

Improvizacijos įgūdžiai kasdienėje pianisto veikloje

Mykolas Bazaras

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA

Daugelis žinomų XVIII–XIX a. pianistų buvo ir atlikėjai, ir kompozitoriai, ir improvizatoriai, galintys sugeneruoti naują, įvairių formų muzikinę medžiagą vos prisėdę prie instrumento. Keičiantis prioritetams, didėjant užrašyto repertuaro kiekiui, klasikinio fortepijono atlikėjo specializacijoje vietos improvizacijai nebeliko. Tačiau susidomėjusių improvizacijos fenomenu ir taikančių ją praktikoje atlikėjų vis dar esama. Kaip suvokiama improvizacija nūdienos klasikinio pianizmo kontekste? Kokios yra improvizacijos pritaikymo galimybės, atliekant ir mokantis rašytinę muziką? Kokie yra improvizacijos įgūdžių privalumai ir trūkumai? Į šiuos klausimus straipsnyje siekiama atsakyti, remiantis žymių Lietuvos pianistų ir pedagogų mintimis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: improvizacija, improvizacijos įgūdžiai, fortepijono menas, pianisto veikla.

Įvadas

Kai rašome, taisome, parafrazuojame elektroninį laišką, atvirutę ar pranešimą savo socialiniame puslapyje, mes kuriame. Kai bendraujame su kolegomis koridoriuje, žaidžiame išmaniuoju telefonu arba šokame vakarėlyje – tikrai improvizuojame. Tačiau, remiantis Edmundo Husserlio filosofija (Laverty 2003), galima teigti, kad improvizacija nėra išorinis reiškinys, su kuriuo atlikėjai ir dėstytojai susiduria automatiškai (nesąmoningai). Priešingai – tai vidinė, kone kasdienė veikla, į kurią yra reaguojama per asmeninį suvokimą.

Klausimas „kaip improvizuoti?“ visuomet jaudino muzikos atlikėjus ir tyrėjus. XV a. parašytas *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns Ceci de Nuremberg* (1452), kuriame iliustruojamos komponavimo ir improvizavimo technikos, pavyzdžiui, naujų partijų derinimas arba prikūrimas prie įvairių boso modelių; XVI a. pasirodė Diego Ortizo veikalas *Tratado de glosas sobre Clausulas y otros Generos de Puntos...* (1553), kuriame aprašoma melodijos diminucijos ir puošybos praktika instrumentinėje muzikoje bei nurodomos improvizavimo pagal jau esamą kūrinį rūšys (Kalavinskaitė 2003: 401–408).

Metodinių patarimų apie *laisvąją improvizaciją*, apie *saikingai atliekamą improvizuotus pagražinimus, variacijas ir ornamentines kadencijas*, apie *tremolo, mordentus ir kitus improvizuojamus pagražinimus*, apie *improvizuotą atlikimą ir preliudavimo meną* apstu ir XVIII–XIX a., žymių atlikėjų ir pedagogų – Carlo Phillippo Emanuelio Bacho (1762/1753), Leopoldo Mozarto (1787), Johanno Joachimo Quantzo (1780), Carlo Czerny'o (1829), Friedricho Kalkbrennerio (1849) – parašytuose traktatuose.

Raštu fiksuojant ir sisteminant nerašytinės muzikos atlikimo praktikas, *opus perfectum et absolutum*¹ Vakarų Europos muzikos mene įgavo vis didesnę galią ir

1 Lot. *opus perfectum et absolutum* – „tobulas ir užbaigtas darbas“. Užbaigtumą kaip kūrinio

svarbą. Todėl istorinis laikotarpis po 1840 m. įvardijamas *blogos skonio apoteoze*, o susidomėjimas improvizavimo praktikomis, ypač tarp atlikėjų, stipriai sumažėja (Moore 1992; Rink 2014). Šiandien susidomėjimas klasikine improvizacija grįžta. Neišvengiamai tam daug įtakos daro džiazas, populiariosios, liaudies, roko ir kitų nūdienos stilių, taip pat gilesnės istorinių muzikinių stilių studijos ir atlikimo specifika. Mokslinėje literatūroje aptarinėjama pati improvizacijos sąvoka, terminologija, jos socialiniai, psichologiniai aspektai, mąstymo procesai, istorinė raida, takoskyra tarp kompozicijos ir improvizacijos, pedagogikos tyrinėjimai, dėstymo metodikos ir pan. (Lehmann, Sloboda, Woody 2007; Azzara 2002). Lietuvos muzikos pedagogikos mastu kritiniai yra Vytauto Barkausko pastebėjimai: improvizacija kaip savarankiška sritis muzikinio ugdymo praktikoje taikoma mažai; tam trūksta deramų priemonių ir sąlygų – vadovėlių turinys neskatina improvizuoti pedagoginėje veikloje, pačių mokytojų improvizavimo lygis nėra pakankamas (Barkauskas 2007: 118–121).

Stebina muzikinio, o ypač specializuoto muzikinio ugdymo abejingumas improvizacijos menui, turint omeny, jog jis yra didelės dalies šiandien studijuojamo klasikinio repertuaro pamatinė vertybė ir esminė sąvoka, norint suprasti interpretacijos meną (Katkus 2013: 27). Laimė, ne visi fortepijono atlikėjai ir pedagogai nuvertina improvizaciją. *Žaisme su esama medžiaga, spontanika* ir kitais žodžiais įvardijamas gebėjimas generuoti naują muzikinę medžiagą suvokiamas kaip būtinas kūrybiškumo, atlikimo, techninių įgūdžių lavinimo įrankis. Taigi sukauptos improvizavimo įgūdžių patirties praktika yra šiame straipsnyje aptariama **problema**.

Tyrimo tikslas – atskleisti, kokie improvizacijos įgūdžiai yra taikomi kasdienėje fortepijono atlikėjų ir pedagogų veikloje. Tikslui pasiekti buvo suformuoti šie **uždaviniai**:

1. Atskleisti, kaip improvizacija suvokiama nūdienos klasikinio pianizmo kontekste.
2. Atskleisti kasdienėje pianistų veikloje naudojamas improvizacijos priemonės.
3. Pasiūlyti improvizacijos įgūdžių ugdymo galimybes atliekant ir mokantis rašytinę muziką.

Norint išsiaiškinti, kaip pianistai ir pedagogai suvokia improvizaciją ir taiko ją nūdienos praktinėje veikloje, buvo pasirinktas fenomenologinis **tyrimo metodas**. Taikant šį metodą, remiamasi *gyvuoju pasauliu* – realia patirtimi, kuri sutinkama tarp besimokančių, dirbančių ir dėstančių akademinės muzikos specialybes. Duomenys šiam tyrimui buvo surinkti, kalbant su trimis pripažintais Lietuvos fortepijono meno veikėjais. Raštu užfiksuoti pokalbiai apie improvizacijos praktikas yra šio **tyrimo objektas**. Norint užtikrinti duomenų patikimumą ir išsamesnį žvilgsnį į tyrimo klausimą, pokalbiams buvo ruošiamasi individualiai, atsižvelgiant į tyrimo dalyvių patirtį, veiklos specifika, biografijas, santykį su improvizacija ir kitomis kūrybinėmis patirtimis, kritiškai analizuojami susiję šaltiniai ir mokslinė literatūra.

požymį pirmasis pabrėžė XVI a. kantorius Nicolaus Listenius (Daunoravičienė, Gaidamavičiūtė 2003: 121).

Improvizacijos suvokimas

Visi kalbinti tyrimo dalyviai bendrai sutaria: kaip ir bet kurios kitos meno rūšies, improvizacijos tikslas šiuo atveju yra išreikšti idėją per muzikos kalbą. Pasak pirmojo tyrimo dalyvio (toliau – TD1), meninė improvizacija yra nesavatikslis kultūrinės prabangos elementas, kuris negali egzistuoti be ekstensyvių analizės, kompozicijos ir atlikimo meno studijų. Ši teiginį taip pat patvirtina kompozitoriaus Giedriaus Kuprevičiaus žodžiai: „Improvizacija – žaidimų fiesta. Tiesa, neverta skelbti šios šventės, jei nevaldai formos, o tavo pirštai sugrubę“ (Kuprevičius 2013: 188). Apibrėždamas improvizaciją, TD1 atsiriboja nuo interpretacijos – improvizacija ir interpretacija yra du savarankiški, skirtingi dalykai. Improvizacija – tai kūrybos būdas, o interpretacija – atlikimo.

Antrasis tyrimo dalyvis (TD2) teigia, kad improvizacija yra spontaniškas žaidimas su medžiaga. Medžiagą šiuo atveju atstoja visos muzikinės žinios, sukauptos studijuojant fortepijono atlikimo meną. Didelis dėmesys skiriamas tradicijoms, mokytojų perduotai patirčiai, tačiau naudojant šias žinias, pasirenkamas intuityvus planas, pagal kurį jos yra perdirbamos, varijuojamos, modifikuojamos.

Į improvizacijos procesą trečiasis tyrimo dalyvis (TD3) žiūri konstruktyviau. Improvizacijos pateikimui reikalingas konkrečių uždavinių, turinčių specifinių reikalavimų, priklausomų nuo pasirinkto stiliaus, planas. Tai kūrybai suteikia logikos, struktūriškumo ir įvairumo:

Mano manymu, improvizacija yra variacija tam tikruose rėmuose. Jeigu žinote [konkrečių] kriterijų, tai labai gelbėja, palengvina užduotį [...] Kiekvienas stilius turi specifinių reikalavimų. Nepradėsite groti kokios *pop* dainos, naudodamas [komplikuotus] alteruotus akordus ar perharmonizavimus. Arba bet kur nepradėsite [...] kartoti vieną ir tą patį. Tuomet matyti, kad jūsų improvizacija ir glūdi [pasirinktoje arba iš anksto užsibrėžtoje] vienoje koncepcijoje. Arba tas beoris, vakuuminis *free* [muzikos] įsivaizdavimas, [...] [kai] turėtumėte viską pamiršti ir improvizuoti. Tačiau tada kyla klausimas, ar tai yra savitikslis dalykas, ar tai turėtų tarnauti kam nors? Šiuo atveju bet kokios taisyklės įvedimas jau yra suvaržymas. Todėl improvizaciją ir įvardinu sąlygine, apibrėžta kažkokių kelių kriterijų (TD3).

TD3 išsakytą nuomonę papildė ir improvizacijos struktūriškumą kaip esminę vertybę iškelia improvizacinės muzikos atlikėjo Stepheno Nachmanovitchiaus teiginys:

Manoma, kad improvizuodami galime daryti ką panorėję. Tačiau sąmoningo plano neturėjimas nereiškia, kad mūsų darbas yra atsitiktinis arba savavališkas. Improvizacija visada turi savo taisykles, net jeigu jos nėra *a priori*. Būdami ištikimi savo individualybei, susiduriame su labai sudėtingu dizainu. Tai yra visiška priešingybė „bet kam“. Manipuliuojame įgimtomis taisyklėmis. Kaip gyvos, struktūriškos būtybės mes negalime sukurti nieko atsitiktinio. Net negalime kompiuterio suprogramuoti taip, kad jis generuotų atsitiktinius numerius; daugiausia, ką galime, tai sukurti labai sudėtingą modelį, kuris atrodytų kaip atsitiktinumo iliuzija (Nachmanovitch 1990: 26).

Improvizacijos priemonės

TD1, kalbėdamas apie improvizacijos priemones, labiausiai kreipia dėmesį į jų efektą, sceniškumą, poveikį aplinkai, specifiškumą, taip pat į tai, kaip konkreti improvizatoriaus mintis ir veiksmas veikia klausytojus, publiką. Pavyzdžiui, paradoksas improvizacijoje, kaip loginės minties prieštara, dviprasmybė ar neapibendrintas teiginys kalboje, yra paveiki priemonė klausytojo dėmesiui atkreipti, kitą kartą – išsisukti iš aklavietės, kai pritrūksta minčių. Galima išlaisvinti fantaziją ir realiu laiku rasti tolimiausią asociaciją su jau pasirinkta tema arba kažką, kas atrodytų netikėta. Kaip ir kitomis meninės raiškos priemonėmis, paradoksu piktnaudžiauti nerekomenduojama, kadangi tai gali tapti monotonią, nuobodybe, o rašytinės muzikos atveju – paprasčiausia beskonybe:

Paradoksas yra vienintelis išsigelbėjimas būti įdomiam tuo momentu. Bet nesu linkęs siūlyti naudoti paradokšą rašytinei kūrybai. Reikia gerai paskaičiuoti, kiek jis ten yra reikalingas. Paradoksas yra šokas. Sakykim, grojate Schuberto stiliumi tris minutes ir juntate, kad nelabai ką galima čia pasakyti daugiau. Tada pagrojate fragmentą iš „ABBA“ „Šokančios karalienės“ ir baigiate. Tuomet visi „eina iš proto“. Bet pabandykite visa tai užrašyti ir pamatysite, kad tai yra visiškas fiasko. Tai cirko numeris. Arba kai jūsų prašo ką nors parodyti, jūs pradodate nuo „ABBA“ ir visi galvoja: „Kodėl?“. Visi klausia ir žino, kad kažkas pasikeis. Ir pasikeičia – [į Schubertą]. Bet tai yra paradoksas. Paradoksas yra fantazijos galimybės realiu laiku. Lygiai taip pat [atsitinka], [...] kai jūsų klausia: „Ką darysite su premija?“. Aš: „O kiek Jums reikia?“. Tai paradoksas, kadangi niekas nesitikėjo tokio sprendimo. Atrodė, kad papasakosiu kažką, o aš [į klausimą atsakiau klausimu]. Paradoksas yra [...] netikėtas posūkis (TD1).

Taip pat paradoksalu yra tai, kad TD1 drovisi savo atlikimo technikos ir mano, jog ji nėra puiki – tai šalutinė improvizacijos priemonė, tačiau jo paties koncertinių pasirodymų metu naudojamos improvizacinės priemonės sukuria nepriekaištingo atlikimo įspūdį (Bazaras 2013). Bet kokių muzikinių idėjų raiškai galima rasti ir supaprastintų būdų.

TD2 ir TD3 daugiau dėmesio skiria savo patirtims improvizuojant, atkuria mąstymo procesą. Tiek racionaliai galvojant apie improvizacijos proceso projekciją, tiek mąstant intuityviai, gaunamas panašus efektas – improvizacijos metu tiesioginių arba netiesioginių muzikinių asociacijų būdu kuriamas naratyvas. Pavyzdžiui, vienas iš tonalios muzikos privalumų yra tas, kad bet kurio kūrinio fragmentą galima santykinai lengvai perkelti į kitą tonaciją, transponuoti. Tokiu būdu improvizuodamas TD2 sukuria naują akompanimentą, formą, naują erdvę, į kurią, remiantis sukauptu muzikinės kalbos žodynu, galima įterpti naujų, įvairios stilistikos elementų. Visgi egzistuoja tvarka arba „aukštesnysis planas“, pagal kurį šie elementai yra išrikiuojami laike:

Kadangi [improvizuoju] neatsakingai, leidžiu, kad [vestų] mano instinktai [...]. Paskui bandau prisiminti, ką [padariau, ir tai užfiksuoti]. Bet ne taip, kad iš pradžių galvoju, o paskui groju. Arba sugalvoju vieną idėją, kad [grosiu] tritonius. Viena dalis yra apmąstyta, bet aš jos nežinau [...] Panašių dalykų išgirdau iš Anto Petto, bet jis [groja] visiškai

laisvai, neprisiriša [prie klasikinių struktūrų]. Tačiau jis taip pat turi faktūrinę idėją, tarkim, groja sekundas. O man patinka tiesiog naudoti [elementus] iš klasikinės faktūros ir dalį [groti] visiškai laisvai, bet tas laisvumas irgi yra su faktūrine arba ritmine, arba melodine idėja [...] Dar mėgstu pakeisti metrą. Groju tą patį, bet akcentuoju vis kitus garsus, ir muzika pasikeičia [...] (TD2).

Improvizacijos įgūdžių ugdymas

Mažos apimties kūrinių rekomponavimas – dažnai minima improvizacijos įgūdžių ugdymo priemonė:

Kodėl mokantis Mozarto menuetą, pagrojus vieną variantą iš teksto, kito nesukūrus pačiam? Užduoti mokiniui sugalvoti savo variantą pagal tai, kas yra duota. [Svarbiausias yra] tiesioginis kūrybiškumo lavinimas, o ne [gebėjimas] „atbelsti“, kas parašyta natose. [...] Pagal šį principą galima būtų augti toliau. Manau, kad toks požiūris būtų labai naudingas ir perteiktų tikrąją [akademizuojamos] muzikos dvasią. Didieji meistrai [istoriniai kompozitoriai] puikiai valdė instrumentą, ir improvizacijos jų kūrybiniame darbe buvo tikrai labai daug [...] (TD3).

Identiškų ir sistemizuotų patarimų rasime XVIII–XIX a. žymių atlikėjų ir pedagogų – Carlo Phillippo Emanuelio Bacho, Carlo Czerny’o, Friedricho Kalkbrennerio – parašytuose metodiniuose darbuose fortepijono atlikėjams. Šiuos darbus vienija panaši struktūra: išsamiai supažindinama su muzikos teorija (intervalais, akordais, ornamentika, ritmais, formomis), pateikiamos šių elementų tarpusavio komponavimo ir varijavimo galimybės.

Tokio pobūdžio improvizacijos įgūdžių ugdymo metodiką galima rasti ir džiazo literatūroje, pavyzdžiui, Oscaro Petersono metodiniuose patarimuose, parašytuose jo sukurtų pratimų rinkinyje (Peterson 1996: 1). Tiesa, šiame leidinyje smulkesnės komponavimo instrukcijos nėra pateikiamos, todėl yra būtinos geros elementariosios muzikos teorijos žinios, kurių nepamiršdavo aprašyti seniau gyvenę kompozitoriai-atlikėjai (kaip antai Bachas, Czerny, Kalkbrenneris).

Taip pat improvizacijos fenomeno chrestomatinėje fortepijono kūryboje suvokimas, improvizacijos džiaugsmo ir būdų atradimas yra paliekamas atsitiktinumu, tikintis, jog studijuojantysis pats suvoks užrašytos muzikos prigimtį:

Tik paskui, studijose įgijęs tam tikrą kiekį žinių, [mokinys] pradeda analizuoti tuos pačius užrašytus kūrinius. Ir pasiėmęs kokį Liszto kūrinių, turint omeny amžininkų aprašytą šio kompozitoriaus gebėjimą improvizuoti duota tema, jis pamato, kad visa užrašyta faktūra yra [improvizacinės prigimties]. Tas pats su Chopino, Rachmaninovo muzika. Tai yra tie kompozitoriai, kurie, taip sakant, rašė „nuo rankų“. Bent jau didžiąją dalį. Tikrai, kai sėdite ir analizuojate faktūrą, matote, kad žmogus galvojo ne apie tai, kad „pirašysiu keturis sluoksnius – suskambės“, o kad buvo bandymai prie fortepijono. Jei-gu matote braižą ir stilių, kuris kartojasi kituose to paties kompozitoriaus kūriniuose, galima atsargiai daryti išvadą, kad tai buvo jo muzikinės kalbos dalis, kuri susiformavo grojant instrumentu (TD3).

Tačiau, kalbant apie sistemingas improvizacijos įgūdžių ugdymo galimybes, nėra mažai kritikos sulaukia ugdymo programos, kuriose kūrybinio pobūdžio užduotims nėra skiriama pakankamai arba išvis neskiriama laiko:

Manau, kad didžiausia, esminė klaida yra paties muzikinio ugdymo kryptis. Pradedama neteisingai [...]. Vien tai, kad ji pristatoma kaip užrašyta muzika ir toliau niekur nenuėinama, ko gero, ir yra pats blogiausias dalykas [...]. [Požiūris] į akademinio muzikavimo mokslą, mano manymu, nereprezentuoja to, kokia buvo muzika ir kaip ji buvo atliekama [iš tikrųjų]. Sakykime, tai jau edukacinės sistemos netobulumas. Matosi ir riboti pedagogų sugebėjimai [...]. [Mokinys] per tam tikrą laikotarpį turi išmolti programą, tuomet skaičiuojate laiką atsižvelgdamas į jo galimybes. Bet jeigu edukacinėje programoje būtų tokia užduotis, sakykime, kaip suimprovizuoti [kūrinių], tada viskas labai smarkiai pasikeistų. Dabar reikia vykdyti normatyvus, ir jais viskas pasibaigia (TD3).

Išvados

Spontaniškumas, „žaidimas su esama medžiaga“ ir „nerašytinė muzika“ yra bendrai suvokiami improvizacijos bruožai, bet, atsižvelgiant į tai, kad tyrimo dalyvių nuomonė apie pernelyg didelį improvizacijos struktūravimą ir improvizacijos savitiksliškumą nesutampa, galima teigti, kad „struktūros ir chaoso“ santykis klasikinės improvizacijos rėmuose išlieka aktuali diskusija. Pirmasis tyrimo dalyvis **improvizaciją** ir **interpretaciją** atskiria į du savarankiškus, skirtingus dalykus. Tačiau tiek atlikimo meno, tiek atlikimo-kūrybos praktikai yra būdinga tai, kad pasirodymų metu tenka priimti žaibiškus sprendimus, kuriuos lemia įvairūs išorės veiksniai: vieta, erdvė, laikas, žmonės, temperatūra, slėgis, nuotaika ir kt. Sąlygos niekuomet nėra idealios. Dažnai abiejų krypčių praktikai susiduria su problema, kuri egzistuoja virš užrašyto teksto ir virš sugalvotos muzikinės idėjos. Tai giluminių muzikinių struktūrų (dinamika, artikuliacija, frazavimas, formos suvokimas), būdingų visiems muzikos stiliams, išpildymas. Suvokdamas, kad vienas svarbiausių muzikos kokybę ir komunikaciją užtikrinančių elementų yra interpretacija, atlikėjas, norėdamas sukurti klausytoją „įtraukiančią“ erdvę aplinkui save, turėtų išsiugdyti gebėjimą manipuluoti, žaisti tinkamiausiomis supančiais aplinkai priemonėmis. Kad būtų įmanoma sureaguoti į kiekvieną išorinį veiksnių ir išsaugoti komunikaciją su klausytoju, reikia plataus giluminių struktūrų „repertuaro“, kurį būtų galima bet kada panaudoti. Šis „repertuaras“ tampa turiniu improvizacijai. Tai – improvizacija interpretacijoje. Juk visos muzikos tikslas yra bendras: „tikslas yra tai, kad norima kažką pasakyti“ (TD1). Jeigu šis pasiūlymas netelpa tradicinėje, improvizaciją ir interpretaciją atskiriančioje konvencijoje, tyrimo autorius siūlo naujas sąvokas: **impropretacija** arba **intervizacija**.

Fortepijono atlikėjai ir pedagogai improvizaciją suvokia kaip priemonę stiliaus suvokimo, atminties lavinimo, turinio generavimo, išsisukimo iš netikėtų situacijų pasirodymo metu, natų popieriaus taupymo, humoro ir paradokso supratimo, originalios interpretacijos ieškojimo, saviugdų įgūdžiams, fantazijai lavinti. Tam pasitelkiamos kūrinių, jų fragmentų transponavimo, stilizavimo, rekonponavimo priemonės, kuriami originalūs technikos lavinimo etiudai, taikomos griežtai stilių

ir formą apibrėžiančios, savarankiškos muzikos komponavimo užduotys. Galų gale sukuriami unikalūs, savarankiški, atlikėjo požiūrį ir erudiciją demonstruojantys koncertiniai numeriai. Taip pat paradoksas – naudojant tolumo giminingumo ar išvis negiminingas temas – yra specifinė, išskirtinai efemeriško improvizacijos žanro priemonė, kurią galima palyginti su intertekstualia kūryba, kai kūrinys sukomponuojamas iš daugybės intekstų – citatų iš kitų kūrinių (Daunoravičienė 2006: 52). Todėl, norint iššifruoti „paradoksą“ improvizacijoje, būtina ir tam tikra klausytojo erudicija.

Apibendrinus tyrimo dalyvių pasisakymus ir ištyrus mokslinę literatūrą, galima teigti, jog kūrybinės pakraipos muzikos atlikimas yra lavinamas perkuriant, rekomponuojant smulkios formos kūrinius, naudojant sukauptas muzikinės kalbos žinias. Kitaip tariant, praktikoje yra pritaikomos harmonijos, melodijos, ritmo, sintaksės ir kitos muzikos teorijos bei analizės žinios. Tačiau improvizacijos įgūdžių ugdymas yra smarkiai ribojamas dėl studijų procese vyraujančių, nūdienos kontekste ginčytinų atlikimo meno studijų programų standartų, tokių kaip *išmokti tai, kas parašyta ir atsiskaityti perklausoje*. Nepakankamai akcentuojamas improvizacijos priemonių ir įgūdžių pritaikomumas kasdienėje pianisto veikloje.

Iteikta 2014 09 10

Literatūra

Azzara, Christopher D. (2002). Improvisation. In: Richard Colwell ir Carol Richardson (sud.), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*. 171–187. New York: Oxford University Press.

Bach, Carl Phillip Emanuel (1925). *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Leipzig: C.F. Kahnt.

Barkauskas, Vytautas (2007). Muzikos improvizacija – efektyvesnio muzikinio ugdymo sąlyga. *Pedagogika* 86: 117–122. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas.

Bazaras, Mykolas (2013). Diagnostė: tikslas pasiektas. *Mass.lt*. Prieiga per internetą: <<http://mass.lt/2013/11/29/mykolas-bazaras-diagnoze-tikslas-pasiektas/>> [žiūrėta 2014 05 17].

Czerny, Carl (1983). *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. New York: Longman Inc.

Daunoravičienė, Gražina (2006). Mozarto muzika „tekstų tinklo“ sankirtose. *Lietuvos muzikologija* 7: 51–67.

Daunoravičienė, Gražina ir Rūta Gaidamavičiūtė (2003). Renesanso muzikos kultūros įvadas. Nyderlandų (frankų-flamandų) polifonistų mokykla. In: Gražina Daunoravičienė (sud.), *Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas*. 112–136. Vilnius: Lie-

tuvos mokslų akademijos leidykla.

Kalavinskaitė, Danutė (2003). Instrumentinė renesanso muzika. In: Gražina Daunoravičienė (sud.), *Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas*. 399–431. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla.

Kalkbrenner, Friedrich W. (1849). *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludiren und Improvisiren*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Katkus, Donatas (2013). *Muzikos atlikimas: istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba.

Kuprevičius, Giedrius (2013). *Koncertas*. Vilnius: Tyto alba.

Laverty, Susann M. (2003). Hermeneutic phenomenology and phenomenology: A comparison of historical and methodological considerations. *International Journal of Qualitative Methods* 2(3). Prieiga per internetą: <http://www.ualberta.ca/~i-igm/backissues/2_3final/pdf/laverty.pdf> [žiūrėta 2014 05 13].

Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda, Robert H. Woody (2007). Improvisation and composition. In: *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. 127–144. New York: Oxford University Press.

Moore, Richard (1992). The decline of improvisation in Western art music – An interpretation of change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23(1) (June 1992): 61–84. Zagreb: International Musicological Society.

Mozart, Leopold (1985). *A Treatise in the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press.

Nachmanovitch, Stephen (1990). *Free Play: Improvisation in Life And Art*. New York: Penguin Putnam Inc.

Peterson, Oscar (1996). *Jazz Etudes and Pieces for Piano*. Sankt Petersburg: The Kompozitor Publishers.

Quantz, Johann Joachim (1780). *Easy and Fundamental Instructions: Whereby Either Vocal or Instrumental Performers Unacquainted with Composition, May from the Mere Knowledge of the Most Common Intervals in Music, Learn how to Introduce Extempore Embellishments or Variations; as Also Ornamental Cadences with Propriety, Taste, and Regularity, Translated from a Famous Treatise on Music, Written by Johann Joachim Quantz, Composer to his Majesty the King of Prussia*. London: Welcker.

Rink, John (2014). Improvisation. Western art music. 19th Century. *Grove music online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2#S13738.2.5> [žiūrėta 2014 04 22].