pagal džiazą, bliuzo bei roko muzikos stilių metodikas“.</p> <p>„Naudoju teorinius pagrindus ir mokinys atkartoja sugrotą frazę“.</p> <p>„Priklauso nuo stilistikos“.</p> <p>„<...>jei naudoju, tai dermes, akordiką, progresijų taikymą ir pagrindinių bei šalutinių laipsnių derinimą. Dar labai geras metodas – gražu/negražu“.</p> <p>„<...>paprasčiausių pentatonikų penkios pagrindinės pozicijos“.</p>
	Kitų atlikėjų, mokyklų metodikos	4	<p>„J. Pastor, E. Friedland, G. Burton ir kitų atlikėjų metodikos“.</p> <p>„Berklee koledžo metodika“.</p> <p>„Jim Hall“.</p> <p>„Vaizdinė meistriškumo kursų medžiaga“</p>
	Nesidomiu egzistuojančiomis metodikomis, naudoju savo	2	<p>„Kuriu savo“.</p> <p>„Dažniausiai nenaudoju“.</p>

Renkant medžiagą kategorijoje „**Metodikos**“, buvo išskirtos trys subkategorijos: „*Muzikos stilių ir raiškos elementų sąveiką*“, „*Kitų atlikėjų, mokyklų metodikos*“, „*Nesidomiu egzistuojančiomis metodikomis, naudoju savo*“. Pirmose dvejose kategorijose teiginių dažnis pasiskirstė vienodai: po keturis respondentus, o likę du teigia jog kuria savo metodikas arba nesinaudoja jokiais. Tai suponuoja galimą faktą, jog pedagogai neturi tiesioginės galimybės susipažinti su naujausiomis dėstymo tendencijomis, galbūt jaučiamas literatūros stygius ir juntamas nepasitikėjimas internete randamais šaltiniais, kurie dažnai kelia abejonių dėl savo autentiškumo. Ryškiausiai kalbėta apie subkategorijoje „*Muzikos stilių ir raiškos elementų sąveiką*“, respondentai ypatingai pabrėžia stiliaus svarba improvizuojant ir tai naudoja kaip vieną iš pagrindinių metodikų.

Teorinėje darbo dalyje nemažai kalbėta apie teoriją ir improvizacijos įrašų klausimą lemiančių pačios džiazų muzikos stiliaus suvokimą, kadangi šis muzikinis stilius savyje turi labai daug charakterinių savybių tiek harmonijoje, tiek melodija ir ypatingai ritmikoje, kurią labai sunku įsisąmoninti tiesiog praktikuojantis. Svarbu suvokti kaip visa elementų visuma

atsiskleidžia grojimo procese, tad grindžiant mintį teorinėje dalyje pateikta informacija, įrašų klausymas yra analitinis muzikos teorijos suvokimas: charakteringų intervalų atpažinimas, akordų sudarymas, jų žymėjimas, metro kaita ir klasikinių džiazo standartų formos bei improvizacijos vieta jose yra svarbų vaidmenį lemiantis dalykas kalbant apie improvizacijos edukacija. Respondentai buvo prašyti pakomentuoti kiek svarbūs: improvizacija ir muzikos klausymas jų metodikose pamokų metu.

6 lentelė

Kokią vietą pamokoje užima improvizacijos teorija, įrašų klausymasis

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginiai
Improvizacijos teorija ir įrašų klausimas pamokos metu	Teorija	6	<p>„Sukurta metodika apie roko improvizacijos istoriją“</p> <p>„Supažindinu su teorija. Išmokus keletą pagrindinių principų leidžiu mokiniui žaisti, ieškoti jam gražių sąskambių., taip skatindamas jų kūrybiškumą, smalsumą, bei klausą“</p> <p>„Pradžioje visada teorija“.</p> <p>„Pradžiai teorija, paskiau praktinis mokymosi procesas.“</p> <p>„Pamokose teorija iškart derinama su praktika. Didžiąją dalį mokymas paremtas mokytojo demonstruojamais pavyzdžiais.“</p> <p>„Taip.“</p>
	Įrašai	4	<p>„Priklauso nuo metodikos, bet dažniausiai klausome“</p> <p>„Įrašai klausomi tik pristatant kūrinį ir mokantis savarankiškai namuose.“</p> <p>„Nemažą pamokos dalį skiriame tam.“</p> <p>„Taip, nors kartais ir nesiklausome įrašų“</p>

Kategorija „**Improvizacijos teorija ir įrašų klausimas pamokos metu**“ pateikia dvi subkategorijas: „*Teorija*“ ir „*Įrašai*“. Teiginių dažnis šioje kategorijoje vis tik didesnis kalbant apie teoriją (6), o įrašų naudai priskirti tik 4 teiginiai. Galima hipotezė egzistuoja dėl to, kad mokymo įstaigos nėra aprūpintos legaliais įrašais, prie kurių būtų galima laisvai prieiti ir būtų sąlygos juos analizuoti. Teorinės žinios daro didelę įtaką, nes mokinys supažindintas su muzikos

kalbos dėsniais natūraliai leidžia specialybės pedagogui dėstančiam improvizaciją skirti tam daugiausia dėmesio, nors ir pasitaiko teiginių, kad „*viskas pamokose derinama su praktika*“.

Kaip jau minėta – džiazio improvizacija sudėtingas procesas, apimantis ne tik grojimą, bet ir teorines, muzikos analizės žinias bei muzikos klausymo įgūdžius, kurie svarbus norint groti stiliuje bei jį suvokti. Dažniausiai visi šie dalykai vystosi su amžiumi, vaikai vyresnėse klasėse tampa labiau edukuoti, smalsesni teorijai bei gilesnių žinių lavinime, kuris vėliau galimai tampa pamatu renkantis profesionalaus muzikanto, konkrečiu atveju džiazio atlikėjo kelią. Tad svarbus tyrimo klausimas buvo kokie metodai geriausiai veikia dirbant su mokiniais iš vyresnio amžiaus klasių grupės. Septinta lentelė pateikia kokius veiksmingiausius metodus dirbant su vyresnio amžiaus mokiniais išskiria respondentai.

7 lentelė

Veiksmingiausi metodai dirbant su vyresnio amžiaus mokiniais

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginys
Veiksmingiausi metodai	Mokinio motyvacija lemia viską	5	„Mokinio noras, įdėtos pastangos“ „Demonstravimo, sužadino, patirties išsiaiškinimo ir motyvavimo metodai“ „Sakyčiau ne metodika lemia, bet jų pačių motyvacija.“
	Grojimas su fonograma	2	„naudojama literatūra su fonogramomis“ „Veiksmingiausias metodas improvizuoti su fonograma.“
	Grojimas imituojant frazes, motyvus stilių	4	„Demonstravimas, mėgstamo muzikinio stiliaus akcentavimas, bei laipsniškas muzikinės medžiagos įsisavinimas“ „Grojimas frazėmis ir jų atkartojimas.“ „Youtube klausymas stebėjimas ir analizavimas bei pastangos atkartoti medžiagą, nes individualiai gimnazijoje nėra skirta laiko“ „Aš naudoju paprasčiausią metodą – KLAUSIMAS IR ATSAKYMAS. Pradžioje visada groju frazę ir liepiu atsakyti, laikui bėgant mokinys jau pajunta kaip geriau jo

			<i>improvizavimas suskambėtų. Kažkokių stiprių taisyklių nesilaikome, pasikliaujame klausa, pateikiu grojimo lick'ų pavyzdžių kuriuos mokiniai naudoja savo improvizacijoje.“</i>
--	--	--	---

Tiriant **veiksmingiausias mokymo metodus**, remiantis surinkta apklausos informacija buvo išskirtos trys subkategorijos „*Mokinio motyvacija viską lemia*“, „*Grojimas su fonograma*“, „*Grojimas imituojant frazes, motyvus, stilių*“. Nors ir keista, tačiau respondentų didžiausias atsakymų dažnis (5) yra teigiantis jog viską lemia motyvacija, tik 2 teiginiai išskiria grojimą su fonograma, ir 4 teigia, jog imitavimas yra veiksmingiausia metodika dėstant improvizaciją. Keista, tačiau respondantai neišskiria darbo su esminiais džiaz muzikos improvizacijos elementais, galima daryti prielaidą, kad lentelėje matomos metodikos iliustruoja tai, kad respondantai didžiąja dalimi dirba mokyklose, kur vis tik muzika yra tik neformalaus ugdymo dalis, tad ir mokymo metodai labiau skatinantis praktinį muzikavimą savo malonumui, nei rimtas improvizacijos studijas ir analizę, kas įtakotų platesnį ir gilesnį paties dalyko suvokimą.

Apklausoje pedagogų buvo paprašyta pateikti kokie nuo mokinio priklausantys veiksniai geriausiai padeda mokant improvizacijos. Taip pat koks pasirengimo lygis turėtų įtakos sėkmingam mokymuisi.

8 lentelė

Veiksniai lemiantis sėkmingą improvizacijos mokymąsi

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginys
Veiksniai	Teorinis pasirengimas	6	<p>„Geriausia pradėti, kuomet mokinys yra įvaldęs natų raštą <...>“.</p> <p>„Pagrindinės muzikos teorijos žinios<...>“.</p> <p>„Manau pagrindas yra teorijos žinojimas<...>“.</p> <p>„Teorinis ir praktinis – tai pritaikant kūrinuose.“</p> <p>„Geras harmonijos pojūtis, suvokimas ir teorinės žinios, bei jų panaudojimas praktikoje.“</p> <p>„Harmonijos supratimas, išlavinta klausa,</p>

			<i>ritmo pojūtis.</i> “
	Anksčiau įgyti grojimo įgūdžiai, praktiniai užsiėmimai	5	<i>„Geriausia pradėti, kuomet<...>, susipažinęs su gitaros grojimo technikos pagrindais.“.</i> <i>„<...>gali būti ir mėgdžiojimas kitu muzikantu jų klausimas, analizavimas, liksu grojimas, įvairiausių pratimu grojimas.“.</i> <i>„Teorinis ir praktinis – tai pritaikant kūrinuose.“.</i> <i>„Visų lygiai yra skirtingiai, vienas gali būti atėjęs naujai mokytis nuo nulio kitas po muzikos mokyklos ar kažkokių užsiėmimų, tačiau atėjęs nuo nulio gali aplenkti mokinį jau turintį pasiruošimą.“.</i> <i>„Geras harmonijos pojūtis, suvokimas ir teorinės žinios, bei jų panaudojimas praktikoje.“.</i>
	Asmeninės savybės	1	<i>„<...> asmeninės savybės. Kūrių pagrindinės: drąsa, kūrybiškumas, noras eksperimentuoti bei žaisti.“.</i>

Iš atsakymų buvo sudaryta kategorija „**Veiksniai**“ ir išskirtos trys subkategorijos: „*Teorinis pasirengimas*“, „*Anksčiau įgyti grojimo įgūdžiai, praktiniai užsiėmimai*“, „*Asmeninės savybės*“. Daugiausia atsakymų sulaukė „*Teorinis pasirengimas*“ (6), mažiau akcentuojami „*įgyti įgūdžiai, praktiniai užsiėmimai*“ (5 teiginiai) ir tik vienas teiginys pabrėžia „*asmeninių savybių*“ svarbą. Tai ganėtina normalu, kad pedagogai mokantis groti instrumentu pabrėžia teorinį pasirengimą, nes mokinys su tvirta muzikos teorijos baze pamokos metu gali skirti daugiau dėmesio grojimui, tačiau šie atsakymai gerokai disonuoja su prieš tai tyrime aptartu faktu, kad ne pedagoginės metodikos lemia sėkmę pamokoje, bet mokinio motyvacija. Tai gana polemiski rezultatai, neleidžiantys daryti tvirtų išvadų, kiek mokinio asmeninės savybės yra svarbios ir pasitarnauja ugdymo procese. Lentelė taip pat atspindi ir teorinėje dalyje išskirtus veiksmingiausius džiazo improvizacijos mokymo metodus, ji leidžia daryti prielaidą, jog pedagogai domisi literatūra, mokymo metodais ir suvokia, kad svarbu ne tik techniniai įgūdžiai, bet ir teorijos ir analizės pasirengimo lygis, kurį žymia dalimi lemia ir muzikos klausymosi patirtis.

Vertinimas yra neatskiriama pedagogikos dalis mokant bet kokio dalyko. Improvizacijos vertinimas atsižvelgiant į teorinę dalį gali būti labai aiškus, nors egzistuoja, kad muzikos vertinimas apskritai yra gana blankus ir abstraktus dalykas, tačiau analizuojant muzikinių reiškinių sandarą vertinimą tikrai galima klasifikuoti ir paruošti pagrindinius vertinimo kriterijus.

Atliktų užduočių vertinimo kriterijai

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginiai
Vertinimo kriterijai	Muzikos elementų supratimas	4	<p>„Ritmas, laikas, harmoninė medžiaga, <...>“.</p> <p>„Pagrindinių harmonijos žinių įsisavinimu bei gebėjimu jas pritaikyti improvizacijoje.“</p> <p>„Ritmikos laikymas, melodijos įvairovė, gitariniu efektu naudojimas“.</p> <p>„Pagal kiekvieno sugebėjimą.“</p>
	Grojimas	4	<p>„Svarbiausia, kad gitara skambėtų švariai ir improvizacinės frazės būtų užbaigtos tonacijoje. Svarbu, kad mokinys pats justų ką groja ir, kad jam tai patiktų.“</p> <p>„<...>, frazavimas, kūrybiškumas.“</p> <p>„Pirmiausia žiūriu jo atlikimo visumą, dinamiką, frazuotę, mintį, motyvą, dermes, intervalus.“</p> <p>„Pagal kiekvieno sugebėjimą.“</p>
	Atliktų užduočių kokybė, rezultatų siekimas	4	<p>„Susitarimų ir reikalavimų išpildymu. Stengiuosi skatinti ir neužgesinti“</p> <p>„Motyvavimo, pažangos ir pasiekimų“</p> <p>„Atsižvelgiu į užsibrėžtus tikslus, lūkesčių įgyvendinimą.“</p> <p>„Pagal kiekvieno sugebėjimą.“</p>

Ugdymo procesuose svarbu ir vertinimas, apklausos metu respondentai komentavo kokiais kriterijais yra remiamasi, taip lentelėje galime matyti kategoriją „Vertinimo kriterijai“ ir tris subkategorijas: „Muzikos elementų supratimas“, „Grojimas“, „Atliktų užduočių kokybė, rezultatų siekimas“. Visi elementai pagal atsakymų dažnį yra vienodai svarbūs, surinkę po keturis teiginius. Tai rodo, kad pedagogai stengiasi išlaikyti balansą tarp teorinių žinių įgyvendinimo grojimo metu ir sau keliamų rezultatų siekimo. Tai rodo labai pozityvų požiūrį į ugdymo sistemą.

Improvizacija, kaip muzikinės raiškos forma egzistavo įvairiuose epochose ir egzistuoja dabar. Nors tai ir yra vienas pagrindinių džiazo muzikos elementų, išskiriančių šį stilių iš kitų,

tačiau improvizacija taip pasitaiko ir gana dažnai yra vartojama įvairiuose muzikiniuose kontekstuose nuo šiuolaikinės akademinės muzikos bei garso meno performansų iki populiariosios kultūros įtakotų muzikinių stilių ir žanrų. Žinant, kad moksleiviai pasižymi smalsumu, ir dažnai darbe reikia nemenkai paplušėti norint juos sudominti su nauja medžiaga ir temos specifika. Respondentai buvo prašomi pakomentuoti, kokiais muzikinės improvizacijos kontekstais jie remiasi ir su kokia medžiaga jie bando praplėsti mokinių muzikinio suvokimo akiratį.

10 lentelė

Supažindinimas su improvizacija įvairiuose muzikiniuose kontekstuose

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginiai
Platesnis improvizacijos kontekstas	Pristatomas	5	<p>„Liekame populiariosios muzikos istorijoje“.</p> <p>„Susipažįstame su improvizacija bliuzo, roko bei džiazo stiliuose.“</p> <p>„Stengiusi plačiau supažindinti moksleivius su improvizacija“.</p> <p>„Šiek tiek kalbame apie šiuolaikinę akademinę muziką, laisvąją improvizaciją“.</p> <p>„Dažniausiai grojame ir kalbame tik apie roko ir bliuzo stilius“</p>
	Nepristatomas	4	<p>„Priklauso nuo moksleivio pasiruošimo lygio, pakankamai retai iki džiazo prieinama.“</p> <p>„Dažniausiai pateikti nieko nereikia, nes mokiniai turi supratimą apie tai.“</p> <p>„Liekame tik improvizacijos pradmenų lygmenyje, kuri labiau orientuota į pop ir roko muzikos žanrus.“</p> <p>„Nedažnai“.</p>

Kategorijoje „**Platesnis improvizacijos kontekstas**“ išskirtos dvi subkategorijos „*Pristatomas*“ ir „*Nepristatomas*“. Čia respondentai pasidalina į dvi stovyklas: vieni kalba apie įvairias improvizacijos rūšis, kiti to nedaro, tačiau grindžia tai, kad mokiniai ateina į pamokas jau patys įsigilinę į galimas improvizacijos stilių variacijas. Atsižvelgiant į teorinėje dalyje pateiktą improvizacijos sampratos aspektą, pedagogu pabrėžiamą teorijos ir muzikos klausymo svarbą šią lentelę galima vertinti dvejopai, iš vienos pusės respondentai dirba su tuo, kad mokiniai būtų supažindinti su improvizaciniais procesais plačiame kontekste, tačiau dalis pedagogų mano, jog

tai nėra reikalinga, remdamiesi hipoteze, kad mokiniai į pamokas ateina jau žinodami improvizacijos meno pagrindus.

Paskutiniame anketos klausime mokytojų paprašyta išskirti pačius geriausius rezultatus nulemiančius veiksnius.

11 lentelė

Veiksniai lemiantys geriausius improvizavimo rezultatus

Kategorija	Subkategorija	Teiginių dažnis	Teiginys
Rezultatyvumo veiksniai mokymo procese	Teorinės žinios	2	„ <i>Laipsniškas muzikinių žinių įsisavinimas <...> įgytos harmonijos žinios.</i> “ „ <i>Nors mūsų improvizacija ir nereikalauja labai daug teorijos, bet pentatonikų išmokimas ir be galo svarbus – sunkiausia būna, kai tas pačias pentatonikas reikia pagroti kitoje tonacijoje, tada mokinys gali pasimesti – tai dirbama dažnai ties tuo, kaip matyti tonaciją gitaroje.</i> “
	Praktinis darbas	3	„ <i>Mažų užduočių atlikimas.</i> “ „ <i>Praktikavimasis savarankiškai namuose<...></i> “ „ <i>Praktinis pasiruošimas.</i> “
	Mokinio asmeninės savybės	4	„ <i><...> Mokinio kūrybiškumas, muzikinė pajauta <...>.</i> “ „ <i>Mokinio įsitraukimas</i> “ „ <i>Motyvacija</i> “ „ <i>Mokytojo ir mokinio noras, darbas ir kantrybė.</i> “
	Mokytojas	4	„ <i>Pačio mokytojo kompetencija.</i> “ „ <i><...> aiškiai pateikta informacija, bei demonstravimas.</i> “ „ <i>Dėstomos medžiagos patrauklumas bei moksleivio motyvacijos sužadimas (mėgstamas muzikos stilius ir žanras).</i> “ „ <i>Mokytojo ir mokinio noras, darbas ir kantrybė.</i> “

Kategorija „**Rezultatyvumo veiksniai mokymo procese**“ pateikia keturias *subkategorijas*, lemiančias sėkmingiausius improvizavimo procesus: „*Teorinės žinios*“, „*Praktinis darbas*“, „*Mokinio asmeninės savybės*“, „*Mokytojas*“. Teiginių dažnis rodo, kad svarbiausias faktorius, lemiantis geriausius rezultatus improvizacijoje yra mokinio asmeninės savybės (4 teiginiai) ir mokytojo vaidmuo (4 teiginiai). Žinoma, yra pabrėžiamas teorinių žinių išmanymas (2 teiginiai) bei praktinis darbas (3). Tai rodo, kad dialogas tarp kompetentingo mokytojo ir motyvuoto mokinio visada atneš kompleksinę sėkmę, paremtą pedagoginėmis žiniomis įprasmintomis puikiai išugdytoje grojimo praktikoje. Lygiai taip pat kaip ir kitos tyrimo lentelės, ši, taip pat, iliustruoja kompleksinių žinių svarbą, kuri lemia rezultatus. Respondentų atsakymai taip pat kalba apie teorijos, technikos ir muzikos klausymo sinergiją, kuri padeda siekti aukščiausių rezultatų.

Apibendrinant tyrimo rezultatus galima pastebėti bendrą tendencijų tarp pedagogų. Daugelis iš jų teikia svarbą muzikinio rašto ir teorijos žinių pažinimui, stengiasi mokinius motyvuoti, atkreipia dėmesį į jų poreikius. Taip pat apklausa rodo, kad mokytojams reikalingos naujos žinios, kurių jie stengiasi rasti bibliotekose, internete, dalinantis patirtimi su pedagogais, tačiau taip pat matomas trūkumas suvokimo apie pedagogines metodikas, gilesnio supratimo apie atskiras mokyklas ir dalyvavimo profesiniuose seminaruose bei meistriškumo kursuose. Nors improvizacijos mokymas dar neturi gilių tradicijų įvairių tipų ugdymo įstaigose, tačiau juntamas jo poreikis. Taip pat galima daryti prielaidą, kad juntamas ir pedagogų poreikis. Tai rodo grupinių organizavimų formavimas dėl laiko trūkumo individualioms pamokoms.

IŠVADOS

1. Improvizacijos reiškinys tiek Rytų, tiek ir Vakarų muzikinėms kultūroms buvo būdingas visais istoriniais laikotarpiais. Esminiai improvizacijos bruožai yra notacijos neapibrėžtumas ir atlikimo spontaniškumas, lemiantys kūrybos „čia ir dabar“ principą. Šiuolaikinės Vakarų improvizacijos mokykloms, pradedant XX a. 6-o dešimtmečio populiariosios ir džiazos muzikos atlikėjais, didžiulę įtaką padarė Indijos muzikinė kultūra. Dėka Ravi'io Shankaro Indijos klasikinė muzika tapo pripažinta visame pasaulyje kaip aukštojo meno forma, o tarp džiazos ir improvizacinės muzikos atlikėjų – kaip lygiavertė improvizacijos meno forma, kurioje galima ieškoti įkvėpimo kuriant naujas improvizacijos raiškos formas.
2. Yra trys klasikinio džiazos improvizacijos metodai: *melodinis*, *harmoninis* ir *motyvinis*. Džiazos improvizacijai būdinga sudėtinga harmonija ir komplikuoti ritminiai modeliai. Laisvoji improvizacija išsivystė JAV ir Europoje septintojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje, ji pirmiausia kildinama iš laisvojo džiazos ir moderniosios akademinės muzikos. Laisvosios improvizacijos būdingas bruožas – ištisinė pulsacija neatsižvelgiant į metrą. Džiazos muzika remiasi įvairiomis muzikinėmis tradicijomis, todėl net ir itin laisvose džiazos improvizacijose jaučiamas ryškesnis ar santūresnis svingavimas, tiek ritmikoje, tiek frazavime.
3. Džiazos improvizacijos mokymo metodikose svarbu išsinagrinėti kiekvieno muzikinio elemento raiškos praktiniame lygmenyje svarbą. Visi improvizavimo elementai turėtų suformuoti vieningą visumą: ritmas, melodija, harmonija yra improvizavimo pagrindas, todėl jų būtina mokytis siekiant įgyti improvizacijos žinių. Daugelio pedagogų darbuose galima sutikti improvizacijos teorinių ir metodinių rekomendacijų. Carl Orff ir Emile-Jacques Dalcroze mokymo metodai remiasi improvizacine praktika. Tarp džiazos metodikų veikalų svarbu paminėti J. Aebersold darbus apie stilistiką ir dėstymo praktikas. Veiksmingiausi metodai, kurie išskirti teorinėje dalyje ir atliekant tyrimą yra muzikos teorija, technika ir muzikos klausymas bei jų kompleksinis derinimas improvizacijos pamokose.
4. Atliktas kokybinis tyrimas parodė pedagogų požiūrį į veiksmingiausias improvizacijos mokymo metodikas, geriausių rezultatų siekimą, pačių respondentų savišvietą. Vis dėlto galima teigti, kad mokytojai stokoja metodinio išradingumo, ganėtinai vengia domėtis atlikėjais ir analizuoti pasirodymus. Apibendrinant rezultatus taip pat norisi pabrėžti, kad pedagogai teikia pirmumą teorinėms žinioms, kurias po to gali panaudoti specialybės pamokose mokant improvizacijos. Dalis pedagogų teigia, kad svarbu yra psichologiniai mokinių aspektai, tokie kaip motyvacija ir noras mokytis, dalis sako, kad svarbus ir mokytojo

vaidmuo. Galima teigti, jog tai rodo, kad svarbiausia yra rasti kontaktą ir balansą tarp pedagogo noro perduoti žinias ir mokinio kaip reciento intencijų jas pasisavinti ir panaudoti.

5. Teorinė dalis bei tyrimo rezultatai atskleidė, kad, norint perteikti improvizacijos atlikimo ypatumus pedagogikoje, reikia investuoti laiko ne tik į techninių įgūdžių lavinimą, bet taip pat svarbu mokinius supažindinti su džiaz harmonijų, melodijų teoriniais ypatumais, kaip sudaryti akordai, kokie yra būdingi intervalai, taip pat pažymėtina muzikos klausymosi ir analizės svarba norint pajusti muzikinį stilių.

LITERATŪRA

1. Abbott, J. (2007). *The Improvisation Book*. London: Nick Hern Books.
2. Aebersold J. (1992) *How to play jazz and improvise*. – New Albany: Jamie Aebersold Jazz, 1992.
3. Avramecs, B. (2000). *Pasaulio muzika*. Vilnius: Kronta.
4. Azzara, C. D. (2006) *Developing musicianship through improvisation*. Chicago: GIA Publications.
5. Balčytis E. (1986). *Muzikos mokymo IV-VIII klasėse pagrindai*. Kaunas: Šviesa.
6. Balčytis, E. (2003). *Muzika 10 klasei*. Kaunas: Šviesa.
7. Balčytis, E. (2008). *Apie muzikinio ugdymo reikšmę, tikslus, uždavinius ir galimybes mokykloje*. Kūrybos erdvės., Šiauliai: ŠU.
8. Barkauskas V. *Muzikos improvizacija – efektyvesnio muzikinio ugdymo sąlyga*. Pedagogika.
9. Bitinas B. (2000). *Ugdymo filosofija: vadovėlis aukštųjų mokyklų studentams*. Vilnius: Enciklopedija.
10. Capone P. (2007). *Grokime gitara*. Vilnius: Naujoji Rosma.
11. Chalikovas A. (2003). *Gitara visiems*. Vilnius.
12. Chapman R. (2003). *The new complete guitarist*. London: Dorling Kindersley Ltd. 9.
13. Charlton J. (1998). *Jazz Rhythm Guitar for Swing Guitar and Big Band Styles*, Hal Leonard,
14. Christiansen M. (1991). *Essential Jazz Lines*. USA: Mel Bay Publications.
15. Clayton M. (2000). *Time in Indian music: rhythm, metre, and form in North Indian rāg performance*, Oxford university press.
16. Clements, S. E. (1913). *Introduction to the Study of Indian Music*, 1913.
17. Day, C. R. (1891). *The Music and Musical instruments of Southern India and the Deccan* Adam Charles Black, London.
18. Day; Joshi, O. P. (1982). "The changing social structure of music in India". *International Social Science Journal*.
19. Daugėlienė J. (2014). *Būsimų muzikos mokytojų kūrybiškumo ugdymas taikant muzikinę improvizaciją, daktaro disertacija, Šiaulių universitetas, Šiauliai*.
20. Duoblienė L. (2006). *Šiuolaikinė ugdymo filosofija: refleksijos ir dialogo link*. Vilnius: Tyto alba.
21. Fisher J. (1996). *Beginning Jazz Guitar*, Alfred Publishing.
22. Fisher J. (1997). *Intermediate Jazz Guitar*, Alfred Publishing.
23. Fisher J. (1998). *Mastering Chord Melody*, Alfred Publishing.

24. Fisher J. (1999). *Mastering Improvisation*, Alfred Publishing.
25. Fox M. (2004). *Arpeggio Studies on Jazz Standards*, Mel Bay.
26. Gautam M. R. (1993) *Evolution of Raga and Tala in Indian music*, Munshiram Manoharlal Publishers.
27. Jovaiša L. (1993). *Pedagogikos terminai*. Kaunas: Šviesa.
28. Katkus D. (2006). *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga.
29. Klova A. (2002). *Džiazo šaknys. Džiazo istorija (autorių grupė)*. Vilnius: Kronta.
30. Kolb T. (1997) *Soloing Strategies*, Hal Leonard.
31. Kolb T. (2000). *Amazing Phrasing*, Hal Leonard.
32. Landy, L. (1991) *What's the Matter with Today's Experimental Music? Organized Sound Too Rarely Heard*. UK. Harwood Academic Publishers.
33. Montgomery W. (1995). *Jazz Guitar Artistry*, Mel bay Publications, 1995.
34. *Muzikos enciklopedija (2003) II tomas*.
35. *Muzikos enciklopedija (2003)*. Vilnius: Lietuvos Muzikos Akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
36. Nakas Š. (2001) *Šiuolaikinė muzika*. Vilnius, Alma litera.
37. O'Mahara Peter, Peter O'Mara (2002) - *A Rhythmic concept for funk-fusion guitar - Advance Music*.
38. Palmer, John (2013) *Rhythm to Go*, Vision Edition and CE Books. A fast-track collection of graded exercises from elementary to advanced level divided in four sections and including an additional chapter with rhythmic structures used in contemporary music.
39. Pass J. (1977). *Guitar Method*, Chappel and Co.
40. Petersen, P. (2013). *Music and Rhythm: Fundamentals, History, Analysis*. New York: Peter Lang.
41. Razmus D. (2019) *Indijos klasikinės muzikos įtaka džiazo ir improvizacinės muzikos atlikėjams*, LMTA, Vilnius, 2019.
42. Rimša L. (2000). *Džiazo improvizacijos pagrindai*. Kaunas: Šviesa.
43. Rinkevičius Z.(1993). *Mokinių muzikinis ugdymas: teorinių pagrindų metmenys*. Klaipėda: LMA Klaipėdos fakultetai.
44. Scott DeVaux and Gary Giddins (2007). *Jazz (first ed.)*. W. W. Norton & Company, Inc.
45. Shipton R. (2015). *The Complete Guitar Player Tablature Book*. Great Britain, London: Wise Publications.
46. Shubham (2017). *Guitar Styles, 14 Different Styles to Learn*. [interaktyvus], [žiūrėta 2020 02-19]. Prieiga per internetą: <http://www.guitaradventures.com/guitar-styles>

47. Slepkovaitė L. Kiek procentų improvizacijos...? // dot Jazz enžine. – 2005, balandžio 2d., Nr. 2.
48. Steve Larson. (2008) Composition versus Improvisation, Journal of Music Theory, Yale University.
49. Taruskin R. (2013) Gibbs Ch. H. The Oxford History of Western Music. New York Oxford, Oxford University Press.
50. Trovato S. (2000). Essential rhythm guitar. Hal Leonard
51. William L. (1969) Melodic Rhythms for Guitar, Berklee Press Publications, 1969.

PRIEDAS NR. 1

- 1. Kur Jūs mokote/dėstote, kiek studentų yra jūsų klasėje?.....**
.....
- 2. Kiek laiko skiriate improvizacijos tobulinimui užsiėmimuose?**
.....
- 3. Kur dažniausiai ieškote improvizacijose dėstymo metodikų?**
 - a. internete;
 - b. literatūroje,
 - c. seminaruose;
 - d. tarp kolegų;
 - e. koncertų metu stebint atlikėjus;
 - f. Kita.....
- 4. Ar sekate aukštųjų mokyklų reikalavimus stojamuosiuose egzaminuose, kalbant apie improvizaciją?**
- 5. Ar improvizacijos dėstymo specifiką lemia mokinio interesus ar lygiaverčiai ją įtraukiate į edukacinį procesą nepaisant mokinio intensijų?**
- 6. Kokias metodikas dažniausiai renkatės?**
- 7. Ar dėstote tik praktiniame lygmenyje, ar prieš tai supažindinate studentą su teorija, klausotės įrašų?**
- 8. Kokie veiksmingiausi metodai dėstant improvizaciją pasiteisino vyresnių mokinių ugdyme?**
- 9. Kokio pobūdžio pasirengimas lemia sėkmingą improvizacijos mokymąsi? Koks pasiruošimo lygis dažniausiai lemia geriausius rezultatus, mokantis improvizacijos?**
- 10. Kokiomis kategorijomis remiantis Jūs vertinate mokinio gebėjimus ir atliktas užduotis improvizacijoje?**
- 11. Ar pamokose pateikiate platesnį improvizacijos meno kontekstą, ar vis tik liekate džiazos muzikos srityje?**
- 12. Kas lemia geriausius rezultatus improvizacijos edukaciniuose procesuose?**