

Źmiele Jaques-Dalcroze IMPROWIZACJA FORTEPIANOWA

Opis

Tęmaczenie dedykuję Ewie ??

Magdalena

Źmiele Jaques-Dalcroze

Improwizacja fortepianowa

Tęmaczenie Magdalena Bogdan

Konsultacja merytoryczna: Alicja Gronau

Redakcja: Ewa Jakubowska

Zaskakujące jest to, że uczniowie szkół muzycznych, zarówno kształceni na zawodowych muzykach jak i amatorzy, nie są nakłanianani do uczestniczenia w zajęciach improwizacji. Sądzę, że jest to poważny błąd i warto podjąć dyskusję z tymi, którzy z różnych powodów ?? przeciwni są nauczaniu tej tak ważnej dla edukacji muzycznej dyscypliny.

Można bowiem spotkać muzyków, którzy twierdzą, że nauka improwizacji sprzyja nadmiernie wybujałej wyobraźni, prowadzi do braku spójności myślenia, nadwrażliwości, nieładu i braku poszanowania dla stylu. Otóż tak nie jest. Wprost przeciwnie, improwizacja uprawiana jako sztuka i jako nauka, bazuje na wszelkich tradycyjnych zasadach harmonii i kompozycji.

Jej rola polega na rozwijaniu w uczniach zdolności *szybkiego podejmowania decyzji* i jej *realizowania* [2](#), koncentracji pozbawionej wysiłku, zdolności natychmiastowego tworzenia pomysłów, ustalania bezpośrednich powiązań pomiędzy wibrującym duchem i męzgim, w którym powstają wyobrażenia i który powiązania te koordynuje, za pomocą palce, dłoń i ręce je realizują.

A wszystko to, dzięki kształconej wrażliwości nerwowej, przebiega przez odwoływanie się do czasu, energii i przestrzeni ?? zjednoczyć w organiczną całość poszczególne rodzaje tej wrażliwości, czyli zdolności sąuchowe, miętne i twórcze.

Nauka improwizacji w ogromnym stopniu ułatwia naukę gry fortepianowej.

Wymag stawiany osobie improwizującej, która musi szybko ą czy ze sobą rytmy i akordy, w możliwie najkrótszym czasie przyswajać różnego rodzaju zestawienia wartością, przewidzieć i przygotować momenty zatrzymania i ponownego podjęcia ruchu, zapewnia grę klarowną, pewną, porządek i styl. Te ważne cechy zostaną wzmocnione, pod warunkiem, że nauczyciel improwizacji oprze swoje nauczanie na doświadczeniu rytmicznym, na poznawaniu bezpośrednich związków zachodzących pomiędzy poleceniami wysyłanymi z męzgu oraz miętami, które polecenia te realizują.

Od tego momentu pianista posługuje się bądź dzie klawiaturą, by wyrazić swoje odczucia, oświadczyć w asnych rytmów, co spowoduje, że jego interpretacje utworów innych twórców nacechowane bądź szczerocią, rzadko spotykane w wykonaniach, stanowi cich imitację gry nauczyciela lub poddanych tradycyjnym wskazówkom.

Czesto mieliśmy okazję stwierdzić, że najlepszymi twórcami – we wszystkich dziedzinach sztuki – są ci, których cechuje wyobraźnia i kreatywność, i którzy potrafią stworzyć dzieło zawierające osobiste cechy. Tymczasem rzadko można spotkać nauczyciela fortepianu, który potrafi podczas lekcji z dziećmi znaleźć czas na to, aby nauczyć techniki palcowej poprzedzić ćwiczeniami sułymi ogólnemu rozwijaniu muzykalności. By wzbudzać w nich potrzebę wyrażania za pośrednictwem klawiatury asnych emocji, a tym samym przekazania ich na odczucia.

Każde działanie artystyczne jest uzewnętrznianiem duchowych lub estetycznych emocji, dlatego nauczyciel przez cały czas powinien starać się rozbudzać je w uczniach, jak również stymulować potrzebę ich wyrażania i nadawania im formy.

Poważnym bądź jest twierdzenie, że człowiek staje się zdolny do komponowania dopiero po ukończeniu studiów. Czy Anton Bruckner, mój dawny nauczyciel, nie podkreślał podczas zajęć, że muzyk może odważyć się komponować dopiero wówczas, gdy osiągnie 45 rok życia – wiek, w którym on sam zaczął tworzyć? Nie miał oczywiście nigdy okazji zajmować się kształceniem dzieci i uświadomił sobie, że ich wrażliwość i wyobraźnia może rozwijać już od najmłodszych lat.

Tymczasem doświadczenie pokazało mi, że prawdziwie muzykalne dzieci uwielbiają improwizować na fortepianie, co świadczy o tym, iż są w stanie to robić. Ze zdziwieniem możemy stwierdzić, że ich inwencja melodyczna i rytmiczna jest znacznie bardziej oryginalna i spontaniczna, niż inwencja starszych. Ich wieś umysł nie jest jeszcze skrzepowany arbitralnymi zasadami.

Jeżeli dziecko zdolne jest do działania twórczych, to znaczy, że jego umysł jest wolny. Dlatego właśnie nie dorosły twórca odsłania całej swojej indywidualności tylko wówczas, gdy potrafi zapomnieć o zasadach i gdy jego umysł ponownie staje się wolny.

Improwizować, to wyrażać swoje myśli niezwłocznie, gdy tylko się pojawiają i przemykają przez nasz umysł. Zdarza się czasem, a nawet dość często, że szybko pojawiają się siły. Rodek wyrazu zaprzecza naszemu myślowi. Nie jest to jednak powód, by na zawsze z niego rezygnować. Z kolei ten wolniejszy też może się okazać omylny.

Są osoby, które nie potrafią jasno inaczej wyrazić swoich myśli, jak tylko za pomocą mowy, inni zaś za pomocą pisma. Czy można w sposób pejoratywny stwierdzić o tych pierwszych, że improwizują, ponieważ ich myśli bez niepotrzebnej straty czasu przeoblekają się w słowa? Czy też dlatego, że świątówowość, szybkość i spontaniczność w wyrażaniu siły – cechujące improwizację – działają na szkodę myśli, i że jedynie powolność w zapisywaniu nadaje jej większe znaczenie?

Wydaje mi się, i½ to co jest najważniejsze, to rezultat. Dokładno? w przekazywaniu uczu? i my?li nie ma nic wspólnego z upływaj? cym czasem. To samo dotyczy muzyki.

Można spotka? muzyk?w, którzy nie potrafi? inaczej komponowa? swoich utworów jak tylko siedząc przy stole, trzymając pióro w dłoni i drapiąc się po głowie, by na nowo podejmować pomysły i je realizować. Aby zastanowić się nad koncepcją i wielokrotnie odczytywać to, co zostało już zapisane, zanim podejm? decyzję o kontynuowaniu pracy nad utworem. Aby przerobić zapisaną linię melodyczną lub zmienić przebieg harmoniczny.

Zdarza się często, że pomimo zapisania nowej linii melodycznej zapominają o niej, zbaczają z drogi, na którą muszą zawrócić i w końcu, znalazłszy się na niej, osiągną cel bardzo odległy od tego, do którego podążali. Kiedy podejm? pracę nad nowym utworem, znów zasię przy tym samym biurku i ponownie posuwać się zapisem, jako bezpośrednim środkiem wyrazu.

To dlatego nauczyciel, zalecając swoim studentom, by komponowali powoli, twierdzi, i½ tylko tak wypracowaną kompozycję można poddać ocenie znawcy, którzy pośpiesznie napisany utwór traktuje zazwyczaj jako przejaw lekkomyślności umysłu, zaś sam? improwizację jako gorszą formę twórczości.

Otóż tworzyć szybko, nie oznacza tworzyć w sposób bezmyślny. Zdarzają się przemyslenia trwające zaledwie kilka minut, które są równie głębokie jak i te trwające dłuższ? Możliwa obmyślenie ostateczny plan utworu równie wyrażenie w ciągu kilku godzin, czy nawet minut, jak te w ciągu kilku pełnych wytrwałej refleksji dni.

Zdarzają się bez wątpienia zarówno z?e jak i wspaniałe stany pobudzenia. Ten, który powstaje z potrzeby ciągłego dążenia do celu, powoduje często pojawienie się w zaskakujący sposób odkrytej, lepszej drogi postępowania i może podyktować twórcy właściwe tempo, jego zmiany oraz bardziej naturalny przebieg dynamiczny.

Kilka lat temu Eugène Ysaÿe przebywał cy podczas wojny na emigracji w Londynie powiedział mi, że znalazł w końcu czas na doskonalenie swojej techniki gry.

Kiedy ?woczył w domu, jego wirtuozowskie interpretacje nie były zbyt doskonałe. Gdy tylko stanął przed publicznością, grając z akompaniamentem orkiestry, poczuł jak wpada w swoisty trans, którzy pozwolił mu grać w sposób pewny najtrudniejsze nawet fragmenty.

Potwierdza to nasz? też, że nie należy rozpoczyna? nauki wirtuozowskiej techniki gry, zanim nie zostanie rozwinięty muzyczny stan ducha oraz rozbudzone spontaniczne siły tkwiące w człowieku.

Niektórzy oratorzy, będąc w podobnym stanie ekscytacji i pobudzenia, improwizują pełne wzniosłości, wyrazistości i oryginalności przemowy, które po ich przeniesieniu na papier, przestają być podyktowane tym samym dreszczem przeżywania.

Dlatego zdarza się, że spontaniczni wykonawcy swoich ról w ?commedia dell'arte? mogą wykazać się inwencją wyjącznie w czasie scenicznej akcji przed publicznością. Czyż nie

jest tak, ¼e wielu pisarzom, dla wyraenia swoich myli, atwiej jest znajduwa odpowiednie sowa dyktuj c tekst, zamiast go zapisywa??

Mo na skomponowa utw r post puj c zgodnie z wyra nie okre onym planem, nawet zawi ym, nie trac c przez to z oczu ani na chwil zamierzonego celu, nie b d c zmuszonym robi? przerw dla zastanowienia, przemy lenia, nabrania nowych si? i ??zatankowania?. Czy ¼ nie jest rzecz w a n , aby dzie o mia o w a a ciwie wywa 4ony charakter, aby jego realizacja dosi g a wyra nie okre onego celu i aby jasno przedstawi a zamys? autora oraz w pe ni wyrazi a jego myli?

Je li dzie o to takim w a a nie jest, je li zaspokoi umys? i instynkt s uchacza, to nie ma znaczenia, czy zosta o skomponowane w spos b beztroski ?? w ci gu jednej nocy (jak uwertura do *Wesela Figara*), czy te ¼ w ci gu pi ciu lat zmaga? i udr ki, jak w przypadku wielu kompozycji pan w X czy Z, znanych z dba o ci o szczeg 3 y.

Ot 3 ¼ czas nie ma tu 4adnego znaczenia! Wiadomo, ¼e w d 4eniach tw rczych marnowanie czasu tak samo szkodzi, jak i jego przewlek o a?, poniewa ¼ jest rzecz oczywista , ¼e improwizuj cy muzyk powinien by? kreatywny nawet w 3wczas, kiedy nie znajduje si? w stanie szczeg lnego sensorycznego pobudzenia.

Pope niliby my b a d wyobra 4aj c go sobie jako cz owieka rozgor czkowanego, wy uskuj cego akordy z rozwianymi w osami, p on cym spojrzeniem, spoconym cia em i dr 4 cymi r koma. Stan fizycznego rozlu nienia sprzyja poszukiwaniu nowych pomys 3w, sk ania umys? do r 3wnomiernego przyznawania im wa 4no ci, ustanawia zwi zek pomi dzy chwilowym pomys em, a tym, kt 3ry po nim nast puje i go dope nia.

Stan spowolnienia i spokoju bardzo cz sto najlepiej sprzyja rodzeniu si? okre onych brzmieniowych eksplozji. Najbardziej nieodparte uniesienia s cz sto poprzedzone okresem wewn trznego skupienia, podczas kt 3rego impresje a a cz si? ze sob i wzmagaj , a ¼ do momentu, w kt 3rym nast pi ich nieuchronna erupcja.

Szkoda, ¼e termin ??improwizacja muzyczna? u 4ywany jest obecnie w pejoratywnym znaczeniu dla scharakteryzowania utwor 3w komponowanych w po piechu, bez wcze niejszego intelektualnego i organicznego przygotowania, pozbawionych solidnej budowy, ustalonego planu, sensownego doboru 4rodk 3w harmonicznch, konsekwencji rozwoju, eliminacji tanich efekt 3w.

To nieporozumienie jest tak powszechne, ¼e niemal wszyscy dziennikarze maj zwyczaj pisa? o 4le skonstruowanym i pozbawionym oryginalno ci utworze, i ¼ ??wygl da jakby by? zaimprowizowany?. Swoj drog , mo 4na te ¼ powiedzie?, ¼e fa szywa cz sto interpretacja niekt 3rych poj a?, charakteryzuj ca i opisuj ca t? czy inn rzecz, pot pia j i dyskredytuje, gdy tymczasem krytyka nie powinna si? ga? do okre lea?, kt 3re w nieodpowiedni spos b j opisuj .

Ilu ¼ to krytyk 3w pisze na przykad, ¼e u 4ycie jednostek metrycznych ??nier 3wnych sobie? • powoduje, i ¼ styl i przebieg dzie a muzycznego cechuje poszatkovanie, chyboliwo a? i chwiejno a?, a wynika to tylko z powodu u 4ycia jednego okre lenia *nier 3wne*, sugeruj cego

brak równowagi.

Tymczasem, w tym szczególnym przypadku, każda myślica osoba powinna zauważyć, że to nie sposób konstruowania utworu, z wykorzystaniem elementów raniących się, powoduje brak równowagi, lecz tylko i wyłącznie cznie, nieumiejętność ich czenia – nawet tych nierównych sobie – poprzez wykorzystanie oddziaływania prawa cięcia i kontrastu, w sposób zapewniający jednolitość rytmu. W ludowej piosence często występują jednostki nierówne sobie, a jeszcze częściej niestałe metrum, gdy tymczasem są uchające jej nie odczuwamy jakiegokolwiek nieregularności.

Wracając do improwizacji, wydaje się, że jeśli obecnie znalazła się ona na marginesie, to dlatego iż kształcą się muzycy chcąc możliwie jak najszybciej osiągnąć cel, do którego dążą. Tak bardzo starają się w pełni wyspecjalizować przy współudziale programów nauczania, że kiedy mogą opuścić konserwatorium, otrzymują dyplom z wirtuozerii, bez uzyskania pełnego wykształcenia muzycznego.

Począwszy od średniowiecza, improwizacja praktykowana była przez wszystkich niemal muzyków. Najsłynniejsi trubadurzy i minnesängerzy byli improwizatorami. Improwizacji uczono w kolegiach muzycznych, Porpora wymagał jej nawet od śpiewaków. Kadencje w koncertach były improwizowane.

Ries opisuje jak Beethoven, podczas jednego ze swoich wieczornych koncertów, po wykonaniu improwizowanej kadencji, wstał i poprosił obecnego na sali Clementiego, by z kolei on również zaimprowizował kadencję.

Wiadomo, że Haendel i Bach byli wybitnymi improwizatorami, tak samo ich poprzednicy, tacy jak Reinken (nauczyciel Buxtehudego), sam Buxtehude, J. S. Bach, Frescobaldi, Scarlatti i inni. A jeszcze nie tak dawno Bruckner, Saint-Saëns, César Franck i inni.

Czy ich improwizacje nie ujawniały czasami wiążących wartości nie zapisane przez nich kompozycje? Poza tym, czy nie jest czymś naturalnym, że źródło inspiracji płynnie i w każdym i bardziej uregulowanym strumieniem wówczas, kiedy nie musi walczyć z przeciwnościami?

Czy ustanowione rygorystyczne zasady, dotyczące muzycznych form, tradycyjnych reguł harmonii i kontrapunktu, nie mogły zakłócić czasami tego naturalnego biegu myśli i osłabić siły naturalnych porывów?

Forkel twierdzi, że: „kompozycje organowe J. S. Bacha z pewnością się wspaniałe, jednak jego improwizacje na tym instrumencie były bardziej swobodne, uroczyste, które i do tego jeszcze wzniosłe; jego myśli nie były wówczas obciążone ciężką pracą włożoną w zapis”. Ogromna liczba jego utworów była zapisem wcześniejszych improwizacji. Czasami przyznawał, że przenosił swoje pomysły na papier nie odnajdując w sobie tej samej siły pierwszego porывu. Czy jego wspaniała *Musikalisches Opfer* nie jest zapisem improwizacji wykonanej przed obliczem suwerena?

Powyższe, wybrane spośród wielu innych przykłady wystarczają, by udowodnić, że pojawiające się spontanicznie i natychmiast realizowane pomysły muzyczne nie są wcale gorsze od tych, które spowalniają przebieg zapisu, jak te wywołują obawy dotyczące dalszego rozwoju.

Są dobrzy kompozytorzy, którzy nie potrafią improwizować, są i tacy, którzy improwizują, ale robią to źle. Są też inni, których tematy improwizacji początkowo pięknie się prezentują, jednak ich dalszy rozwój jest rozwlekły, pozbawiony porządku i logiki – jak to często bywa u Maxa Regera.

Tymczasem niektórzy, zabierając się do pracy nie mają jeszcze pomysłu, jednak stopniowo pozbywają się zahamowań i stają się panami własnej osobowości (Gustaw Mahler). Są też nieliczni geniusze, którzy tak jak Mozart, Beethoven czy Bach improwizowali po mistrzowsku i później, zasiadając przy biurku, czekali z tych powstających pod wpływem impulsu pomysłów, dalej rozwijali w sposób logiczny i harmonijny.

A ile jest kompozytorów, którzy nie wyrażają siebie ani w kompozycjach, ani w improwizacjach!

Możemy spotkać wielu utalentowanych amatorów, którzy improwizują z pewnością i w sposób oryginalny, jednak nie potrafią zapisać swoich kompozycji. Inni improwizują poprawnie zrytmizowane tematy charakteryzujące się pięknym wyrazem melodii, za to cały czas pozostają w tej samej tonacji lub używają tych samych akordów!

Te same charakterystyczne cechy odnajdujemy w najbardziej pracowicie i szczegółowo przemyślanych kompozycjach, ponieważ w rzeczywistości zawsze w trakcie realizacji ściśle opracowanego planu utworu, może się zdarzyć chwila, w której zaczyna dochodzić do gwałtownej improwizacji zakłócającej plan i wprowadzającej do logicznego przebiegu element fantazji.

Umysł kapie jak topi się lód lodowców, a sięga odwilży i obłoków w stoku góry nowe bruzdy. Rozpętany strumień wody walczy z przeciwnościami kamieni i skał, rzeźbiąc często znacznie piękniejsze formy od tych, które są rezultatem cierpliwego działania siły dźwiga i młota. W zależności od tego, jak się dzieje wyobraźnia improwizatora, może być to temat, jak też odosobniony fragment utworu, który wyraża się podświadomie, lub rzadziej – nawet cały utwór, dokądny jego plan i przebieg rozwoju.

Odczytując na nowo przemowy niektórych wielkich oratorów, takich jak Gambetta, Tiers, czy inni, jesteśmy zadziwieni faktem, że w zapisanej ich formie nie odnajdujemy prawdziwego zapachu, który w improwizowanych przemowach podkreślał siłę tych wielkich osobowości.

Bardzo ważną rolę w muzykalności odgrywa często zmysł dotyku. Ilość to utalentowanych, nawet genialnych kompozytorów odczuwa rodzaj szczególnego pomysłu jedynie w stanie pobudzenia, towarzysząc cego grze na fortepianie.

Długość jest najbardziej inteligentną i wrażliwą częścią naszego ciała. Jej wrażliwość jest tak wyrafinowana, że często z wielkim wyprzedzeniem odbiera impulsy wyobraźni, nie samo ucho, które wielokrotnie ogranicza się do kontrolowania tego, co dyktują pojawiające się brzmienia.

Jakikolwiek gest, czy teÅ½ energiczny ruch oratora wzbudzajÄ sÅ?owa i wpÅ?ywajÄ na formÄ?, jakÄ przybierajÄ jego myÅ?li. Wydaje siÄ?, Å½e dÅ?onie sÄ pewnego rodzaju pionierami odkrywajÄ cymi dziewiczy las odczuÄ?. Gesty oratorÃ³w szybciej wydobywajÄ siÄ? z mÃ³zgu niÅ½ gÅ?os, natomiast u kompozytorÃ³w ze sÅ?uchu wewnÄ?trznego!

U innych twÃ³rcÃ³w dÅ?oÅ? odgrywa rolÄ? drugorzÄ?dnÄ . Pojawia siÄ? myÅ?li, ktÃ³rej gest nie dopeÅ?nia, ani teÅ½ w sposÃ³b bezpoÅ?redni nie wyraÅ½a. W takich przypadkach dÅ?oÅ? sprawuje kontrolÄ?, jednak czÄ?sto siÄ? myli.

Wiele improwizacji zasÅ?uguje oczywiÅ?cie na negatywnÄ ocenÄ?. Z pewnoÅ?ciÄ moÅ½na teÅ½ spotkaÄ? wielu sprawnych improwizatorÃ³w, ktÃ³rych powstajÄ ce pod wpÅ?ywem chwili prezentacji, wzbudzajÄ wyÅ?Ä cznie marginalne zainteresowanie pod wzglÄ?dem formy i nie ujawniajÄ cech osobowoÅ?ciowych, Å?wiadczyÄ cych o liryzmie, szczerokoÅ?ci i oryginalnoÅ?ci. PodobajÄ siÄ? jednak tylko dlatego, Å½e cechuje je Å?atwoÅ?Ä? wykonania i bÅ?yskotliwoÅ?Ä?.

SÄ teÅ½ piszÄ cy muzykÄ?8, ktÃ³rzy choÄ?by setki razy powracali do utworu, to podobnie jak niektÃ³rzy improwizatorzy, nie wprowadzajÄ w nim zmian harmonicznÄ?, tkwiÄ w tych samych formach i komponujÄ seriami.

Tymczasem, tak jak dobry improwizator nie musi byÄ? koniecznie dobrym kompozytorem, tak samo zdarza siÄ?, Å½e dobry kompozytor nie potrafi improwizowaÄ?. SÄ dzÄ?, Å½e w tym wypadku trochÄ? szkoda, poniewaÅ½ Å?wiadczy to o pewnego rodzaju niÅ½szoÅ?ci.

OtÃ³Å½ muzyka jest jÄ?zykiem i kaÅ½dy jÄ?zyk powinien mÃ³c wyraziÄ? myÅ?li, z wszystkimi jej odcieniami, w momencie gdy tylko zachodzi taka potrzeba. Jutro, jeÅ½eli moÅ½e poczekaÄ?, czy dzisiaj â?? i to natychmiast â?? jeÅ½eli poспiesznie i gorliwie chce coÅ? zakomunikowaÄ?.

Dlatego wskazane jest, aby edukacja muzyczna obejmowaÅ?a kształcenie zarÃ³wno duchowych jak i dotykowych bodÅ?cÃ³w, tak potrzebnych dla szybkiej muzycznej kreacji. Edukacja ta bÄ?dzie miaÅ?a rÃ³wnieÅ½ za zadanie rozwijanie zdolnoÅ?ci wyobraÅ½eniowych.

JeÅ?li wielu muzykÃ³w nie potrafi improwizowaÄ?, to dlatego, Å½e gdy byli dzieÅ?mi, ich edukacja â?? sprowadzona wyÅ?Ä cznie do opanowania umiejÄ?tnoÅ?ci gry na fortepianie lub innym instrumencie â?? osÅ?abiÅ?a pierwotnÄ wraÅ½liwoÅ?Ä?, powstrzymaÅ?a wyobraÅ?niÄ?, na skutek kÄ?adzenia gÅ?Ã³wnego nacisku na wykonywanie konwencjonalnych Å?wiczeÅ?, co nie ma Å½adnego zwiÄ?zku z kształceniem muzykalnoÅ?ci9.

MuzykalnoÅ?Ä? wymaga posiadania rÃ³Å½norodnych cech: Å½ywej wraÅ½liwoÅ?ci na dÅ?wiÄ?ki i rytmy, poczucia metrum i wycucia niuansÃ³w.

RozwijaÄ? moÅ½na wszystkie te cechy, zarÃ³wno zmysÅ? sÅ?uchu jak i poczucie porzÄ?dku, wraÅ½liwoÅ?Ä? na dynamikÄ?, poczucie rytmu i to w takim zakresie, jakiego sobie nawet nie wyobraÅ½amy. Co siÄ? zaÅ? tyczy wraÅ½liwoÅ?ci i wyobraÅ?ni, to ich kształcenie naleÅ½y rozpoczÄ? moÅ½liwie jak najwczeÅ?niej.

Nie zapominajmy, że w przeszłości ludzie nie poświęcali się zbyt wiele karierze muzycznej, natomiast o poważnej nauce gry na instrumencie myśleli jedynie ci, których natura obdarzyła nadzwyczajnymi zdolnościami, dobrym słuchem i naturalnym wyczuciem niuansów.

Nauka zasad harmonii i kontrapunktu opierała się na instynkcie, co powodowało, że bardziej efektywna była kontrola myślenia, udziału zdolności analitycznych, szybkiego przyswajania manualnego sposobu wykonania.

W dzisiejszych czasach, w których muzyka stała się sztuką demokratyczną i w których tak wiele dzieci i młodych osób uczy się gry na fortepianie nie posiadając szczególnych ku temu predyspozycji muzycznych, nauka gry na instrumencie powinna być poprzedzona ćwiczeniami wstępnymi. Edukacja ta dla dziecka do rozwijania zdolności słuchowych, rozbudzenia zamiłowania do słuchania dźwięku i ciekawości jego różnorodnych efektów.

Umożliwiła te muzykowi w jego własnej twórczości, jak i interpretacjach, czerpanie korzyści ze stanu wewnętrznej vibracji, która wzbudza w nim niezliczone odcienie zrytmizowanych ruchów. Gdy tylko pobudzony i ożywiony zostanie jego temperament, można pomyśleć o dopełnieniu edukacji poważną nauką.

Powszechnie pojętym brakiem w nauczaniu przyszłych adeptów muzyki jest wpajanie w dużej ilości wiedzy o charakterze analitycznym, o sposobach notacji, prawach dotyczących estetyki, która odnosi się przede wszystkim do rozumowania, *zanim zajmiemy się ich temperamentem*. To prawda, że nie należy zaniedbywać rozwoju ich inteligencji, tylko że odegra ona w pełni swoją rolę dopiero wówczas, kiedy młozg wcześniej zarejestruje liczne obrazy sensoryczne i będzie w stanie przekładać słysząc, wibrując doznania na głębsze uczucia.

Rytm jest wytworem całego zespołu fizycznych ruchów, które pojawiają się wówczas, gdy zachodzi konflikt pomiędzy antagonistycznymi siłami.

Odczucie metrum ma charakter intelektualny a wywołuje je instynktowna potrzeba koordynacji i porządku. Czyż nie jest rzeczą nienaturalną dla człowieka do porządkowania czegoś, co istnieje jedynie w formie niedoskonałej i poprzedza rozwój tego, zaprowadzeniem porządku?

W szkole uczymy dziecko pisać dopiero wówczas, gdy potrafi mówić. Pytamy go o opinię na temat ciepła dopiero wówczas, gdy go wcześniej doświadczy. A co w przypadku nieszczerliwych maluchów, które ich pedantyczni ojcowie bardzo wcześniej wprowadzili w sztywne zasady retoryki i skądni, na skutek czego, stają się one odpychające dla otoczenia inteligentnych, dziecięcych osobowości.

Jaki jest sens uczenia czteroletniego dziecka liczyć do dwunastu, skoro udowodniono, że począwszy od liczby pięć nie ma ono jeszcze w tym wieku dokładnego i konkretnego pojęcia o ilości rzeczy, które reprezentuje liczba pięć?

Podobnie jest z muzyką. Nie warto dziecku opowiadać o synkopach, sekstolach, kwintach, krzyżykach i bemolach, zanim nie doświadczy na sobie wrażeń dostarczanych przez zrytmizowane ruchy ciała i wibracje aparatu głosowego.

Kt3rego4 dnia poprosi4em jednego z ma4ych z ch4opc4w, kt3ry nie by4 w stanie porusza4 si4 i jednocze4nie wykonywa4 gesty w metrum cztermiarowym, by spr4bowa4 chodzi4 w metrum pi4ciomiarowym. Od razu mu si4 to uda4o i ku mojemu zdziwieniu powiedzia4 mi, pokazuj4 c triumfalnie swoje palce: 4mam ich pi44!444!

Je4li uwa4nie obserwujemy dziecko w trakcie zabawy, to bardzo cz4sto 4apiemy go na tym, jak improwizuj4 c g4osem kr4tkie melodie, skanduje ignoruj4 c przy tym utrzymanie si4 w tonacji, za to ujawnia instynktown4 zdolno44 akcentowania i frazowania.

Poprzez zrytmizowane i uchwycone mimochodem melodie lubi wyra4a4 swoje chwilowe odczucia i zachodz4 ce w jego pe4nym pomys4w 4yciu zdarzenia. Gdy tylko us4yszymy jego wokalne improwizacje i kiedy jego palce stan4 si4 wystarczaj4 mocne, mo4emy, a nawet powinni4my, zaproponowa4 mu improwizowanie melodii na klawiaturze. Poradzi sobie z tym bez trudu. Nauka interwa4w i gam stanie si4 w4czas dla niego 4atw4 i wci4 gaj4 c4 zabaw4 .

W przeciwie4stwie do tego, nauka gry na instrumencie, rozpocz4ta 44 zanim dzieci zostan4 dostatecznie do niej przygotowane 44 narazi niekt3re z nich, z natury zdolne muzycznie, na obni4enie poziomu wra4liwo4ci.

Nuda spowodowana ja4owo4ci4 4wicze4 technicznych i ub4stwo artystyczne narzucanej im literatury pedagogicznej zahamuj4 instynkt i zabij4 wyobra4ni4. Prosz4 wyobrazi4 sobie dziecko, kt3re uczymy recytowa4 poezj4, zanim potrafi wyrazi4 proste my4li, co wi4cej 44 zmusimy go do poznawania gramatyki, gdy jest jeszcze na etapie kwilenia!

Czy4 nie powinni4my raczej pobudza4 w nim zmys4u poczucia relacji istniej4 cych pomi4dzy rzeczami, kt3re mu pokazujemy i wra4eniami jakich do4wiadcza oraz poj4ciami, kt3re te rzeczy opisuj4 i kt3re pozwalaj4 nazwa4 sensoryczne doznania.

Tak wi4c, skoro muzyka jest j4zykiem i je4eli chcemy nauczy4 dziecko wyra4a4 siebie poprzez muzyk4, musimy przede wszystkim rozwija4 jego wra4liwo44 s4uchow4 , system nerwowy, 4ywotno44 wra4e4 i odczu4.

Najlepszym sposobem, by nauczy4 dziecko p4ywa4, jest wrzucenie go do wody. To w4a4nie sensoryczne doznania s4 tymi, kt3re wp4ywaj4 na rozw4j my4li i powoduj4 , 4e m4zg uczy si4 poddawa4 je analizie.

Ot44, wielu nauczycieli fortepianu uczy dzieci przebiera4 palcami zgodnie z okre4lonymi zasadami, zanim u4atwi4 im nawi4 zanie kontaktu z muzyk4 , kt3ra ma za zadanie co4 wyrazi4. Jednak w momencie, w kt3rym ten pocz4 tkuj4 cy, zadziwiony brzmieniowymi efektami muzyk zaczyna b44 dzi4 palcami po klawiaturze 44 w nie4wiadomy spos4b por4wnywa4 d4wi4ki, dobiera4 ich nast4pstwa, nak4ada4 na siebie, bawi4 si4 r44nymi wydobywaj4 cymi si4 spod jego brzd4 kaj4 cych palc4w rytmami 44 zdejmujemy jego r4ce z klawiatury po to tylko, by w zamian gra4 seri4 gam i doskonali4 sprawno44 kciuka w pasa4ach.

Taka w4a4nie muzyczna edukacja, oparta na automatyzmach, przypomina mi nauk4 ta4ca klasycznego, narzucan4 biednym, ma4ym dzieciom, kt3rych przeznaczeniem jest bycie tancerzami. Ich rodzice, zauwa4ywszy zami4owanie do ruchu i zdolno44 wymy4lania r44nych uk4ad4w tanecznych w momencie us4yszenia muzyki, dochodz4 do wniosku, 4e by4 mo4e

ich dzieci robiÄ karierÄ?!

PowierzajÄ je wiÄ?c nauce w szkole taÄ?ca. A w niej, poddawane sÄ edukacji ruchowej, Ä?agodzeniu ruchÄ?w, czynieniu ich giÄ?tkimi, rozwijaniu zdolnoÄ?ci podskakiwania. OtrzymujÄ mnÄ?stwo zasad harmonijnego poruszania rÄ?koma w przestrzeni po to, by stworzyÄ? pozory gracji i wraÄ?Ä?enie, Ä?Ä?e ich ruchy potrafiÄ? nawet czasami byÄ? przepeÄ?nione emocjami. Nikt nie prÄ?buje rozwijaÄ? ani ich zdolnoÄ?ci odczuwania, ani muzykalnoÄ?ci, ani teÄ?Ä? wyobraÄ?ni.

Monsieur Staats¹⁰, nauczyciel operowego zespoÄ?u baletowego, powiedziaÄ? mi kiedyÄ?: Ä??Nie chcÄ? kierowaÄ? zespoÄ?em tancerek, ktÄ?re sÄ wraÄ?liwymi artystkami, potrzebne mi sÄ jednostki pozbawione osobowoÄ?ci, giÄ?tkie i posÄ?uszne. Tancerki powinni byÄ? jak marionetki, ja zaÄ? tylko pociÄ? gam za ich sznurkiÄ?•.

W tym wÄ?aÄ?nie kierunku podÄ? Ä?ajÄ? zbyt czÄ?sto ci, ktÄ?rzy uczÄ? choreografii. Nauka ta polega na wykonywaniu serii ruchÄ?w naÄ?ladowych, jednak z pewnoÄ?ciÄ? nie sÄ to ruchy, ktÄ?re pobudzajÄ? w uczniach potrzebÄ? poruszania siÄ?, zgodnie z sugerowanymi przez muzykÄ? rytmicznymi wskazÄ?wkami i zawartymi w niej niuansami, a ktÄ?re wtajemniczajÄ? w sztukÄ? improwizacji.

Tancerze uczÄ? siÄ? poruszaÄ? zgodnie z metrum, natomiast w ogÄ?le nie myÄ?lÄ? o tym, by podÄ? Ä?aÄ? za niuansami trwania i dynamizmu, przechodziÄ? od jednego *tempa* do drugiego, taÄ?czyÄ? *rubato*, co oznacza swobodnie Ä?Ä? czyÄ? wszelkie zmiany tempa. NiektÄ?re, szczegÄ?lnie uzdolnione osoby, potrafiÄ? zaimprovizowaÄ? kroki podÄ? Ä?ajÄ? c za muzykÄ? , jednak to nie szkoÄ?a ich tego nauczyÄ?a.

Od Ä?piewakÄ?w operowych wymaga siÄ? przyjmowania postaw i wykonywania rÄ?Ä?Ä?nych, towarzysÄ? cy Ä?piewaniu gestÄ?w, gdy tymczasem trzy czwarte spoÄ?rÄ?d nich nie byÄ?o poddanych odpowiedniej edukacji, ksztaÄ?cÄ?cej zmysÄ? ruchowej ekspresji oraz poczucie harmonii gestÄ?w.

CzyÄ? nie jest zadziwiajÄ? cym, Ä?Ä?e we francuskich liceach uczy siÄ? mÄ?odych (zresztÄ? sÄ?uszenie) sztuki improwizowania przemowy, udzielania szybkich ripost, znajdowania bez chwili namysÄ?u odpowiednich sÄ?Ä?w, niezbÄ?dnych dla wyraÄ?lenia wÄ?asnej opinii i dalszego rozwijania podjÄ?tego toku myÄ?lenia?

Tymczasem w szkoÄ?ach muzycznych nie robi siÄ? nic, by wskazaÄ? uczniom sposÄ?b postÄ?powania w tworzeniu muzycznej wypowiedzi oraz posÄ?ugujÄ? c siÄ? klawiaturÄ? wyraÄ?Ä?aÄ? muzykÄ?, ktÄ?ra wibruje w duszy kaÄ?dego dobrego muzyka.

Istnieje przekonanie, Ä?Ä?e zdolnoÄ?Ä? improwizacji jest wrodzona i Ä?Ä?e nie moÄ?na jej rozwijaÄ?, ani teÄ?Ä? obserwowaÄ? jak siÄ? rodzi, dziÄ?ki specjalnej edukacji.

Jest to oczywisty bÄ?Ä? d. Moje ogromne doÄ?wiadczenie z duÄ?Ä? pewnoÄ?ciÄ? pozwala mi stwierdziÄ?, Ä?Ä?e *kaÄ?de dziecko wystarczajÄ? co muzykalne do podjÄ?cia nauki gry na fortepianie zdolne jest improwizowaÄ?*. Lubi poszukiwaÄ? swoimi drobnymi paluszkami przerÄ?Ä?ne brzmieniowe kombinacje i z peÄ?nym wzruszenia zainteresowaniem, zobaczymy jak prÄ?buje wymyÄ?liÄ? melodiÄ?, dodajÄ? c do niej kilka akordÄ?w.

Jego rodzice chyba nie mają wątpliwości, że te niezdarne próbki pozwalają mu nawiązać bardziej bezpośredni kontakt z muzyką, jak te ¼ znacznie szybciej pobudzają zmysły dotykowy, niż pracochoŃna, oparta na tradycyjnych metodach zasada postępowania. Co się zaŃ tyczy nauczyciela fortepianu, to powinien on w sposób szczególny zająć się tym wczesnym okresem ¼ycia. Dzięki temu uczyni swoją pracę przyjemniejszą i znacznie bardziej skuteczną.

Tworzenie sprawia dziecku radość. Jeden z moich najmłodszych uczniów, po zagraniu kilku taktów swojej kompozycji zapytał: „Podoba się Panu moja muzyka? Mnie się bardzo podoba, bo to ja ją wymyśliłem!”

Nauczycielowi muzyki, który lubi i rozumie dzieci, łatwiej jest prowadzić je w bóŃ dzeniu po omacku po klawiaturze wóczas, gdy wyobrazi sobie ich maŃe oczka, w których dają się streŃciŃ odwieczne prawa rzędów melodi i rytmem. Możemy dzieciom pokazać palce wolno poruszają się po klawiaturze, podobnie jak ciarówki, lub szybko jak pędzą auta. Mogą uderzać naŃladując młotek. Niektóre dźwięki mogą skakać, tak jak ludzie przeskakują cykaŃe w czasie deszczu. Mogą naŃladować skoki pcheŃ, podskakiwać jak wróble, wdrapywać się na czarne klawisze, jakby wchodziły po drabinie.

Wszystkie te ruchy wykonywane są w góŃ i na boki. Cała przestrzeń jest dla nich 1 ale ¼ to zabawne! Można zamknąć oczy i zostawić palce swobodnie poruszają się. Można nimi uderzać w jeden klawisz 2 potem w dwa, trzy 2 w rytm znanej piosenki. Można naŃladować echo, uderzając w jeden lub kilka kolejnych klawiszy, mocno lub 3agodnie.

Ich uderzenia mogą przyspieszać i zwalniać, naŃladując pociąg, który rusza lub zaczyna zwalniać zbliżając się do stacji. Mogą wyobrazić sobie obie rzeczy, prowadząc dialog i chwilami, jak dwóch rozmówców, mówiących równocześnie. Mogą naŃladować w wysokim rejestrze 4wierkanie ptaków, jak te ¼ w dolnym-pomruki niedźwiedzi z Berna¹¹. Potem 2 gry zręcznościowe, podskoki, poŃcigi, nagłe zatrzymania na widok policjanta. Tyle rzeczy mogą robić te maŃe paluszki! Wszelkie specyficzne cechy języka muzycznego mogą stanowić przedmiot zabawy.

A kiedy umysły dziecka zaczyna sobie uŃwiadomiać, że jego palce, ręka, jego ramiona, mają swoje własne ¼ycie, równie bogate jak ¼ycie ich szczęŃliwego posiadacza i kiedy, zarówno jego wola jak i wyobraŃnia zostają pobudzone, wóczas nauczyciel może próbować udzielać wyjaŃnień, podawać niektóre zasady a także wymagać.

Dziecko nie bóŃdzie znudzone, wprost przeciwnie. A to dlatego, że rozbudzona zostaje dziecięca ciekawość, mnożą się pytania i dochodzi do gósu ambicja, przez co młody improwizator zacznie wymagać od swoich palców coraz większego wysiłku, zaŃ jego umysł zacznie wyobraŃać sobie nowe melodie i harmonie¹².

Improwizacji mogą się uczyć zarówno osoby młode jak i dorosłe. Gdy tylko ich słuŃ jest choć w częŃci wykształcony, ich muzyczny umysł rozbudzony, ruchy palców i ręk w pełni uporządkowane, wóczas z łatwością dojdzie do szybkiego i sprawnego wzajemnego porozumiewania się zdolności umysłowych i fizycznych, młzgu i mięŃni, zmysłu słuŃu i dotyku. Bardzo szybko nauczają się budować i 3czyć ze sobą akordy, wymyŃlać melodie we

wszystkich tonacjach, rytmizowaÅ? je i harmonizowaÅ?. DziÅ?ki improwizacji z wiÅ?kszÅ? Å?atwoÅ?ciÅ? bÅ?dÅ? potrafili analizowaÅ? utwory, szybko rozpoznawaÅ? metrum i wewnÅ?trznie odczuwaÅ? przebieg dynamiczny. BÅ?dÅ? prawidÅ?owo odczytywaÅ? zapis, zaÅ? organizacja przebiegu muzycznego, ich caÅ?oÅ?ciowych i natychmiastowych prezentacji, bÅ?dzie w bardziej naturalny sposÅ?b uporzÅ?dkowana, peÅ?niejsza i bogatsza.

Program kursu improwizacji, ktÅ?ry zalecam, obejmuje nastÅ?pujÅ?ce treÅ?ci nauczania¹³:

1. Å?wiczenia napinania i rozluÅ?niania miÅ?Å?ni â?? poznawanie rÅ?Å¼nych przestrzennych moÅ¼liwoÅ?ci ruchowych ramion, z uÅ¼yciem rÅ?Å¼nej energii i czasu trwania,
2. podziaÅ? metryczny, podziaÅ? wartoÅ?ci nut, regularnie i nieregularnie rozÅ?oÅ¼one akcenty,
3. zapamiÅ?tywanie metrum,
4. szybkie wzrokowe i sÅ?uchowe okreÅ?lanie metrum,
5. Å?wiczenia rytmiczne realizowane w przestrzeni, odwoÅ?ujÅ?ce siÅ? do odczuÅ? miÅ?Å?niowych,
6. zastosowanie w grze fortepianowej Å?wiczeÅ?, odwoÅ?ujÅ?cych siÅ? do spontanicznej woli i inhibicji (zmiany rytmu, tonacji, harmonii, transpozycje, zrÅ?Å¼nicowania w zakresie tempa i stosowanych niuansÅ³w),
7. Å?wiczenia na koncentracjÅ?; Å?wiczenia odwoÅ?ujÅ?ce siÅ? do sÅ?uchu wewnÅ?trznego,
8. Å?Å?czenie ruchÅ³w rÅ?ki z ruchami aparatu gÅ?osowego [granie z jednoczesnym Å?piewaniem],
9. Å?wiczenia sÅ?uÅ¼Å?ce nabywaniu licznych automatyzmÅ³w, ich Å?Å?czeniu ze sobÅ? oraz naprzemiennym zestawianiu z aktami spontanicznej woli,
10. poznawanie niuansÅ³w agogicznych, synkop i innych rodzajÅ³w rytmu,
11. Å?wiczenia na oddzielanie ruchÅ³w,
12. poznawanie rÅ?Å¼nych rodzajÅ³w anakruzy, pauz i sposobÅ³w frazowania,
13. podwÅ³jna i potrÅ³jna szybkoÅ? i zwolnienie ruchÅ³w,
14. kontrapunkt, polirytmia,
15. akcenty patetyczne, niuanse, prawa ekspresji,
16. zapisywanie, odczytywanie, przekÅ?adanie rytmÅ³w plastycznych na rytmy muzyczne,
17. improwizowanie na 4 rÅ?ce, na dwa fortepiany etc., etc.

Aby pianista staÅ? siÅ? dobrym improwizatorem, naleÅ¼y rozwijaÅ? jego zdolnoÅ? i *uwagi*, zmysÅ? adaptacji i zmiennoÅ?ci (co profesor Forel okreÅ?la mianem â??plastycznej inteligencjiâ?), co stanowi rezultat dziaÅ?ania indywidualnej pamiÅ?ci, w poÅ?Å?czeniu z wraÅ¼eniami mÅ³zgowymi. NaleÅ¼y rÅ?wnieÅ¼ rozwijaÅ? *instynktowne automatyzmy*, ktÅ³re z kolei powstajÅ? na skutek naszych, wielokrotnie powtarzajÅ?cych siÅ? wraÅ¼eÅ? i odczuÅ?.

Pianista powinien umieÅ? graÅ? bez skupiania szczegÅ³nej uwagi na sposobie w jakim gra, tak jak dziecko, chodzÅ?c, nie liczy swoich krokÅ³w, ani teÅ¼ nie kontroluje stÅ³p, kolan i ud.

RolÅ? dobrego nauczyciela jest odciÅ?Å¼enie umysÅ?u ucznia z wszelkich pedantycznych zasad, ktÅ³re wpajajÅ? nam tradycjonalistÅ³ci, jak teÅ¼ wykorzenienie wszelkich uprzedzeÅ?, ktÅ³re ludzie wokÅ³Å? nas wciskajÅ? nam do gÅ?owy¹⁴. DÅ? Å¼yÅ? bÅ?dzie do ustanowienia, uksztaÅ?cÅ?cego siÅ? muzyka, stanu rÅ?wnoczesnoÅ?ci dziaÅ?aÅ? nieÅ?wiadomych i Å?wiadomych, ich wzbudzania i Å?atwej ich zmiany, ustalenia wzajemnego, szybkiego komunikowania siÅ? spontanicznej woli z reakcjami, wyobraÅ³niÅ?, zdolnoÅ?ciami analitycznymi, interpretacyjnymi i twÅ³rczymi.

PRZYPISY¹⁵

Â© SPIMR â?? Stowarzyszenie PedagogÅ³w i MiÅ?oÅ?nikÅ³w Rytmiki

Kategoria

1. Artykuły
2. Dalcrozowska Tożsamość
3. Wydawnictwo

Data utworzenia

2023-11-27

Autor

mallene

default watermark