

Janina Werner*

Kraków

Kilka myśli o nauczaniu kameralistyki

Selected reflections on teaching chamber music

Fryderyk Nietzsche, wielki niemiecki filozof, powiedział kiedyś – „Bez muzyki życie byłoby pomyłką”. Może odbieramy to, jako trochę przesadzone, niemniej, z muzyką każdy człowiek jakoś się spotyka – jaka by ona nie była.

Trochę trawstując ten cytat, myślę, iż można powiedzieć, że nie można kształcić muzyka bez udziału w tym procesie muzyki kameralnej, i to od prawie samych początków nauczania. Już małe dzieci, po niewielkim choć zapoznaniu się z klawiaturą (wychodzę od nauki gry na fortepianie), dźwiękami, sposobem poruszania się po klawiaturze (prawidłowym!!!) mogą grać, oczywiście odpowiednio dobrane do poziomu ich umiejętności, utwórki np. na cztery ręce. Dziecko uczy się wtedy, że nie można koncentrować się tylko na tym, co się gra samemu, ale trzeba też słuchać współgrającego, dopasowywać się wzajemnie jeśli chodzi o tempo, dźwięk, dynamikę. Jest to dla dziecka świetna zabawa! Myślę, że jest to też od najmłodszych lat rozwijanie wyobraźni, która jest, moim zdaniem (oczywiście na bazie umiejętności technicznych), sprawą najważniejszą u każdego grającego, niezależnie od rodzaju instrumentu, którym się posługuje. Jest trochę literatury dla tych początkujących, ale wiem też, że nauczyciele niejednokrotnie

* prof., Akademia Muzyczna, Wydział Instrumentalny

sami aranżują znane melodie, czy piosenki, co dzieci bardzo lubią.

W miarę rozwijania umiejętności instrumentalnych można spróbować grania w duecie z innymi instrumentami – mogą to być skrzypce, wiolonczela, czy jakiś instrument dęty – oczywiście na odpowiednim, w danym momencie, dla małego pianisty poziomie. W ten sposób poszerza się zakres jego poznawania muzyki i rozwija wyobraźnia – poznaje inne instrumenty, przyzwyczaja się do ich dźwięku, zapoznaje się z nimi, styka się z nowymi utworami. Dochodzi problem wspólnego oddychania, co jest też bardzo ważne nie tylko w graniu ze śpiewakami. Nie jest to łatwe w realizacji przy niewielkiej ilości czasu przeznaczanego na lekcję indywidualnego grania, niemniej jednak, przynosi ogromne korzyści w ogólnym procesie rozwoju muzycznego. To wspólne granie ważne jest na każdym etapie kształcenia.

Oczywiście, w miarę rozwoju umiejętności instrumentalnych trzeba to współgranie poszerzać – mam na myśli zespoły typu trio, czy tercet i in. Przy doborze odpowiedniego programu – nie za wiele jest możliwości na tym poziomie zaawansowania, ale jednak można trochę utworów znaleźć (choćby Ludwiga van Beethovena - Trio fortepianowe B–dur op .posth., Trio fortepianowe Es–dur op.posth., czy tego samego kompozytora 14 Wariacji op.44) – jest to realne.

Dowodem na to, że granie kameralne jest potrzebne i że jest to coraz lepiej rozumiane, jest pojawianie się różnych festiwali, czy konkursów. Wymienię choćby: Festiwal Kameralistyki „Smyczki plus” organizowany przez Zespół Szkół Muzycznych w Ostrowie Wielkopolskim, czy Młodzieżowy Festiwal Muzyki Kameralnej pod nazwą *Europejskie Spotkania Muzyczne* w Konstancinie – Jeziorniej, którego organizatorem jest Szkoła Muzyczna w Konstancinie. W 2016 roku ma się odbyć I Międzynarodowy Konkurs Zespołów Kameralnych organizowany w Tymbarku przez tamtejszą Szkołę Muzyczną. Wszystkie te przedsięwzięcia skierowane są oczywiście do uczniów Szkół Muzycznych, nie studentów Akademii Muzycznych. Trzeba też wspomnieć Pawła Wójtowicza

z Krakowa – skrzypka, pedagoga, niezmordowanego organizatora i propagatora grania kameralnego właśnie najmłodszych. Dzięki jego zaangażowaniu odbyło się przy Państwowej Podstawowej Szkole Muzycznej w Krakowie im. J.I. Paderewskiego kilka edycji „Wiosny Młodych Kameralistów”.

W pewnym momencie, to oczywiście musi zdecydować nauczyciel, można ucznia (już nie małe dziecko), zacząć zapoznawać z literaturą wokalną. Może to nastąpić, w Szkole Muzycznej II stopnia, gdzie rozpoczyna się również nauka śpiewu, i można znaleźć śpiewaka, dysponującego w miarę nietrudnym repertuarem. Poznawanie literatury wokalnej niesłychanie, moim zdaniem, rozwija przede wszystkim wyobraźnię muzyczną. Można znaleźć nietrudne, zarówno dla śpiewaka, jak i pianisty, arie starowłoskie, zapoznać się z pieśniami Stanisława Moniuszki, Franciszka Schuberta, czy nawet Roberta Schumanna. Jakież bogactwo tekstów (uczeń się przyzwyczaja, że nie tylko śpiewak musi rozumieć dobrze tekst – on też, żeby móc wybrać odpowiedni rodzaj dźwięku, artykulacji, dynamiki – dla dobrego oddania sensu danej pieśni), nastrojów, kolorów.

Przykładam wielką wagę do pracy pianisty ze śpiewakami na każdym etapie kształcenia. Pianiści w Akademii Muzycznej mogą już sięgać po pieśni nie tylko wspomnianych wyżej kompozytorów, ale także utwory Johannesa Brahmsa, Hugo Wolfa i wielu innych. Nie do przecenienia jest wszystko to, czego można się nauczyć pracując nad literaturą wokalną. Należy zachęcać ucznia do słuchania muzyki w dobrych oczywiście wykonaniach. Odgrywa to wielką rolę w kształceniu młodego muzyka. Najwięksi pianiści – np. A. Rubinstein, W. Horowitz – powtarzali często: „słuchajcie bel canta”. To samo mówił wciąż swoim uczniom F. Chopin, który sam kochał piękny śpiew. Przyjaźnił się z Bellinim i wiele jego nokturnów to typ melodii Belliniego połączone z basem Johna Fielda. Chopin miał zamiar napisać podręcznik dotyczący nauki gry na fortepianie. Nie zdążył zrealizować tego zamysłu, pozostało jednak trochę notatek, w których czytamy m.in. „jeśli chcecie grać

długą kantylenę w moim Scherzu b-moll, posłuchajcie, jak śpiewa Pasta i Rubini” (jedna z najwybitniejszych sopranistek i najlepszy tenor tych czasów). Fortepian jest zdecydowanie instrumentem perkusyjnym, tym bardziej musimy się starać tam, gdzie trzeba, o piękne, wokalne legato. Odnosi się to zarówno do grania solowego, jak i kameralnego.

Właśnie na literaturze wokalne można znakomicie kształtować wyobraźnię grającego (która, podkreślam jeszcze raz – odgrywa największą rolę w budowaniu obrazu muzycznego) wychodząc od tekstu słownego i dobrego jego zrozumienia. Jeśli jest to tekst w języku obcym, trzeba poszukać tłumaczenia. Znając tekst słowny, można dostosowywać do niego artykulację, barwę dźwięku itd. w partii fortepianu. Jeden przykład: pieśń F. Schuberta „Das Wandern” (Wędrownica) z cyklu „Die schone Mullerin” - w zwrotce, w której śpiewak opowiada o płynącej wodzie, szesnastki w prawej ręce powinny być lekkie, przypominać szemranie, pluskanie; natomiast tam, gdzie tekst mówi o kołach młyńskich muszą być grane ciężiej i non legato. Oczywiście, w kameralnych utworach instrumentalnych nie mamy tekstu słownego, ale po dokładnym przyjrzeniu się utworowi, liniom melodycznym poszczególnych instrumentów i ich przebiegowi, harmonii, rytmowi, przeczytaniu oznaczeń kompozytora na początku i w trakcie utworu, czy jego części (b. ważne!), nasza wyobraźnia musi wysnuć z tego odpowiednie wnioski - to są wskazówki, jak mamy kształtować ten obraz muzyczny, jaką zastosować artykulację (jeśli autor nie podaje), barwę dźwięku, pedalizację.

Szalenie ważne jest przyzwyczajanie ucznia od najmłodszych lat do dokładnego czytania zarówno tekstu muzycznego, jak i oznaczeń kompozytora (znów, jeśli są w języku obcym, trzeba poszukać tłumaczenia), żeby poznać jego intencje. Czasem autor nie podaje oznaczenia tempa, ale określa charakter, nastrój, jak np. R. Schumann w swoich „Fantasiestücke” op.73 na klarnet, lub wiolonczelę i fortepian - cz. I „Zart und mit Ausdruck” (delikatnie i z wyrazem), lub również Schumann w Trio F – dur op.80 – cz. II „Zart und mit

innigem Ausdruck” (delikatnie i z serdecznym wyrazem). Dlatego m.in. podkreślam ważność zapoznawania się z tymi oznaczeniami. Nie jest łatwo połączyć naturalną spontaniczność z respektem dla życzeń kompozytora, ale bardzo istotna jest ta dbałość o dokładność. Warto przytoczyć słowa wielkiego P. Casalsa, który wspominał z głębokim podziwem i wdzięcznością swojego profesora w klasie muzyki kameralnej konserwatorium w Madrycie i jego głęboką troskę o dokładność i o akcentuację muzyczną, do których zachęcał też swoich uczniów. To w jego klasie przesiąkł wielki wiolonczelista duchem dyscypliny. O swojej pracy z orkiestrą mówi Casals: „przede wszystkim starałem się o sumienną dokładność”.

Wielki pianista, Józef Hofmann mówił – „właściwa interpretacja danego utworu zależy od właściwego zrozumienia, a to znów od szalenie dokładnej lektury tekstu”.

To są oczywiście ogólne uwagi, dotyczące grania w każdej formacji - od duetu, po większe składy. We wszystkich obowiązuje słuchanie siebie i partnerów. A'propos słuchania siebie: to też nie jest prosta sprawa, jednak konieczna. Zacytuję znów słowa znakomitego pianisty – Waltera Gieseckinga, zamieszczone w przedmowie do bardzo ciekawej książki – „Modernes Klavierspiel nach Leimer – Giesecking”. Giesecking pisze, że Leimerowi, który był jego nauczycielem w latach 1912 – 1917, zawdzięcza całe swoje pianistyczne wykształcenie. Leimer przyzwyczajają ucznia od pierwszej chwili do samokontroli, ucząc go naprawdę krytycznie słuchać samego siebie, co jest najważniejsze! Ćwiczenie godzinami bez koncentracji na każdej nucie jest stratą czasu. O innym znakomitym pianście i pedagogu – Teodorze Leszetyckim mówiono, że umiał każdego ucznia „nauczyć słuchania siebie”. Miał on mawiać, że dwie, trzy godziny dziennie to dość dla kogoś, kto naprawdę słucha tego, co gra, i krytykuje każdą nutę.

Warto wspomnieć jeszcze o czytaniu, nabywaniu wiedzy o danej epoce, stylach, instrumentach itp. Nicolaus Harnoncourt cytuje Johannesa Brahmsa: „aby zostać dobrym muzykiem, trzeba poświęcić równie dużo czasu na czytanie, co na ćwiczenie na

fortepianie”. Może dyskusyjne są te proporcje czasowe, ale jest to na pewno bardzo ważne.

Zaznaczyłam w tytule, że to tylko kilka myśli o nauczaniu kameralistyki – temat jest bardzo, bardzo obszerny, ale chciałabym się podzielić jeszcze jedną refleksją, choć jestem przekonana, że wszyscy o tym wiemy. To pedagog musi też cały czas się rozwijać, poznawać, czytać, kształcić swoją wyobraźnię, żeby móc przekazywać to uczniowi. Czasem jedno dobre porównanie rozwiązuje jakiś problem.

Jeszcze myśl filozofa Artura Schopenhauera: „Żadna sztuka nie działa na człowieka tak bezpośrednio i tak głęboko, jak muzyka, ponieważ żadna inna nie umożliwia nam tak bezpośredniego i głębokiego poznawania prawdziwej istoty świata”.

Streszczenie

Artykuł zawiera krótkie refleksje na temat nauczania kameralistyki. Są one oparte na wieloletnim doświadczeniu autorki, zarówno w dziedzinie wykonawstwa, jak i nauczania. Główna teza jaka została postawiona to, że nauczanie kameralistyki jest istotną częścią edukacji muzycznej na każdym poziomie kształcenia, ponieważ rozwija uczniów w każdym wieku i wzbogaca ich muzyczną wyobraźnię.

Słowa kluczowe: kameralistyka, edukacja muzyczna

Abstract

The paper contains condensed reflections on chamber music, based on years of experiences in this field, both from practice and teaching. The main thesis is that chamber education is an essential part of music education at each level of music schools, because it develops students of all ages and enriches their musical imagination.

Keywords: chamber music, music education