

O nauczaniu gry na fortepianie

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Nareszcie – chciałoby się rzec/powiedzieć biorąc do ręki tę książkę. Po niemal pół wieku od opublikowania w Polsce słynnej, klasycznej już pozycji Wandy Chmielowskiej *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie* (PWM, Kraków 1963) i po ukazaniu się w 2010 r. nieopublikowanych za życia, jakże cennych prac metodycznych tejże autorki wydanych w 30 rocznicę jej śmierci¹, pojawił się staraniem Anny Kierskiej i Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu bardzo obszerny poradnik metodyczny *Nauczanie gry na fortepianie – powołanie, umiejętność, wiedza*. Wszystkie trzy pozycje doskonale korespondują ze sobą i uzupełniają się nawzajem. Nie oznacza to bynajmniej pustki dzielącej je czasowo, ponieważ wydawano w języku polskim bardziej lub mniej udane tłumaczenia (wymieniając chronologicznie: m. in. Andor Foldes, Harry Neuhaus, György Sandor, Siglind Bruhn) czy rzadziej wartościowe prace rodzimych autorów (Czesław Sielużycki, Irena Poniatowska), a także do tej pory niezastąpione i nadal niezbędne, niestety coraz trudniej dostępne, nieodżałowane wręcz zeszyty metodyczne nieistniejącego już od wielu lat Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego. Obraz literatury przedmiotu uzupełniają dość liczne prace w zeszytach naukowych akademii muzycznych oraz sporadyczne artykuły w czasopismach muzycznych. Z racji ich rozproszenia i fragmentaryczności poruszanych zagadnień nie mogą konkurować z monografią obejmującą właściwie wszelkie zagadnienia metodyki nauczania gry na fortepianie, poszerzoną dodatkowo o analizę wymagań wobec pedagogów gry na tym instrumencie (nie tylko od strony przygotowania merytorycznego, ale i pożądanых cech osobowości, warunkach, w jakich są one kształtowane, umiejętności łączenia wiedzy z praktyką, treściach wykładanego dla studentów przedmiotu *Metodyka nauczania gry na fortepianie*).

Ostatnie kilka lat na rynku wydawniczym zostało zdominowane przez książki dla pianistów, których autorzy lansują bardzo kontrowersyjne (by nie powiedzieć niebezpieczne) poglądy zwłaszcza w zakresie kształtowania techniki pianistycznej, ignorując anatomie ręki, myląc przy tym pojęcia, rodzaje, a przede wszystkim nazewnictwo ruchów pianistycznych, nie rozumiejąc ich

¹ W. Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie. Prace pedagogiczne*, wybór i redakcja L. Markiewicz, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2010.

fizjologii, co nie przeszkadza im nieustannie odwoływać się do powyższego. Ponieważ historyczny spór o to, czy należy grać palcami czy „ciężarrem” (jak mawiał Józef Śliwiński) został już dawno definitywnie rozstrzygnięty na korzyść uniwersalnej techniki palcowo-ramieniowej, modne stało się promowanie „trzeciej drogi” (czytaj: drogi prowadzącej donikąd), mianowicie „zadrapywania klawisza koniuszkiem palca, jego chwytnym czubkiem.” Autorzy tego sposobu ignorują cały dorobek metodyki XX wieku, nie analizują gry wielkich pianistów utrwalonej w coraz bardziej dostępnych nagraniach wideofonicznych (zwolniony podgląd, tzw. Zeitlupe, rozwiewa wątpliwości i złudzenia – jeśli ktoś je jeszcze posiada – co do ruchów palców i rąk). Powołują się za to na niepewne, amatorskie świadectwa dotyczące gry samego Liszta oraz najbardziej typowy ruch ręki – chwytny, „zapominając” przy okazji, że pracłowiek zszedł z drzewa kilka milionów lat temu, a gra na fortepianie jest zestrojem wielu złożonych ruchów oraz ich właściwą koordynacją w czasie, przestrzeni/kierunku i ciężarze/sile, pomijając oczywiście całą sferę *psyche*. Dobrze więc, że Anna Kierska rozprawia się w rozdziale 11 (*Kształtowanie aparatu gry – praca nad techniką*) dyskretnie i taktownie z tym mitem wspierając się przy tym o autorytet H. Neuhaus (s. 114) oraz Lwa Barenboima (s. 148, a także s. 152 w rozdziale 12 *Korekta aparatu gry*).

Zalet jej praca ma jeszcze wiele, ponieważ została przygotowana na wysokim poziomie merytorycznym i edytorskim, jest udokumentowana licznymi przykładami nutowymi, ikonografią i cytatami. Kilkudziesięcioletnie doświadczenie autorki w pracy na wszystkich szczeblach szkolnictwa muzycznego oraz w prowadzeniu przedmiotu *Metodyka* dla studentów pianistyki, skrupulatność autorki, logiczność wywodów i argumentacji zostały wsparte przejrzystym układem książki pozwalającym na jej wybiórcze czytanie, gdyż łatwo odnaleźć interesujący czytelnika w danym momencie temat czy zagadnienie. Bezcenna wydaje się „homeopatyczność” publikacji, bowiem autorka z jednej strony w sposób syntetyczny traktuje poruszaną problematykę, z drugiej wnikliwie analizuje ją z różnych punktów widzenia, w tym także własnego. Analityczno-syntetyczny zmysł A. Kierskiej pozwala jej na głębokie, wnikliwe i trafne ujęcie prezentowanych zagadnień. Mimo zwięzłości wykładu (a książka liczy i tak niemal 350 stron), poruszane są wszelkie możliwe aspekty nauczania gry na fortepianie (także psychologiczne – szeroko potraktowane, pedagogiczne a nawet uwarunkowania kulturowe) w sposób wyczerpujący i satysfakcjonujący, choć np. tzw. metodzie beznutowej nie poświęcono osobnego rozdziału. Uwagze autorki nie uszły stosunkowo rzadko opisywane tematy, jak znaczenie tłumików w kształtowaniu dźwięku, samoocena nauczyciela, a także elementy kształcenia słuchu w pedagogice pianistycznej. Znalazło się także miejsce na grę zespołową, a nawet *fortepian obowiązkowy* (dla niepianistów).

Nie oznacza to, że w pracy nie występują żadne niedociągnięcia czy niedopowiedzenia. W rozdziale 17 *Pamięć* zabrakło piątego jej typu, nie opisywanego w klasycznej literaturze przedmiotu, na szczęście coraz częściej docenianego, bo przecież fundamentalnego dla muzyka – typu pamięci emocjonalnej. Bez niej wykonawca staje się „bezduszną maszyną do produkcji dźwięków”. Zagadnienie tym bardziej palące, że coraz częściej mamy do czynienia z pianistką, której wyrazem staje się bicie rekordów fonograficznych – już nie tylko, kto nagra większą ilość płyt, ale wręcz więcej kompletów dzieł danych kompozytorów. Wątpliwe dla sztuk pięknych i ich rozwoju wartości sportowo – merkantylne tego rodzaju przedsięwzięć przesłaniają przeciętnemu odbiorcy tzw. muzyki poważnej miłośność interpretacji (czy dokładniej powiedziawszy wykonania), a niekiedy ich pustkę artystyczną i emocjonalną. Pozorna świeżość interpretacji polega w istocie rzeczy na granii „równo (i to nie zawsze!), czysto, szybko i beznamiętnie” a czasami także na lekceważeniu autorskiego tekstu muzycznego zwłaszcza w zakresie artykulacji, dynamiki, frazowania i temp. Całe szczęście, że w innych rozdziałach książki A. Kierskiej znaleźć można sporo miejsc poświęconych kształtowaniu u ucznia klasy fortepianu wyobraźni oraz wrażliwości artystycznej immanentnie powiązanej z emocjonalnością.

Rozdział 18 traktuje o pedalizacji – także artystycznej. Autorka wymienia jej osiem rodzajów. To absolutne minimum, bowiem Samuil Feinberg przytacza w swej kapitalnej pracy *Pianizm jak iskusstwo*² (cenionej przez wielu pianistów i pedagogów wyżej niż *Sztuka pianistyczna* H. Neuhaus!) aż kilkanaście (dokładnie 17!) rodzajów pedalizacji, rozpatrując je z punktu widzenia funkcji, jakie mają do spełnienia w interpretacji dzieła muzycznego, a Günter Philipp wymienia 24 zadania spełniane przez prawy pedał fortepianu³.

Na str. 144 (Rozdział 11 – *Kształcenie aparatu gry – praca nad techniką*) omawiając podwójne dźwięki autorka radzi zastosować inny rodzaj techniki niż opisywany wcześniej, ale nie precyzuje, o jaką technikę chodzi.

Jej liczne propozycje ćwiczeń, wprawek, ruchów pianistycznych itd. nie można przyjmować bezkrytycznie, lecz należy dostosowywać do potrzeb utworów, problemów muzycznych i technicznych w nich zawartych, a przede wszystkim do potrzeb konkretnego ucznia, do stanu jego aparatu gry, poziomu intelektualnego i emocjonalnego oraz ekspresji psychoruchowej.

Anna Kierska w zasadzie nie zajmuje stanowiska wobec rozpowszechnionego nadal poglądu wykonywania artykulacji staccato: a) „z palca”. b) „z kiści”, odsyłając czytelnika do prac G.

2 S. Feinberg, *Pianizm jak iskusstwo*, Moskwa 1969, wyd. 2; rozdział *Pedał*, s. 334-372.

3 G. Philipp, *Klavier, Klavierspiel, Improvisation*, Leipzig 1984, s. 274-299.

Sandora i Bronisława Poźniaka (s. 147). Szkoda, że autorka w związku z tą artykulacją przytacza tylko współczesną, znaną wszystkim definicję długości poszczególnych rodzajów artykulacji, bo przecież za czasów J. S. Bacha i późniejszych (II połowa XVIII w.) rozumiano i wykonywano je odmiennie. C. Ph. E. Bach w *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* pisał, że staccato trwa krócej niż $\frac{1}{2}$ wartości rytmicznej, portato dłużej niż $\frac{1}{2}$ a non legato dokładnie $\frac{1}{2}$ wartości nuty⁴, wiążąc długość wykonywania dźwięku z dynamiką, tempem i charakterem utworu. Znajomość tych reguł pomoże właściwie dobrać artykulację w utworach J. S. Bacha, a także w dziełach nieco późniejszych.

Autorce zdarzają się mniej fortunate sformułowania, typu „zwrócenie uwagi na cechy charakteru ucznia i na ich wpływ na jakość dźwięku” (s. 149, podkreślenie B. R.), które należałoby zastąpić cechami psychofizycznymi, bowiem charakter osoby ma się nijak do jakości dźwięku wydobywanego przez tę osobę na fortepianie.

W specyficzny sposób Anna Kierska wprowadza artykulację legato posiłkując się pracą Mirosławy Preuschoff-Kaźmierczakową⁵. Zaleca stosowanie przygotowawczego ćwiczenia polegającego na „podrzucaniu poszczególnych palców” (s. 131-132). Władysława Markiewiczówna w szkole *Do re mi fa sol Początki nauki gry na fortepianie* podaje prostszą i bardziej naturalną drogę wprowadzenia legata, drogę wynikającą bezpośrednio ze sposobu realizacji bardzo przemyślanego zapisu nutowego specjalnie ułożonych, łatwych, krótkich utworków poświęconych temu zagadnieniu.⁶

Niezwykle częste odwoływanie się do wspomnianej na początku książki *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie* W. Chmielowskiej dobitnie świadczy, że ta klasyczna pozycja nic nie straciła na swej aktualności. Na stronach 286-292 w rozdziale 20 *O ćwiczeniu* powtarza za Chmielowską (s. 182-187) sposoby wariantowego ćwiczenia wg podręcznika Lwa Barenboima⁷. W tworzeniu wariantów rytmicznych podaje własne przykłady – zupełnie inne niż Barenboim, skłaniający się raczej ku rytmom punktowanym i grupowaniu kilku „szybkich” nut z odpoczynkiem na pierwszej lub ostatniej z grupy, tworząc w ten sposób „łuki energetyczne” (ciągi techniczne z jednego impulsu).

Jeśli chodzi o problematykę oceny ucznia i jego pracy (s. 328-331), będącej fragmentem

4 C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, cz. I 1753, cz. II 1762, reprint Leipzig 1957, cz. I s. 125, 127.

5 M. Preuschoff-Kaźmierczakowa – *Fortepian dla najmłodszych. Metodyka nauczania początkowego*, Poznań 1994.

6 W. Markiewiczówna – *Do re mi fa sol. Początki nauki gry na fortepianie*. Kraków 1987, wyd. 9, s. 35 i następne, ćwiczenie 50 i kolejne.

7 L. Barenboim, *Fortepiannaja pedagogika*, Moskwa 1937 (wyd. nowe 2007), s. 92-95.

rozdziału 22 – *Parę uwag o lekcji*, sprecyzowanie kryteriów oceniania byłoby cennym wkładem w tej jakże delikatnej i często drażliwej kwestii budzącej wiele sporów a nawet antagonizmów. Pomocą mógłby służyć np. artykuł „O racjonalne podstawy oceny ucznia w szkole muzycznej” (zawarty w *Materialach informacyjno – dyskusyjnych* nr 18, COPSA, zeszyt nr 100, Warszawa 1967).

Czytelnik nie znajdzie jednoznacznej odpowiedzi na bardzo palące pytanie stawiane jakże często przez uczniów i ich rodziców/opiekunów – ile/jak długo ćwiczyć. Zależy jest to od zbyt wielu czynników, by podać gotową, uniwersalną receptę. Anna Kierska proponuje jak najczęstszy kontakt ucznia z instrumentem w dawkach jednorazowych maksymalnie półgodzinnych. Tylko wtedy jest bowiem szansa na właściwą koncentrację i wydajną pracę, do której trzeba ucznia wdrażać podczas każdej lekcji i uczyć tak, by jej nauczyć. Rozumie się, że im starszy adept pianistyki i wyższy stopień jego zaawansowania, tym więcej czasu będzie spędzać przy instrumencie. Jakość ćwiczenia odgrywa przy tym kluczową rolę.

Te niewielkie uchybienia nie wpływają na pozytywną ocenę całości książki tym bardziej, że cenne jest na jej łamach stymulowanie czytelnika do zastanowienia, przemyśleń i zajęcia własnego stanowiska. Autorka zmusza do weryfikacji nabytej już wiedzy i doświadczenia oraz spojrzenia na np. aparat gry – własny bądź ucznia – z nieco innej perspektywy.

Jedynym poważnym mankamentem wydaje się oparcie bibliografii wyłącznie o pozycje polskojęzyczne i tłumaczenia, których obszerny spis znajduje się na końcu książki. Nie wyczerpuje on jednak tytułów wszystkich przydatnych źródeł w języku polskim, gdyż brak jest kilku ważnych pozycji samodzielnych (np. Joachim Gudel, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, Gdańsk 1984, nie wspominając książek poświęconych Chopinowi), a także artykułów rozproszonych w zeszytach naukowych akademii muzycznych.

„Chcieć to móc”. Dewiza ta przyświeca autorce na łamach omawianej pozycji. Czasami dodaje ona określenie „usilnie”. Na procesy wolicjonalne w grze na fortepianie zwracał szczególną uwagę Carl Adolf Martienssen już od lat trzydziestych XX wieku formułując tezę o woli dźwiękotwórczej i jej elementach składowych⁸. Kilkadziesiąt lat później w rosyjskojęzycznej literaturze przedmiotu pojawiło się określenie „uporczywa wola dźwiękotwórcza”. Obok konsekwencji to prawdziwy klucz do sukcesu pedagogicznego nauczyciela i artystycznego ucznia. Zdobyte rosyjskiej szkoły pianistycznej zdają się w całej rozciągłości potwierdzać powyższe.

Optymizm pedagogiczny jest właściwą legitymacją moralną, by nauczać. Emanujący z

8 C. A. Martienssen, *Schöpferischer Klavierunterricht*, Leipzig, 1954, s. 9-19.

książki entuzjazm i zaangażowanie autorki, wiara w przezwyciężenie trudności niechybnie rodzących się w codziennej pracy z uczniem zostają tylko raz na moment zachwiane stwierdzeniem, że „metodyk [...] nie ma i nie może mieć wpływu na to, czy dany student, mając źle ustawiony własny aparat, będzie umiał przygotować rękę ucznia w sposób bardziej prawidłowy.” (s. 33). Zdaniem niżej podpisanego może i powinien jednak próbować.

„Kto zabija miłość do świata dźwięku fortepianu, która jak wszystkie wielkie miłości żyje prawie wyłącznie poprzez podświadome i nieuświadomione siły duszy, ten zabija grę na fortepianie jako sztukę”⁹. Prawdziwą Sztuką jest też jej właściwe nauczanie. Słowa dedykacji kierowanej przez autorkę do czytelników na stronie tytułowej, by nie szczędzili „serca, wiedzy i własnych umiejętności”, można również odnieść do niej samej oraz procesu przygotowania tej książki.

Znamienny podtytuł – „Propozycje dla metodyków. Przewodnik dla pedagogów. Podręcznik dla studentów” nie okazuje się „na wyrost”. Czy jedna książka może spełniać tyle ról/funkcji? Okazuje się, że tak. I to z powodzeniem.

Jasny, zrozumiały, niezinfantylizowany (jak w pracach Mirosławy Preuschoff-Kaźmierczakowej) język otwiera tę książkę dla szerszego grona zainteresowanych, wnikliwych czytelników – studentów pianistyki, pedagogów gry na fortepianie, a nawet starszych uczniów. Stanowi ona bowiem kompendium współczesnej wiedzy na temat zakreślony tytułem. Właśnie brak hermetyczności języka (główny powód, dla którego kapitalna praca Czesława Sielużyckiego *Ręka pianisty*, Kraków PWM 1982, nie zdobyła popularności), mimo bardzo wysokiego stopnia jego naukowości, zachęca do czytania i wręcz smakowania treści. Oby przesądziło to, że *Nauczanie gry na fortepianie – powołanie, umiejętność, wiedza* Anny Kierskiej trafi „pod strzechy”, tj. do każdej klasy fortepianu i każdego nauczyciela bądź studenta tej specjalności. Poradnik ma szansę stać się pierwszym, prawdziwym bestsellerem wśród pianistów, studentów i pedagogów pragnących zdobyć, pogłębić, usystematyzować, wzbogacić oraz utrwalić swą wiedzę. A że być tak powinno, niżej podpisany nie ma wątpliwości. Opierając się jedynie na umiejętnościach i intuicji, bez naukowego wsparcia można zbłądzić na pedagogiczne i artystyczne manowce. To oczywisty truizm, jednak nadal często spotyka się postawę niechętną „zbyt naukowym poglądom” w dziedzinie kształcenia artystycznego, ze szkodą dla niego samego. Nie należy bowiem zapominać, że – jak pisał Nathan Perelman: „Artysta (pianista) staje się pedagogiem w miarę tego, gdy to, co intuicyjne, przekształca się w to, co uświadomione i wyraziście sformułowane”¹⁰.

9 C. A. Martienssen, op. cit., s. 44

10 N. Perelman, *W klasie rojalia. Korotkije rozsuźdienija*, Moskwa 1986 (wyd. 4), str. 4. Książka (nie wydana dotąd w kraju) została przetłumaczona na zamówienie PWM na język polski przez autora niniejszego artykułu.

Anna Kierska, *Nauczanie gry na fortepianie – powołanie, umiejętność, wiedza*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2011, ss. 347.