

IMPROVIZĀCIJAS DARBĪBAS VEIDI MŪZIKAS VIDUSSKOLĀ

Kinds of Improvisation Activity in Music Secondary Schools

Jevgeņijs Ustinskovs

Daugavpils Universitāte, Latvija

E-pasts: choirdaugava@inbox.lv

Abstract. *Pedagogical experience and findings of different scholars testify to the fact that mastering improvisation can be based on essentially different didactic approaches. Therefore, at developing the didactic model of mastering improvisation in music secondary school, a necessity arises to study kinds of improvisation activity and define the more important kinds of improvisation activities for mastering improvisation in music secondary schools. The research method: analysis of literature, analysis of the author's pedagogical experience.*

We consider that for mastering improvisation at music school, it is essential to use such kinds of improvisation activities as: rhythmic and rhythmic-melodic improvisation; imagery improvisation; total and partial improvisation; continuous and episodic improvisation; solo and collective improvisation; musical improvisation on various instruments; improvisation in other arts; technology-based improvisation activities.

Keywords: *improvisation, kinds of improvisation activities, musical activity.*

Ievads

Introduction

Mūzikas vidusskolas audzēknim kā topošam profesionālam mūziķim jābūt orientētiem un muzicēt dažādos mūzikas stilos un žanros. Savukārt vairāku mūzikas stilu un žanru atskaņošana pieprasa no izpildītāja improvizēšanas māku. Mūzikas improvizācijai ir senas vēsturiskas tradīcijas. Tā plaši izplatījās vairākajās zemēs visdažādākajos stilos un žanros (Ferrand, 1938, 1956, 1957; Reese, 1940; Aldrich, 1950; Horsley, 1960; Nettl, 1974; Till, 1975; Сапонов, 1982; Глущенко, 1990; Мальцев, 1991; Спигин, 2008; Petrauskas, 2009). Tāpēc mūzikas improvizācijas darbība izpaužas dažādos veidos. Katram veidam ir sava specifika un bieži vien atšķirīgi improvizācijas paņēmieni.

Raksta autors strādā Daugavpils mūzikas vidusskolā no 1995. gada. Pedagoģiskā pieredze un dažādu autoru atziņas liecina, ka dažādu improvizācijas veidu apguve var balstīties uz atšķirīgām didaktiskām pieejām (Шеломов, 1977; Родионова, 1990; Глущенко, 1990; Мальцев, 1991; Ustinskovs, 1995; Arne, 2001; Zariņš, 2005; Спигин, 2008; Hickey, 2009; Kingscott & Durrant, 2010; Столяр, 2010). Tāpēc strādājot pie improvizācijas apguves didaktiskā modeļa mūzikas vidusskolā rodas nepieciešamība aplūkot improvizācijas darbības veidus un definēt svarīgākus improvizēšanas darbības veidus improvizācijas apgūvē mūzikas vidusskolā.

Pētījuma mērķis – raksturot improvizācijas darbības veidus un noteikt svarīgākus improvizēšanas darbības veidus improvizācijas apgūvē mūzikas vidusskolā.

Pētīšanas metode:

- literatūras analīze;
- autora pedagoģiskās pieredzes analīze.

Muzikālās darbības veidi

Kinds of musical activity

Kā zināms, darbības jēdziens saistīts ar aktivitāti un vairāki pedagogi un psihologi izskatīja šo jautājumu savos darbos (Ананьев, 1977; Леонтьев, 1977; Тарасов, 1979; Уледов, 1980; Платонов, 1986; Рубинштейн, 1989; Асмолов, 1990; Цыпин, 1994; Петрушин, 1997; Стрижак, 1999; Vorobjevs, 1998; Кирнарская, 2003; Znutiņš, 2004 un daudzi citi).

Muzikālā darbība ir uzskatāma kā mākslinieciskās darbības veids, kura mākslinieciskais tēls, kurš veidojas mūziķa uztverē un priekšstatos, realizējas skaņā (Znutiņš, 2004).

B. Asafjevs muzikālās darbības veidus iedala:

- izpildītājdarbībā (izpildītājs ir starpnieks starp komponistu un klausītāju);
- komponista darbībā (komponists ar nošu palīdzību attēlo savas jūtas);
- radošajā darbībā (mūzikas sacerēšana, jaunrade, **improvizācija**);
- muzikāli izglītojošā darbībā (darbība saistīta ar mācību veidu izvēli, ar mūzikas vēstures un teorijas priekšmetiem) (Асафьев, 1983).

V. Petrušins muzikālās darbības veidus iedala:

- muzikālajā izpildītājdarbībā (pētnieciskā un pedagoģiskā darbība);
- muzikāli radošajā darbībā (ietver gan komponista darbību, gan **improvizāciju**, gan skaņdarba izpildījumu);
- muzikālās propagandas un muzikāli kritiskā darbībā;
- mūzikas izglītība un muzikālajā audzināšanā (Петрушин, 1997).

L. Bočkarjevs izdala:

- mūzikas klausītājdarbību (kopēja gan komponistiem, gan izpildītājiem, galvenā īpatnība – subjektīvais pamats, subjektīvi muzikāli iespaidi);
- komponista daiļradi (savu domu un jūtu izteikšana skaņu formā);
- muzikālo izpildītājdarbību (izpildītāja traktējuma radīšana) (Бочкарев, 1997).

Analizējot muzikālās darbības veidu klasifikācijas, B. Asafjeva un V. Petrušina klasifikācijās improvizācijas darbība ir skaidri atrodama muzikāli radošajā darbībā. L. Bočkarjeva klasifikācijā improvizācijas darbība slēpjas plašā jēdzienā *komponista daiļrade*.

Kā zināms, improvizācija cieši saistīta ar citiem muzicēšanas veidiem – kompozīciju un interpretāciju (Пэрриш, Оул, 1975; Сапонов, 1982; Вадуга-Скода, 1988; Collins, 1988; Глущенко, 1990; Мальцев, 1991; Спигин, 2008; Короткина, 2009). Tā improvizācija iekļaujas izpildītājdarbībā, jo izpildītāji nereti

izmanto improvizācijas paņēmienus savā izpildītājdarbībā: dzežā, pavadījuma spēlē, aleatorikā un citur (Smith-Brindle, 1987; Чугунов, 1988; Мальцев, 1991; Овчинников, 1994; Столяр, 2010). Improvizācija tiek atrodama arī komponista darbībā, jo improvizācija bieži tiek izmantota kā palīglīdzeklis kompozīcijas procesā (Ferand, 1938; Мальцев, 1991; Спигин, 2008; Кинус, 2008; Столяр, 2010, Petrauskas, 2010). Improvizācija atrodama arī muzikāli izglītojošā darbībā, muzikālajā izglītībā un muzikālajā audzināšanā, jo improvizācijas paņēmieni tiek plaši izmantoti mūzikas pedagoģijā (Шеломов, 1977; Birzkops, 1986; Родионова, 1990; Nelsone & Paipare, 1992; Arne, 2001; Zariņš, 2005; Hickey, 2009) un tai ir liela loma personības intelektuālajā attīstībā (Birzkops, 2008; Kingscott & Durrant, 2010).

Mūzikas improvizācijas darbības veidi **Kinds of musical improvisation**

Vispilnīgāk mūzikas improvizācijas darbības veidi ir aprakstīti E. Feranda (Ferand, 1957) un S. Maļceva (Мальцев, 1991) pētījumos, kā arī sastopami citu autoru darbos (Riemann, 1967; Сапонов, 1982; Badura-Skoda, 1988; Collins, 1988; Zariņš, 2005; Спигин, 2008, Spigins, 2010; Petrauskas, 2009, 2010). Autori izdala mūzikas darbības veidus pēc vairākām pazīmēm.

S.Maļcevs pēc līdzekļiem izšķir improvizāciju, kura apvieno mūziku ar citiem mākslas veidiem: deju, dzeju, teātri (Мальцев, 1991). Šeit var atcerēties Itālijas teatrālo skolu *commedia dell'arte*, kuras dalībnieki improvizēja gan kā dramaturgi, gan kā aktieri, gan kā dzejnieki, gan kā mūziķi (Сапонов, 1982). Mūzikas pedagoģijā tiek plaši izmantota E. Žaks- Dalkroza (Шторк, 1924) metodika, kuras pamatā ir kustību improvizācija. Kustību improvizācijas bērnu emocionalitātes attīstībai iesaka izmantot D. Zariņš (Zariņš, 2005). Autora pedagoģiskā pieredze liecina, ka mūzikas vidusskolā ir iespējams sekmīgi izmantot šo darbības veidu: mācību procesa gaitā pāriet no mūzikālas improvizācijas uz kustību un (vai) teksta improvizāciju. Šādas improvizācijas var realizēties kopā ar mūziku vai arī bez ciešas saistības ar mūziku. Šāda improvizēšanas darbība var sekmēt mūzikas improvizācijas saiti ar citiem mākslas veidiem un ar reālo dzīvi, dod iespēju mācīties pielietot improvizācijas prasmes reālajā dzīvē, attīstīt radošo pieeju dzīves situācijām.

Savukārt tīri muzikālā improvizācija sadalās vokālajā, instrumentālajā un vokāli instrumentālajā veidā (Мальцев, 1991). Bet instrumentālo improvizāciju iespējams sadalīt tālāk pēc instrumentiem: improvizēšana uz klavierēm, vijoles, flautas un t.t. Zināms, ka katram instrumentam ir savas tehniskās īpatnības un objektīvās iespējas, bet mūzikas vidusskolas audzēkņiem ir jāsaprot, ka vairākus improvizācijas paņēmienus var izmantot gan improvizējot ar balsi, gan improvizējot uz dažādiem mūzikas instrumentiem. Ņemot vērā, ka parasti mūzikas vidusskolas audzēkņi pārvalda divus un vairākus instrumentus, improvizācijas apguves procesā ir ieteicams improvizēšanai izmantot gan balsi, gan dažādus

mūzikas instrumentus, piefiksējot gan kopīgus, gan specifiskus improvizācijas paņēmienus.

E.Ferands (Ferand, 1957) pēc sastāva izšķir solo un kolektīvo improvizēšanu. Kolektīvā improvizēšana var būt gan nelielā ansablī (duetā, kvartetā un t.t.), gan lielajos kolektīvos – orķestros, koros. Piemēram, 23. Vispārējos Latviešu Dziesmu Svētkos 2003. gadā Ilonas Rupaines skaņdarbu „Ezereņi, Lubuoneņi” izpildīja izmantojot improvizācijas elementus apmēram 13 tūkstoši koristu. Runājot par kolektīvo improvizāciju E. Ferands izšķir vēl divus veidus: kad improvizē visi kolektīva dalībnieki un, kad improvizē viens kolektīva dalībnieks, bet pārējie neimprovizē. Abi šie veidi plaši izplatīti džezā, bet sastopami arī citos žanros.

S.Maļcevs (Мальцев, 1991) atzīmē, ka solo improvizācijas prasa lielāku meistarību, nekā ansambļu improvizācija. Kā liecina dotā raksta autora pedagoģiskā pieredze, improvizatoram-iesācējam improvizēt ansablī ar pieredzējošo improvizatoru (pedagogu vai pieredzējošo kolēģi) ir vieglāk nekā improvizēt solo. Šādā darbības veidā audzēknis jūtas drošāks un tas sekmē improvizācijas rezultātu. Tāpēc improvizācijas apguves sākumposmā būtu ieteicams improvizēt ansablī ar pedagogu vai citu pieredzējošu improvizatoru, bet improvizācijas apguves gaitā attīstīt iemaņas gan solo improvizācijā, gan ansablī, jo tā ir profesionālās dzīves nepieciešamība.

S.Maļcevs (Мальцев, 1991) uzskata, ka pēc rakstības stila izšķir pirmkārt tīri ritmisko improvizēšanu un ritmomelodisko improvizēšanu. Ritms ir svarīga mūzikas struktūras sastāvdaļa (Udodova, 2006; Kivy, 2006; McLaughlin, 2011; Ustinskovs, 2012), tāpēc ritmiskā improvizācija var tikt izmantota kā sākumpunkts improvizācijas apgūvē (Ustinskovs, 1995; Столяр, 2010). Ritmiskā improvizācija visbiežāk sastopama džezā un tautas muzicēšanā (perkusionistu izpildījumā), kā arī plaši izplatīta mūzikas pedagoģijā. Pēc iepazīšanās ar ritmiskās improvizēšanas pamatiem ir iespējams pāriet pie ritmomelodiskās improvizēšanas, kura var būt izmantota dažādos rakstības stilos: monodijā, heterofonijā, polifonijā, homofonijā, sonorikā, puantīlismā, jauktajā.

Pēc mēroga improvizācija var būt totālā un daļējā, nepārtrauktā un epizodiskā (Мальцев, 1991). Totālā improvizācijā tiek improvizēta visa faktūra (piemēram, arhaiska džezā ansambļu improvizācijas), daļējā improvizācijā - faktūras daļa (piemēram, tiek improvizēts tikai pavadījums vai tikai melodija). Ar nepārtrauktās improvizācijas jēdzienu saprot nepārtraukto visa skaņdarba improvizēšanu (piemēram, teksta un grafiskās partitūras realizācija), bet par epizodisko - kad skaņdarba improvizētās epizodes mijas ar sacerētām, piemēram kadences instrumentālajos koncertos, vai aleatorikas paņēmieni mūsdienu skaņdarbos. Improvizācijas apgūvē dažreiz par improvizēšanas pamatu izmanto rondo formu, kurā kā refrēnu atskaņo kādu pazīstamas mūzikas fragmentu, bet epizodes tiek improvizētas (Ustinskovs, 1995). Tā kā visi šie veidi ir plaši izmantojami muzicēšanas praksē, improvizācijas apguves procesā mūzikas

vidusskolā ir svarīgi pievērst uzmanību gan melodijas, gan pavadījuma, gan visas faktūras improvizēšanai, nevis kādam atsevišķam improvizēšanas veidam.

S. Maļcevs (Мальцев, 1991) izšķir improvizācijas pēc dotā uzdevuma, kuras bija uzdotas no malas (uzdeva cits cilvēks) vai izdomātas patstāvīgi. Uzdevums var būt formāli konstruktīvs (piemēram improvizēt trijdaļu formu) vai arī saistīts ar konkrēto tēlu (ar poētisko rindkopu, ar gleznu, cilvēka vai dabas portretu utt.). Viens no lietišķiem tēlainās improvizēšanas paraugiem - mēmās filmas pavadījuma improvizēšana, kura bija īpaši attīstīta 20. gadsimta pirmajā pusē. L. Mazelis (Мазель, 1976) atzīmē tēlainās improvizēšanas veida līdzību ar komponēšanas procesu. Tēlainās improvizēšanas veids tika izpētīts I. Arnes darbā (Arne, 2001). Izmantojot par improvizācijas pamatu latviešu dainas, autore atzīmē šī improvizēšanas veida lielo nozīmi improvizācijas apgūvē. Tēlainās improvizācijas darbā ar bērniem iesaka izmantot D. Zariņš (Zariņš, 2005). Viņš par pamatu izmanto dzejoļus un tēlotājas mākslas darbus. Tēlainā improvizācija sekmē mūzikas vidusskolu audzēkņu emocionalitātes attīstību (Ustinskovs, 2009), tāpēc tēlainā improvizēšana ir svarīga improvizācijas apguves sastāvdaļa.

Pēc psiholoģijas nosacījumiem improvizācija dalās apzinātās un neapzinātās improvizācijas veidos (Мальцев, 1991; Zariņš, 2005; Petrauskas, 2009, 2010). Apzinātā improvizācija savukārt dalās ielānotās un piespiestās improvizācijas paveidos. Ielānotā improvizācija notiek ar mērķi rādīt noteiktu estētisko efektu vai iedarboties uz ārpusmuzikālo situāciju. Piespiestā improvizācijā izmaiņas tiek diktētas darba situācijai, kad improvizators ir spiests mainīt savu plānu sakarā ar situācijas izmaiņšanu, vai elementāri aizmirstot mūzikas materiālu. Visbiežāk tas notiek kolektīvajā muzicēšanā, kad ne vienmēr ir iespējams paredzēt muzikālas situācijas attīstības gaitu. Šeit sekmīgai improvizēšanai liela loma pieder improvizatora pieredzei (Мальцев, 1991), tāpēc ir nepieciešamas vairākas praktiskās ansambļu nodarbības, lai izveidotos vajadzīgas iemaņas. Neapzinātā improvizācija savukārt dalās izpildītāja improvizācija un maldīgā improvizācija. Izpildītāja improvizācija rodas, kad improvizators domā, ka viņš precīzi atkārtos izpildījumu, bet reāli ienes izmaiņas. Maldīgā improvizācija ir pretējs process: izpildītājam šķiet, ka viņš improvizē jaunu mūzikas materiālu, bet reāli atkārtos jau zināmu materiālu. Pedagoģiskā pieredze un literatūras analīze liecina, ka improvizācijas apgūvē mūzikas vidusskolā neapzinātās improvizācijas darbības veidi netiek izmantoti, jo apguves process tiek virzīts uz improvizācijas paņēmieni apzināto izmantošanu.

S. Maļcevs (Мальцев, 1991) izšķir sagatavotu improvizāciju, kad tiek izmantoti jau agrāk atrasti modeļi un nesagatavotu improvizāciju. Ar sagatavotu improvizāciju saprotam tādu improvizācijas veidu, kad tiek izmantots (precīzi vai variēti) agrāk atrastais muzikālais materiāls. Bet pēc pragmatiskuma S. Maļcevs improvizācijas darbību daļa kā improvizāciju priekš sevis un improvizāciju klausītājiem, kā arī izšķir koncertimprovizāciju (F. Klements, N. Paganīni, U. Buls, K. Černi, F. Šopēns, F. Lists un citi) un improvizāciju kā komponēšanas pamats (L. Bēthovens, G. Sviridovs, M. Slonimskis un citi).

D.Djūijs (Дьюи, 1997) izšķir empīrisku un zinātnisku domāšanas veidus: empīriskā domāšana balstās uz pieredzi un nesatur sistemātiskumu un savstarpējus sakarus starp faktiem. Liela loma empīriskajā domāšanā pieder intuīcijai. Intuīciju definē kā zināšanas, kuras rodas bez ceļu un nosacījumu apzināšanas, kura parasti balstās uz praktiskās vai garīgās darbības pieredzi (Карпенко, 1998). Šajā sakarā, balstoties uz darbības realizācijas zinātniskuma principu šī raksta autors izdala empīrisku (uz praktiskas pieredzes, intuitīvo) improvizāciju un uz tehnoloģijām balstītu (apzinātu) improvizāciju. Empīriskā improvizācija var balstīties uz praktiskas darbības pieredzi - instrumenta spēlēšanas vai dziedāšanas iemaņas, vai bez tās - mazo bērnu spontānas improvizācijas. Uz tehnoloģijām balstītai improvizācijai pamatā ir speciālo zināšanu, prasmju un iemaņu komplekss, ar kura palīdzību ir iespējams realizēt improvizatora ieceres. Šāds darbības veids atklāj audzēkņiem improvizācijas tehnoloģijas, improvizācijas būtību, un ar tās palīdzību improvizators var konstruēt jaunas improvizēšanas prasmes un iemaņas. Bet empīriskās improvizācijas nesatur sistemātiskumu un ir ierobežotas ar praktiskas darbības pieredzes apjomu. Starp empīrisku un uz tehnoloģijām balstītu improvizācijas darbības veidiem iespējama mijiedarbība, kad uz tehnoloģijām balstītajai improvizācijai tiek pievienoti intuitīvi atrasti paņēmieni.

H.Rimans dala improvizēšanu pēc formas uz brīvo, saistīto un relatīvi saistīto improvizācijas veidiem (Riemann, 1967). Pēc brīvas improvizācijas saprotam improvizāciju, kura nav saistīta ar kādu modeli, tēmu un improvizācija notiek brīvā plūsmā. Šāds improvizēšanas veids ir līdzīgs komponēšanas procesam (Мальцев, 1991). Par relatīvi saistīto improvizāciju H. Rimans uzskata tādu improvizācijas veidu, kur improvizācija ir mazāk atkarīga no sākotnējā modeļa (piemēram V. Mocarta un L. Bēthovena variācijas, džeza variācijas bibop stilā). Pēc autora domām, pēc tādas dalīšanas nav nepieciešamības un „relatīvi saistīto improvizāciju” var pievienot saistītas improvizācijas veidam, jo abiem veidiem pamatā ir noteikts modelis (melodija, harmonija).

Saistītās improvizācijas veidam ir divi improvizēšanas tehnikas pamatveidi: variēšanas tehnika un piebalsu improvizēšana (Сапонов, 1982; Badura-Skoda, 1988; Collins, 1988; Мальцев, 1991; Спигин, 2008; Spigins, 2010). Variēšana var būt ritmiska, melodiska, ritmomelodiska, harmoniska, faktūras u. t. t. Piebalsu improvizēšana izpaužas patstāvīgo balsu pievienošana melodijai (organums, diskants, kontrapunkts, piebalsu polifonija u. tt.). Šo improvizēšanas tehnikas paņēmieni kopums ir pamats uz tehnoloģijām balstītajām improvizācijām.

Apkopojot dažādu autoru koncepcijas mūzikas improvizācijas darbības veidi dalās pēc šādām pazīmēm:

- pēc līdzekļiem,
- pēc sastāva,
- pēc rakstības stila,
- pēc tehnikas,
- pēc mēroga,
- pēc formas,

- pēc dotā uzdevuma,
- pēc psiholoģijas nosacījumiem,
- pēc sagatavošanas,
- pēc pragmatiskuma,
- pēc zinātniskā principa.

Secinājumi Conclusions

Mūzikas vidusskolas audzēkņim kā topošajam profesionālam-mūziķim jānāk improvizēt gan solo, gan ansablī, gan atsevišķas epizodes, gan veselus skaņdarbus dažādos stilos un žanros. Tāpēc ņemot vērā augstāk aplūkoto improvizēšanas darbības veidu raksturojumu uzskatām, ka improvizācijas apgūvē mūzikas vidusskolā ir svarīgi izmantot šādus improvizēšanas darbības veidus:

- uz tehnoloģijām balstīto improvizēšanu;
- ritmisko un ritmomelodisko improvizēšanu;
- tēlaino improvizēšanu;
- totālo un daļējo, nepārtraukto un epizodisko improvizāciju;
- solo un kolektīvu improvizēšanu;
- muzikālo improvizēšanu uz dažādiem instrumentiem;
- improvizēšanu citos mākslas veidos (dejā, dzejā un citos).

Par vienu no svarīgākiem improvizācijas darbības veidiem uzskatām uz tehnoloģijām balstīto improvizācijas darbības veidu un ar šo veidu saistītiem improvizēšanas tehnikas pamatveidiem - variēšanas tehniku un piebalsu improvizēšanu. Uz tehnoloģijām balstītais improvizācijas darbības veids atklāj mūzikas vidusskolas audzēkņiem improvizācijas speciālo zināšanu, prasmju un iemaņu kompleksu - improvizācijas tehnoloģijas, improvizācijas būtību, ar kuras palīdzību improvizators var konstruēt jaunas improvizēšanas prasmes un iemaņas.

Šo improvizācijas darbības veidu raksturojumu iespējams izmantot par pamatu turpmākiem pētījumiem improvizācijas mākslas apgūvē. Iespējams, ka vairāku improvizācijas darbības veidu izmantošana sekmētu improvizācijas mākslas apguvi, dod iespēju improvizācijas pedagogam elastīgi, daudzveidīgi un konstruktīvi veidot improvizācijas mācību procesu: attīstīt audzēkņa individualitāti, viņa radošas un intelektuālas spējas, atrast saiknes ar reālajām muzicēšanas problēmām, aktīvi iesaistīt audzēkņus mācību procesā, izmantot deduktīvu pieeju – balstoties uz vispārējām zināšanām mūzikā apgūt improvizācijas mākslas īpatnības.

Summary

Pedagogical experience and findings of different scholars testify to the fact that mastering improvisation can be based on essentially different didactic approaches. Therefore, at developing the didactic model of mastering improvisation in music secondary school, a necessity arises to study kinds of improvisation activity and define the more important kinds of improvisation activities for mastering improvisation in music secondary schools.

As we know it, the notion “activity” relates to activities, and it has been studied by many scholars. Having analyzed the classifications of kinds of musical activity, we see that the classification of musical activities offered by B. Asafyev and V. Petrushin explicitly contains improvisation activity as a component of musical creative activity. In the classification provided by L. Bochkaryev, improvisation activity is included in the concept “composer’s creative work”.

The most comprehensive description of kinds of musical improvisation activity is given in the research by E. Ferand (Ferand, 1957) and by S. Maltzev (Мальцев, 1991), but it can be found in the research papers of other authors as well (Riemann, 1967; Сапонов, 1982; Badura-Skoda, 1988; Collins, 1988; Zariņš, 2005; Спигин, 2008, 2010; Petrauskas, 2009, 2010). The authors distinguish kinds of musical activity according to several features.

The analysis of conceptions of various authors shows that kinds of music improvisation activity are classified according to such features as:

1. According to the means:
 - improvisation which combines music with other kinds of art;
 - purely musical improvisation which comprises vocal, instrumental and vocal-instrumental kinds.
2. According to composition:
 - solo improvisation;
 - collective improvisation.
3. According to a writing style:
 - rhythmic improvisation;
 - rhythmic-melodic improvisation.
4. According to a technique:
 - variation technique;
 - chime improvisation.
5. According to a scale:
 - total and partial improvisation;
 - continuous and episodic improvisation.
6. According to form:
 - free improvisation;
 - bound improvisation.
7. According to a given task:
 - given from aside;
 - devised independently.
8. According to psychological conditions:
 - conscious improvisation;
 - unconscious improvisation.
9. According to preparation:
 - prepared improvisation;
 - unprepared improvisation;

10. According to a pragmatic aspect:

- improvisation for oneself;
- improvisation for listeners;
- concert improvisation;
- improvisation as the grounds for composing.

11. According to the scientific principle:

- empiric (based on practical experience, intuitive) improvisation;
- technology-based (deliberate) improvisation.

Conclusions

A learner of music secondary school as a prospective professional musician is to be able to improvise solo and in ensemble, individual episodes and whole compositions in various styles and genres. Therefore we consider that for mastering improvisation at music secondary school it is vital to use such kinds of improvisation activity as: rhythmic and rhythmic-melodic improvisation, imagery improvisation; total and partial improvisation; continuous and episodic improvisation; solo and collective improvisation; musical improvisation on various instruments; improvisation in other kinds of art (dance, poetry etc.).

We also consider that it is important to orient the process of mastering improvisation towards technology-based kind of improvisation activity and to basic kinds of improvisation techniques relating to it – variation technique and chime improvisation. This kind of activity reveals for a music school learner the essence of improvisation technology and improvisation itself, and the improviser can construct new skills and abilities of improvising by means of it.

Literatūra

Bibliography

1. Aldrich, P. (1950) *Ornamentation in J. S. Bach Organ works*. New York.
2. Arne, I. (2001) *Latvju dainu izmantošana improvizācijā bērnu iztēles ierosināšanai un bagātināšanai*: Maģistra darbs. Rīga.
3. Badura-Skoda, E. (1988) Improvisation. Western, Classical. B. Kernfeld (Ed.) *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press, 43-48.
4. Birzkops, J. (1986) *Mūzikas sacerēšana klavierspēles apmācībā*. Rīga: Zvaigzne.
5. Birzkops, J. I. (2008) *Muzicēšana - labākā intelektuālo spēju attīstītāja*. Rīga: Zvaigzne ABC.
6. Collins, M. (1988) Improvisation. Western, Baroque. B. Kernfeld (Ed.) *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press, 35-43.
7. Ferand, E. (1956) *Die Improvisation in Beispielen*. Koln.
8. Ferrand, E. (1938) *Die Improvisation in der Music*. Zurich: Rhein-Verlag.
9. Ferand, E. (1957) Improvisation. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. - Kassel...
10. Hickey, M. (2009) Can improvisation be 'taught'? A call for free improvisation in our schools. *International Journal of Music Education* 27 (4). 285-299.
11. Horsley, I. (1960) *The Sixteenth-century Variation and Baroque Counterpoint*. MD.
12. Kingscott, J. & Durrant, C. (2010) Keyboard improvisation: A phenomenological study. *International Journal of Music Education*, 28 (2), 127-144.

13. Kivy, P. (2006) The Philosophy of Music. <http://www.philosophytalk.org/pastShows/Music.html> Apskatīts 05.02. 2011.
14. McLaughlin, P. (2011) *The Blueprint – A Philosophy of Musical Structure*. Apskatīts 05.02.2011. <http://inspireddrummer.com/music-philosophy/the-blueprint-a-philosophy-of-musical-structure/>
15. Nelsone, I., Paipere, M. (1992) *Mūzikas mācīšanas metodika*. Rīga.
16. Nettl, B. (1974) *Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach*. MQ.
17. Petrauskas, R. (2010) Apzinātais un neapzinātais pianista improvizatora mākslā. *Grauzdiņa I. (Red.) Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, II zinātnisko rakstu krājums*. – Daugavpils: Saule, 230-236.
18. Petrauskas, R. (2009) Improvizācijas apguves problēmika mūsdienu klaviespēle. *Grauzdiņa I. (Red.) Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums*. – Daugavpils: „Saule”, 74-92.
19. Reese, G. (1940) *Music in the Middle Ages*. New York.
20. Riemann, H. (1967) *Musiklexikon. 12. Aufl. Bd. 3. Sachteil. Mainz...*
21. Smith-Brindle, R. (1987) *The New Music: The Avant-garde since 1945*. England, Oxford: University Press.
22. Spigins, J. (2010) Improvizācijas pamatu apguves kritēriji, radītāji un līmeņi. *M. Marnauza (Red.) Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā*. Rīga: RPIVA, 460-465.
23. Till, D. H. (1975) *English Vocal Ornamentation, 1600-1660*. Oxford.
24. Udodova, I. (2006) *Ievads mūzikas teorijā*. Rīga: Zvaigzne ABC.
25. Ustinskovs, J. (2009) Emocionalitātes attīstības problēmas mūzikas vidusskolas audzēkņiem. *J. Davidova (Ed.). Problems in Music Pedagogy: Proceedings of the 6th International Scientific Conference*. Daugavpils: DU, „Saule”. 311-318.
26. Ustinskovs, J. (1995) Improvizēšanas mācība mūzikas skolotājiem. Maģistra darbs. Rīga.
27. Ustinskovs, J. (2012) Improvisation process in the temporal aspect. *Scientific articles of 7th International Conference “Person. Colour. Nature. Music.”* (Ed. A. Šļahova). Daugavpils: “Saule”. 264-278.
28. Vorobjevs, A. (1998) *Psiholoģijas vēsture*. Rīga: Mācību apgāds NT.
29. Zariņš, D. (2005) *Radoša pieeja klavierspēlē*. Rīga: RaKa.
30. Znutiņš, E. (2004) *Kora diriģenta kompetences veidošanās mūzikas skolotāja studiju procesā augstskolā*. Daugavpils.
31. Ананьев, Б. (1977) *О проблемах современного человекознания*. Москва: Наука.
32. Асафьев, Б. (1983) *Проблемы музыкальной психологии*. Москва: Музыка.
33. Асмолов, А. (1990) *Психология личности*. Москва: Логос.
34. Бочкарёв, Л. (1997) *Психология музыкальной деятельности*. Москва: Институт психологии РАН.
35. Глущенко, Ю. (1990) *Импровизация как категория музыкального исполнительства*. Киев.
36. Дьюи, Д. (1997) *Психология и педагогика мышления*. Москва: Совершенство.
37. Зариньш, Д. (1981) *Музыкально-творческое развитие учащихся*. Rīga.
38. Карпенко, Л. (1998) *Краткий психологический словарь*. Ростов-на-Дону: «Феникс».
39. Кинус, Ю. (2008) *Импровизация в композиции в джазе*. Ростов-на-Дону: «Феникс».
40. Кирнарская Д. (2003) *Психология музыкальной деятельности*. Москва: Академия.
41. Короткина, А. (2009) Сочинение музыки с использованием современных композиторских техник – средство развития музыкального мышления учащихся. *Grauzdiņa I. (Red.) Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums*. – Daugavpils: „Saule”, 127-132.
42. Леонтьев, А (1977) *Деятельность, сознание, личность*. Москва.
43. Мазель, Л. (1976) *О типах творческого замысла. Советская музыка, №5*.
44. Мальцев, С. (1991) *О психологии музыкальной импровизации*. Москва: «Музыка».
45. Овчинников, Е. (1994) *История джаза. Выпуск 1*. Москва: «Музыка».
46. Петрушин, В. (1997) *Музыкальная психология*. Москва: ВЛАДОС.
47. Платонов, К. (1986) *Структура и развитие личности*. Москва: Наука.
48. Пэрриш, К., Оул, Дж. (1975) *Образцы музыкальных форм от григорианского хора до*

- Баха.* Ленинград: Музыка.
49. Родионова Т. (1990) Учитесь импровизировать. *Музыкальная жизнь*, 7,9,11,13,17,21,23.
 50. Рубинштейн, С. (1989) *Проблемы общей психологии*. Москва: Педагогика.
 51. Сапонов, М. (1982) *Искусство импровизации*. Москва: Музыка.
 52. Спигин, Ю. (2008) *Импровизация в контексте теории и истории музыки и её проявление в джазе*. Рига: JUMI.
 53. Столяр, Р. (2010) *Современная импровизация*. Санкт-Петербург: «Планета музыки».
 54. Стрижак, Л. (1999) *Психология и педагогика*. Москва: МГИУ.
 55. Тарасов, Г. (1979) *Проблема духовной потребности (на материале музыкального восприятия)*. Москва: Просвещение.
 56. Уледов, А. (1980) *Духовная жизнь общества*. Москва: Логос.
 57. Чугунов, Ю. (1988) *Гармония в джазе*. Москва: Советский композитор.
 58. Цыпин, Г. (1994) *Психология музыкальной деятельности*. Москва : Интерпракс
 59. Шеломов, Б. (1977) *Импровизация на уроках сольфеджио*. Москва: Музыка.
 60. Шторк, К. (1924) *Система Далькроза*. Ленинград: Музыка.

<p>Jevgenijs Ustinskovs Daugavpils University E-mail: choirdaugava@inbox.lv Phone: +37129538278</p>
