

FORTEPIAN

scala

Edukacyjny Magazyn Muzyczny

PWM
EDITION

NR 4(4), WRZESIEŃ 2014

NR ISSN 2299-6702





rodzy Państwo,

Świat fortepianu – ze swoją literaturą, historią, wybitnymi twórcami – to ogromny obszar, którego nie sposób sprowadzić do kilku artykułów. Fortepian to ponadto instrument wybierany przez ponad 40% dzieci rozpoczynających naukę w szkole muzycznej, a Państwo pozostają największą grupą wśród nauczycieli-instrumentalistów. Dokonałmy więc wyboru takich treści, które mogą Państwa zaciekać i przydać się w codziennej pracy.

Rozpoczynamy jak zwykle od historycznego ujęcia tematu numeru, Sławomir Zubrzycki opowiada zaś o tajemniczym instrumencie klawiszowym, który zbudował na podstawie notatek i planów Leonarda da Vinci. Sporo miejsca poświęcamy też w „Scali” kwestii nauczania najmłodszych gry na fortepianie – są więc refleksje i opinie nauczycieli oraz analizy wybranych podręczników. Agnieszka Kosińska przedstawia zalety wykorzystywania muzyki współczesnej w pracy z młodym adeptem pianistyki, a Maria Sterczyńska dzieli się swoim „przepisem” na pracę z zespołem kameralnym. Z przyjemnością zapraszamy Państwa także do przeczytania rozmowy z wybitnym pianistą Kevinem Kennerem, który opowiedział między innymi o swych wielkich nauczycielach i upodobaniu dla muzyki kameralnej.

Kończymy recenzjami fortepianowych nowości oraz listą propozycji repertuarowych. Poza muzyką klasyczną i publikacjami dla dzieci prezentujemy także szereg tytułów z muzyką filmową i jazzową. Wierzymy, że i taki repertuar można wykorzystać w pedagogice fortepianowej, choćby dla uatrakcyjnienia zajęć czy zachęcenia ucznia do dalszej pracy.

Pozostaje mi zaprosić do lektury najnowszej „Scali”, wierząc, że każdy z Państwa znajdzie coś dla siebie. Lecz przede wszystkim – pozwólmmy mówić muzyce!

Bibianna Ciejką

Adresy naszych stron internetowych:

<http://pwm.com.pl>

<http://www.facebook.com/Wdobrymtonie>

<http://www.lutoslawskidzieciom.pl>



Polskie Wydawnictwo
Muzyczne SA
al. Krasińskiego 11a
31-111 Kraków
tel.: (+48) 12 422 70 44
www.pwm.com.pl

scala@pwm.com.pl

Redakcja merytoryczna
Bibianna Ciejką

Koncepcja merytoryczna
Sylvia Religa

Redakcja
Paulina Kabalak

Layout
Pracownia Register

3 **Piano i forte.
Z tęsknoty za dynamiką**
Katarzyna Marczał

6 **Niezwykła idea Leonarda ożywiona**
Sławomir Zubrzycki

8 **Pozwalam mówić muzyce**
– wywiad z Kevinem Kennerem

11 **Muzyka współczesna
w pedagogice fortepianowej**
Agnieszka Kosińska

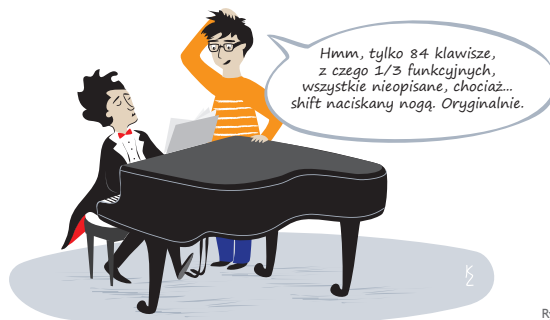
14 **Kto tak pięknie chciałby grać?**
Jadwiga Marchwica

16 **Metodyka gry na fortepianie**
Aleksandra Pochaba

19 **Praca z pianistą-kameralistą**
Maria Sterczyńska

20 **Okiem pedagoga. Garść recenzji**
Agnieszka Kosińska, Joanna Ławrynowicz

23 **Wydanie Narodowe.
W poszukiwaniu autentycznego
tekstu muzyki Chopina**
Marcin Majchrowski



Rys. K. Zalewska

Piano i forte.

Z tęsknoty za dynamiką

U genezy powstania fortepianu, jednego z najważniejszych współczesnych instrumentów, stoi – w wielkim uproszczeniu – tęsknota muzyków za możliwością plastycznego kształtowania dźwięku na instrumencie klawiszowym. Z prawdziwą, ekspresyjną interpretacją, ze wszystkimi odcieniami *forte* i *piano*. Owa tęsknota, połączona z wysiłkiem wielu pokoleń wynalazców i konstruktorów, dała nam współczesny piękny instrument-orkiestrę.



Fortepian
J.A. Steina
z 1775 r.

Fot. G. Janot



KATARZYNA
MARCZAK

Teoretyk muzyki i klarnecistka, doktorat z klarnetu uzyskała na University of British Columbia w Kanadzie. Klarnecistka Trio sTREga i Ara Ensemble, autorka artykułów i publikacji muzycznych.

Historię fortepianu powinno się w zasadzie zacząć od najstarszych istniejących przekazów, od wczesnych prostych eksperymentów, w tym wypadku łączących strunę z klawiszami. Aby jednak nie sięgać za daleko w pradzieje wynalazków muzycznych, rozpoczniemy opowieść od początków wieku XVIII, kiedy to na scenie pojawił się faktyczny prototyp dzisiejszego fortepianu, *gravicembalo col piano e forte* Bartolomea Cristoforiego.

PIERWSZE PRÓBY

Cristofori pochodził z Padwy i zajmował się budową klawesynów. W 1688 roku został zatrudniony na dworze Ferdinanda de Medici we Florencji jako konserwator znajdujących się tam czterdziestu klawesynów i szpinetów. Na szczęście opieka nad dworskimi instrumentami nie wymagała najwyraźniej zbyt wielkiego wysiłku, gdyż Cristofori w wolnym czasie zaczął eksperymentować z nowymi modelami. Wynikiem tego był skonstruowany około 1700 roku wspomniany „klawesyn z możliwością grania cicho i głośno”, instrument, który miał łączyć w sobie pełnię brzmienia klawesynu z możliwością różnicowania dynamiki znaną z niezwykle delikatnego klawikordu. Aby to osiągnąć Cristofori zaadaptował klawikordową ideę uderzania w struny, lecz zamiast dotychczasowych tangentów, czyli metalowych słupków (czy też listewek) użył systemu drewnianych młoteczków, które na wzór pałek w dawnych cymbałach uderzały w struny. Cały podstęp krył się jednak w zastosowaniu takiego mechanizmu, który pozwalałby młoteczkowi odskakiwać natychmiast po uderzeniu (tzw. wymyk), tak aby nie tłumił on struny i pozwalał jednocześnie na w miarę szybką repetycję dźwięku.

SŁOWA NIOSĄ MUZYKĘ

Najwcześniejszy zachowany do dziś fortepian Cristoforiego pochodzi z roku 1720 (znajduje się w The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku). Wynalazek włoskiego mistrza nie zdobył zresztą od razu wielkiej sławy, pomógł mu w tym natomiast... artykuł. W 1711 roku Francesco Scipione Maffei, uznany i wpływowy pisarz i humanista, opublikował entuzjastyczny tekst w weneckim piśmie „Giornale de'letterati d'Italia”, w którym opisał nowy wynalazek i opatrzył go szkicami objaśniającymi działanie nowatorskiej mechaniki. I dopiero ten opis – przedrukowany następnie w niemieckich czasopiśmie – rozprzestrzenił się po Europie i zainspirował kolejnych budowniczych. Czytając artykuł i studiując ilustracje, zaczęli oni kopiować pomysł Cristoforiego, ulepszając go i dostosowując do swoich potrzeb. To ciekawe, że jeden z najważniejszych dzisiejszych instrumentów zdobył pozycję w muzycznym świecie nie za sprawą swoich walorów brzmieniowych (niewielu ludzi miało okazję słyszeć oryginalne *gravicembalo col piano e forte*), lecz dzięki drukowanemu słowom...

POCZĄTKI DYNASTII FORTEPIANMISTRZÓW

Włochy nie okazały się zresztą centralnym miejscem rozkwitu wczesnego fortepianu. Znacznie większe zasługi ma w tym względzie krąg niemiecko-austriacki. Tutaj, we Freibergu, działał w pierwszej połowie XVIII wieku Gottfried Silbermann, budowniczy organów, który zaczął produkować fortepiany oparte na pomysłach Cristoforiego. Jego instrumenty znalazły się m.in. w kilku pałacach Fryderyka II Wielkiego; w pałacu Sanssouci w Poczdamie na jednym z nich miał okazję grać w 1747 roku

Jan Sebastian Bach, nie był jednak specjalnie zachwycony. Narzekał na nierówne brzmienie i ciężką mechanikę. Nic dziwnego, po delikatnych klawikordach i szlachetnych klawesynach wczesne fortepiany musiały razić wieloma niedoskonałościami w konstrukcji i brzmieniu. Od Silbermanna wywodzą się jednak kolejni wielcy budowniczy, stąd w zasadzie rozejdą się dwie linie stylu mechaniki fortepianowej: niemiecka i angielska.

Pierwsza gałąź pozostaje w Niemczech, gdzie w Augsburgu pojawia się uczeń Silbermanna (a raczej już jego następcy i bratanka, Johanna Andreasa Silbermanna), Johann Andreas Stein. Steina uznaje się za twórcę tak zwanej mechaniki wiedeńskiej (lub niemieckiej), w której każdy młoteczek połączony był na stałe z klawiszem, w przeciwieństwie do drugiego typu – później nazwanego angielskim – gdzie młoteczki umocowane są na jednej wspólnej listwie i połączone z klawiszami odpowiednim systemem dźwigni i osi (instrumenty z tą mechaniką są nieco „cięższe” w graniu od delikatnych wiedeńskich). Linia angielska pochodzi jednak również od Silbermanna, za sprawą jego dwóch kolejnych uczniów, Johanna Zumpe i Americusa Backersa, którzy w Anglii połączyli się z firmą Johna Broadwooda i stworzyli w Londynie prężnie działającą fabrykę fortepianów.



Instrument
Cristoforiego
z 1726 r.
w Encyclopædia
Britannica

DWA SYSTEMY

Wróćmy jednak do Niemiec, gdzie instrumenty Steina szybko zyskały na popularności, między innymi za sprawą ich wielkiego entuzjasty – Wolfganga Amadeusza Mozarta. W 1777 roku odwiedził on Augsburg w drodze z Salzburga do Paryża i tam zetknął się po raz pierwszy z fortepianem Steina. W liście do ojca wychwalał szeroko zalety nowej mechaniki i przeciwstawiał je przestarzałym już i niedoskonałym instrumentom Franza Jacoba Spatha, których do tej pory używał. W latach 80-tych XVIII wieku zarówno Haydn jak i Mozart posiadali już fortepiany Steina, które – chociaż niezwykle cenione i popularne – nadal pozostawały luksusem; Mozart musiał zabierać w podróże koncertowe swój własny instrument.

Tradycje rodzinnej firmy Steinów kontynuowała córka Johanna Andreasa, Nannette, która w 1792 roku, w wieku 23 lat, odziedziczyła fabrykę po śmierci ojca i przeniosła ją do Wiednia. Jej mężem został muzyk Johann Andreas Streicher. Firma zmieniła nazwę na Streicher, a Nannette prowadziła ją silną ręką, pokrywając coraz bardziej rosnące zapotrzebowanie na instru-

menty w Niemczech i poza granicami. Pani Streicher była także bliską znajomą Beethovena i podarowała kompozytorowi kilka kolejnych – stopniowo ulepszanych – egzemplarzy swoich fortepianów.

Mniej więcej równoległe do linii Stein–Streicher w Wiedniu, w Anglii rozkwitała druga gałąź wywodząca się z dawnej szkoły Silbermanna. John Broadwood współtworzył i udoskonalił mechanikę angielską (aczkolwiek *de facto* wywodzącą się z tradycji włosko-niemieckich). Po jego śmierci w 1812 roku fabrykę przejęli jego synowie, Thomas i James. I to właśnie Thomas Broadwood przysłał Beethovenowi w 1818 roku swój instrument, skonstruowany specjalnie dla głuchnącego kompozytora, z czterema strunami na każdym dźwięku.

Trudno jednak powiedzieć (co chętnie powtarzane jest jako atrakcyjna anegdota), że to właśnie kalectwu Beethovena świat zawdzięcza pełniejsze brzmienie fortepianu, z dzisiejszymi trzema strunami dla każdego dźwięku. Na pewno głuchnący kompozytor domagał się głośniejszych instrumentów i zarówno Streicher jak i Broadwood brali te sugestie pod uwagę. Faktem jest jednak również, że osiemnasto- i dziewiętnastowieczna Europa zmieniała się, pojawiały się kolejne osiągnięcia technologiczne, które pozwalały na ulepszanie budowy i brzmienia fortepianu, a życie muzyczne stopniowo przenosiło się także z elitarnych dworskich komnat do demokratycznych sal koncertowych, wymagając tym samym potężniejszego dźwięku instrumentów.

REWOLUCJE

Przełom XVIII i XIX wieku to czas rewolucji przemysłowej, czas wynalazków zmieniających świat – silnik parowy, warsztaty tkackie, powstanie i rozwój kolei, demokratyzacja społeczeństwa, rozkwit miast. A co rewolucja przyniosła w kontekście muzyki? Bezpośrednio – na przykład stal. Wprawdzie już od kilku stuleci struny klawikordów i klawesynów budowano z metalu, były to jednak zazwyczaj mosiądz lub żelazo. Dopiero zaś stal (pierwsze struny stalowe wprowadził do fortepianu w 1840 r. Martin Miller) dała strunom znakomitą wytrzymałość, tak potrzebną do coraz mocniejszych naprężeń i potężniejszego dźwięku. Idealny przekrój strun na całej długości zawdzięczamy z kolei... rozwojowi telegrafu, który do przekazywania informacji potrzebował perfekcyjnie równego drutu. Stal zagościła zresztą w fortepianie nie tylko w postaci strun, ale także ramy, na której są one rozpięte. W czasach Mozarta instrumenty posiadały nadal ramy drewniane, w które wbijane były kołki utrzymujące struny. Cały fortepian był przez to lżejszy, ale o wiele trudniejszy do utrzymania stałego stroju. Dźwięk był również o wiele mniej nośny i szybko wygasał. Pierwsze elementy stalowe zastosowała w fortepianie firma Broadwooda (jemu zawdzięczamy także wprowadzenie pedału), były to jednak początkowo klamry i listwy spinające drewniane części ramy. Dopiero w 1825 roku amerykański wynalazca Alpheus Babcock skonstruował pierwszą ramę żeliwną do fortepianu stołowego (prostokątnej wczesnej odmiany instrumentu), a stalowa rama została opatentowana w Bostonie przez firmę Chickering w 1843 roku. Stalowa rama pozwoliła naciągnąć struny z większą niż dotąd



siłą i jednolitym naprężeniem; instrument zyskiwał na brzmieniu i stabilności.

FRANCJA I JEJ ZASŁUGI

Tymczasem w Europie przełomu XVIII i XIX wieku angielska linia konstruktorów fortepianów dotarła do Francji za pośrednictwem Sébastiena Érarda i Ignaza Pleyela. Wcześniej obydwa budowniczości, wygnani przez Rewolucję Francuską, wyemigrowali do Londynu, gdzie obaj – niezależnie od siebie – trafili do słynnej już wówczas fabryki Broadwooda. Po powrocie do Paryża wykorzystali zdobytą wiedzę i otworzyli swoje własne firmy (Érard w 1796, Pleyel w 1797 roku). I to właśnie Érardowi zawdzięczamy budowę fortepianów obowiązującą (z niewielkimi zmianami) do dziś; połączenie angielskiej mechaniki z tak zwanym „podwójnym wymykiem”, który niesłuchanie usprawnił technikę gry, a zwłaszcza możliwości błyskawicznej repetycji dźwięku (młoteczek po naciśnięciu klawisza nie spadał do pozycji wyjściowej, lecz zostawał w tzw. pośredniej pozycji spoczynkowej – zatem powtórna droga młoteczka do struny była o połowę krótsza). Na instrumentach Érarda grywał Franz Liszt oraz wielu współczesnych mu wirtuozów, z kolei Chopin przedkładał nad inne fortepiany firmy Pleyela.

OSTATNIE SZLIFY

Ostatnim ulepszeniem konstrukcji fortepianu było krzyżowe ustawienie strun, w przeciwieństwie do wcześniej-
szego układu równoległego. Skrzyżowanie (w którym

basowe struny zachodzą na wyższe) wzmocniło brzmienie dolnych dźwięków, oddalając struny od brzegu płyty rezonansowej; dodało również alikwoty poprzez wzbudzenie tonów harmonicznych nakładających się strun przy wciśniętym prawym pedale. Układ krzyżowy opatentował w 1820 r. Amerykanin Babcock – ten sam, który później wprowadził do fortepianu żeliwną ramę.

Warto wreszcie zerknąć także na klawiaturę fortepianu – początkowe 4½ oktawy z czasów Cristoforiego stopniowo poszerzyło się do dzisiejszych 88 klawiszy (7¼ oktawy), a niekiedy nawet do 97 (wybrane modele firmy Bösendorfer). Z kolei wczesne drewniane klawisze – jasne z drewna lżejszego, np. bukszpanu i ciemniejsze, hebanowe – zastąpiono klawiszami drewnianymi z wierzchnimi płytkami z kości słoniowej, a w końcu z plastiku.

Zamknięciem tej pigułki historycznej niech będzie zaś ciekawostka dotycząca terminologii stosowanej w odniesieniu do dawnych instrumentów. W języku polskim nazwa fortepian ustaliła się około XIX wieku, natomiast wszystkie wcześniejsze instrumenty nazywa się zazwyczaj *pianoforte*. Jednak należy być czujnym, bo np. w języku włoskim pierwsze instrumenty Cristoforiego nazywane były *gravicembalo col piano e forte*, kolejne – nieco późniejsze – *fortepiano*, a współczesny fortepian to dla Włochów... znowu *pianoforte* właśnie. Wszystko na odwrót, *mamma mia!*

**Fortepian
z fabryki
Streicher
& Sons
z 1869 r.**

Fot. Wikimedia

Niezwykła idea Leonarda ożywiona

Mogłoby się wydawać, że w świecie zaawansowanych technologii informatycznych wszystko jest znane i zbadane, a informacje na każdy temat są łatwo dostępne. Historia violi organista definitywnie zaprzecza takiemu pogładowi.



**SŁAWOMIR
ZUBRZYCKI**

Pianista,
klawikordzista,
rekonstruktor
instrumentów
oraz kompozytor. Ukończył
Akademię Muzyczną
w Krakowie.
Studiował także w Bostonie
jako stypendysta Fundacji
Fulbrighta.

Gdy w roku 2009 zainteresowałem się zapomnianym i nieznanym szerzej instrumentem, informacje na jego temat były bardzo skąpe. Również środowisko muzyczne milczało na temat violi organista. Nikt z muzyków nie zajął się problematyką wykonawczą i, co ważniejsze, repertuarem. Na świecie w czasie ostatniego półwiecza doliczyć się można kilku zaledwie konstruktorów instrumentów, którzy zainteresowali się tematem violi organista, jak sami określają, bez sukcesu. Trudno zatem o lepszą zachętę do podjęcia wyzwania.

WIZJA GENIUSZA...

Pomysłodawcą idei instrumentu o nazwie viola organista – łączącego technikę klawiszową z dźwiękiem instrumentów smyczkowych – był Leonardo da Vinci. Opis i szkice instrumentu znalazły się na kartach *Codice Atlantico*, największego zbioru jego notatek, powstałego w latach 1489-92 oraz we francuskim manuskrypcie H. Pomysł da Vinci nawiązuje do znanych w XII i XIII wieku lir korbowych, używanych w klasztorach do akompaniowania podczas liturgii, zanim powszechnie przejęły tę funkcję organy. Istotny jest również fakt, że szkice Leonarda nie przedstawiają jednego instrumentu, ale, jak podaje badacz muzycznych pomysłów genialnego artysty Emanuel Winternitz, aż osiem różnych konstrukcji.

Co zatem jest punktem zwrotnym w konstrukcji violi organista, co decyduje o jej odrębności w porównaniu z lirą korbową? Aby na to pytanie odpowiedzieć, warto przypomnieć początki fortepianu Bartolomeo Cristoforiego z 1700 roku. Jego fortepian zewnętrznie nie różnił się znacząco od ówczesnego klawesynu. Sednem rewolucyjnej zmiany okazało się zainstalowanie we wnętrzu instrumentu mechanizmu młoteczkowego, który umożliwiał grę *piano* i *forte*. W przypadku violi organista takim elementem wymyślonym przez Leonarda był mechanizm dociągający indywidualnie dla każdego dźwięku strunę do smyczka. Pozwoliło to uniknąć konieczności brzmienia ciągłego, charakterystycznego burdonu liry korbowej, dało też możliwość gry dwiema rękami za pomocą klawiatury z opcją zastosowania dynamiki dźwięku. Da Vinci brał pod uwagę zastosowanie smyczka kołowego (jak w lirze korbowej), chociaż

częściej w jego szkicach występuje smyczek paskowy. Te dwa typy smyczka będą się pojawiać w większości późniejszych konstrukcji.

...I PIERWSZE PRÓBY JEJ REALIZACJI

Pierwszy zrealizowany instrument tego typu powstał w 1575 roku w Norymberdze za sprawą Hansa Heideny. Wyposażony był w smyczek paskowy i nazwany został Geigenwerk. Jego udoskonalona wersja ze smyczkami kołowymi powstała w roku 1600. Opis instrumentu Heideny wraz z charakterystyką brzmienia i właściwości muzycznych zawarty został w dziele *Syntagma Musicum* Michaela Praetoriusa z 1618 roku. Instrument zapowiadał się na rewelację, był właściwie uniwersalny, łączył w sobie najlepsze cechy różnych typów instrumentów: miał dźwięk ciągły jak w organach, dźwięk smyczkowy jak w instrumentach smyczkowych, ze zdolnością do gry *vibrato*. Czy Heiden miał dostęp do pomysłu da Vinci? Jest to możliwe, ale nie można tego stwierdzić z całą pewnością. Pewne jest jednak to, że pierwszy instrument Heideny trafił w ręce kapelmistrza orkiestry książęcej w Monachium, włoskiego kompozytora Orlando di Lasso. Tamże inny Włoch, krajan Leonarda z Toskanii, Vincenzo Galilei (ojciec Galileusza), kompozytor i teoretyk muzyki miał okazję grać na instrumencie Heideny. Praetorius przywołuje opinię Vincenza Galilei, która sugeruje znajomość szkiców Leonarda przez Heideny.

Dalsze losy idei instrumentu klawiszowo-smyczkowego nie są bynajmniej białą kartą. Wielu innych konstruktorów podjęło próby zbudowania podobnych instrumentów w całej Europie i nie tylko. Zastanawia jednak fakt, że historia wykonawców, repertuaru i koncertów publicznych na violi organista praktycznie nie istnieje. Jednym z bardziej znaczących był instrument nazwany Bogenklavier – zbudowany przez Johanna Hohlfelda w 1753 roku. Znany był Carlowi Philippowi Emanuelowi Bachowi i na ten instrument napisał on *Sonatę G-dur* H 280, ubolewając jednocześnie, że jest tak mało rozpowszechniony. Uważa się, że kontakt z instrumentem Hohlfelda przyczynił się do licznych eksperymentów związanych z dynamiką gry na ówczesnym fortepianie dokonywanych przez C.Ph.E. Bacha.



Fot. S. Zubrzycki

POLSKI WĄTEK

Również w Polsce podjęto próbę stworzenia instrumentu podobnego do Geigenwerk. W latach 30. XIX wieku Jan Jarmusiewicz zbudował w okolicach Łańcuta instrument, który nazwał klawiolinem. Jarmusiewicz był księdzem, teoretykiem muzyki i wynalazcą; napisał ciekawą pracę teoretyczną na temat harmonii muzycznej, wydaną we Lwowie i w Wiedniu. Jego instrument nie przetrwał do naszych czasów, zachował się jednak jego opis w „Kurierze Warszawskim”. Miał cztery smyczki kołowe i od charakterystycznego usytuowania strun po obwodzie kół smyczkowych nazwany został „fortepianem garbatym”. Informacja o klawiolinie stała się dla mnie pierwszym ogniwem łańcucha, który doprowadził do szkiców Leonarda i ostatecznie – do zbudowania violi organista.

5 TYSIĘCY GODZIN

W 2009 roku postanowiłem zrekonstruować ten niezwykle instrument, który nie miał być kopią żadnego z instrumentów historycznych – prawie wszystkie zaginęły. Miał być syntezą zbudowaną na podstawie różnych źródeł, ze szczególną rolą rysunków Leonarda da Vinci, opisów instrumentu Heidenau, dokumentacji fotograficznej jedyne go zachowanego instrumentu Raymundo Truchado z Toledo (The Musical Instrument Museum, Bruksela) oraz krótkiego opisu konstrukcji Jarmusiewicza. Stworzenie violi organista zajęło mi 4 lata i ponad 5 tysięcy godzin pracy. Było to ogromnie trudne zadanie. W pierwszym rzędzie jestem bowiem pianistą, nie budowniczym, a tu musiałem odnieść się i do konstrukcji fortepianu, i do konstrukcji instrumentów smyczkowych. Wiele razy zdawałem się po prostu na intuicję, ostatecznie jednak udało się.

W POSZUKIWANIU ODPOWIEDNIEGO REPERTUARU

Równolegle dokonywałem rekonstrukcji instrumentu i rekonstrukcji repertuaru. Granie na violi klawiszowej wymaga myślenia nie tyle klawiszowego, ile wręcz smyczkowego. Idealnym repertuarem, który uznałem za niezwykle trafny i inspirujący, jest twórczość na violę da gamba, zwłaszcza francuskich kompozytorów, jak Monsieur de Sainte-Colombe, Marin Marais, Antoine Forqueray czy Jean-Baptiste-Antoine Forqueray. Można uznać, że repertuar na violę da gamba, zarówno solowy jak i zespołowy, doskonale wpisuje się w brzmienie i możliwości wyrazowe violi organista. Również wczesny repertuar organowy lub muzyka klawesynowa i lutniowa w odpowiednim dostosowaniu mogą z powodzeniem zasilić repertuar violi organista. Mój instrument jest dedykowany muzyce XVI-XVIII wieku. Na pierwszej publicznej prezentacji violi [18 października 2013 roku w Auli Florianka podczas V Międzynarodowego Festiwalu Pianistycznego Królewskiego Miasta Krakowa – przyp. red.] wykonywałem utwory m.in. Maraisa, Forqueraya i C.Ph.E. Bacha.

Głównym celem moich prac była odpowiedź na pytanie, czy historia violi organista mogła potoczyć się inaczej, czy w przeszłości mógł zostać stworzony instrument o walorach koncertowych – instrument o brzmieniowej indywidualności. Być może viola organista nie trafiła po prostu na swojego Stradivariusa czy Steinwaya, który zbudowałby instrument doskonały i przez to przepadła w historii. Jak potoczyłyby się losy muzyki, gdyby ten instrument stał się popularny – tego nie dowiemy się nigdy.

Pozwalam mówić muzyce

Z Kevinem Kennerem – amerykańskim pianistą, laureatem Konkursu Chopinowskiego z 1990 roku, wykładowcą londyńskiego Royal College of Music – spotkałam się w jego mieszkaniu tuż przy krakowskich Plantach, w którym obok wysmakowanych mebli królują dwa fortepiany półkoncertowe. Rozmawialiśmy między innymi o wpływie wielkich nauczycieli, o najważniejszych aspektach pracy z uczniem i o tym, czego poszukiwał w wykonaniach muzyki Chopina jako juror ostatniego Konkursu.



**BIBIANA
CIEŁKA**

Polonistka, teatrolog; studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz University of London. Obecnie zajmuje się współpracą z zagranicznymi wydawnictwami muzycznymi.

Spotykamy się w Krakowie, który wiele lat temu stał się Pana drugim, a ostatecznie jedynym domem. Dlaczego akurat to miasto?

Odkąd miałem 17 lat i pierwszy raz doświadczyłem życia w Polsce, Kraków jest miejscem, z którym łączy się wiele moich wspomnień; to już niemal 34 lata odkąd jestem związany z tym miastem. Oczywiście, studiowałem tu u profesora Stefańskiego, mieszkalem tu też z moją matką, gdy żyła, i z moją rodziną. Mam tu przyjaciół, grałem tu wiele razy. To wspaniałe miasto, z jego niezwykłą architekturą, atmosferą i setkami kafejek, jest miejscem, w którym odpoczywam i nabieram twórczej energii.

Z pewnością to inne miasto niż w 1980 roku.

Oczywiście – w dobrym i złym znaczeniu. Kraków stał się bardziej komercyjny, zaadaptował się do potrzeb turystyki, ale jest też wiele udogodnień, które sprawiają, że można tutaj żyć komfortowo.

W 2010 roku był Pan członkiem jury Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Jak czuł się Pan w tej roli? 20 lat wcześniej to Pana oceniało podobne jury.

To było bardzo dziwne uczucie. Wielu członków tego jury było w nim także w roku 1990; Martha Argerich była w jury w 1980 roku [Kevin Kenner brał udział w dwóch edycjach Konkursu Chopinowskiego, w 1980 i 1990 roku – przyp. red.] i dała mi autograf na plakacie, z czego byłem ogromnie dumny, a Andrzej Jaszyński był w obu „moich” jury. Wiele osób, które mnie wtedy oceniało, stało się moimi kolegami. Ogólnie rzecz biorąc, czułem się nieco nie na miejscu. Oczywiście miałem pewne doświadczenie w ocenianiu – egzaminowałem wielu studentów w Royal College w Londynie – niemniej przełożenie muzycznego występu na ocenę punktową wymaga szczególnych umiejętności.

Jak „od kuchni” wyglądała praca jury? Jakie kryteria oceny Pan przyjął?

Każdy z jurorów musiał mieć własne kryteria oceny, ponieważ nie było żadnej dyskusji o sposobie oceniania, żadnych wytycznych. Mnie osobiście brakowało pewnego ogólnego zrozumienia, czego szukamy w występach uczestników. Z drugiej strony jednak ocenianie jest bardzo indywidualną sprawą. Ja stworzyłem sobie kilka kategorii, które ułożyłem według ważności. Najistotniejsze dla mnie było usłyszenie wykonania muzyki Chopina, które byłoby kreatywne i nowatorskie, a jednocześnie miałyby cechy kluczowe dla stylu Chopina – naturalny wdzięk i prostotę, które tak trudno znaleźć. Szczercze mówiąc, niewiele takich wykonań usłyszałem. Było wiele występów kreatywnych, wręcz prowokatorskich, rzadko jednak sięgały poziomu, który określiłbym jako naturalną jakość, czyste piękno.

Mówiąc po konkursie o Ingolfie Wunderze, powiedział Pan, że podoba się on tak bardzo polskiej publiczności, ponieważ reprezentuje „tradycyjny, polski styl gry”. W jakim sensie?

Cóż, ja także grałem w takim stylu. Ingolf studiował u polskiego profesora, uczył się „w polski sposób” i dowiedział się o znaczeniu, jakie w tym kraju jest przypisywane muzyce Chopina. Słuchając go, natychmiast to odczytałem – oczywiście, takie wykonania były dla mnie bardzo atrakcyjne. Jednak najważniejsze jest, aby występ prześcigał, wykraczał poza określoną tradycję – to właśnie określałem jako kreatywne i nowatorskie. To, czego się zostało nauczonym, musi zostać całkowicie przetrawione i stworzone na nowo, i nie może brzmieć jak wystudiowane. Moja jedyna krytyka w stosunku do gry Ingolfa była taka, że czasem to, co pokazywał było fenomenalne, a chwilę potem zdawało się, że zapomniał, jak potrafi grać. Brak konsekwencji był niestety problemem



Fot. Ch. Steiner

wielu wykonań konkursowych – momenty niezwykle inspirujące mieszały się z zaskakująco rozczarowującymi. Nadanie występom oceny punktowej było przez to jeszcze trudniejsze.

Jak opisałby Pan swój styl gry?

Nie raz zastanawiałem się nad tym. Z pewnością gram zupełnie inaczej niż 30 lat temu, choć być może istnieje pewien rdzeń mojej interpretacji, który pozostał niezmieniony od czasów dzieciństwa. Nie chcę jednak być niewolnikiem żadnej tradycji, lecz podążać za moim uchem, za instynktem, który jest kluczem do twórczej inwencji. Często pojawia się napięcie między moją relacją z partyturą, moją wiedzą o wykonaniach historycznych i naturalnym instynktem. Pragnę zjednoczenia tych elementów tak, aby muzyka pojawiała się spontanicznie. Staram się myśleć mniej o tradycjach i zasadach, mniej analizować, a więcej słuchać i pozwalać mówić samej muzyce.

Występował Pan z orkiestrami, w zespołach kameralnych, solo. Który sposób wykonywania muzyki odpowiada Panu najbardziej i dlaczego?

Myślę, że zawsze bardzo komfortowo czułem się jako solista. Zdecydowana większość koncertów, jakie dałem w mojej karierze, to były właśnie solowe recitale. Muzyka kameralna z kolei to coś, co kocham i co jest obecne w moim życiu zawodowym od czasu studiów. Ostatnio

przybiera to nowe kształty i sędzę, że z czasem będę się angażował coraz bardziej w występy w składach kameralnych. Obecnie przygotowuję na przykład recital w duecie z genialną koreańską skrzypaczką Kyung-Wha Chung [artyści współpracują ze sobą od 3 lat – przyp. red.].

Przepadam za małymi zespołami instrumentów, za niewielkimi zgromadzeniami. Nie jestem fanem pełnych rozmachu widowisk w gwiazdorskim stylu, których formę przybiera teraz wiele koncertów. Być może powodem jest to, że ukształtowała mnie muzyka Chopina, która nie pasuje do ogromnych hal koncertowych – nawet jeśli akustyka została zaprojektowana tak, że słysząc każdy dźwięk. Nadal nie będzie to odpowiedni klimat dla tej muzyki. Zawsze przemawiało do mnie piękno kameralnych scenerii i chyba to ukierunkowało mnie w stronę muzyki, którą się zajmuję. Ostatnio zachwyca mnie muzyką Franza Schuberta, który także wysoko cenił intymną atmosferę muzycznego salonu.

Kto wywarł największy wpływ na Pana jako pianistę?

Było wielu muzyków, którzy w pewien sposób na mnie wpłynęli, nie tylko pianistów. Ale naturalnie pierwszym wprowadzeniem do świata muzyki, które miało niebagatelne znaczenie, były pierwsze lata nauki z Krzysztofem Brzuzą. Później bardzo ważny, choć krótki, był czas, który spędziłem z profesorem Ludwikiem Stefańskim. Był on nadzwyczajnym nauczycielem, bardzo cichym i cierpliwym. Przekazał mi przekonanie o potrzebie przedłożenia samej muzyki ponad osobiste zainteresowania czy gusty. Był w pełni oddany poszukiwaniu interpretacji muzyki, która byłaby całkowicie w zgodzie z partyturą. Kiedy przyszedłem do niego, nie potrafiłem dobrze czytać zapisu nutowego – często improwizowałem, zmieniałem harmonie, nie byłem uważny. Profesor Stefański słyszał jednak wszystko i wymagał ode mnie grania dokładnie tego, co widzę w nutach.

Zamierzałem studiować u niego dłużej, lecz pod koniec 1980 roku musiałem opuścić Polskę na polecenie ambasady amerykańskiej, która uważała, iż pozostanie w Polsce jest niebezpieczne dla obywateli amerykańskich. Profesor Stefański polecił mi wtedy Leonowi Fleisherowi, który był kolejną bardzo ważną postacią na mojej drodze. Dla niego także kwestia wierności partyturze była bardzo istotna, postąpił jednak o krok dalej – widział partyturę jako kamień węgielny kreatywności. Otworzył mnie na nowe sposoby słuchania muzyki, poznałem też narzędzia i zasady interpretacji muzycznej. Fleisher był tak przekonujący, że wszyscy w jego grupie – 12 osób – graliśmy niemal w taki sam sposób. Uwolnienie się od wpływu tych 5 intensywnych lat z Fleishelem zabrało mi bardzo dużo czasu, ale w końcu odnalazłem własną ścieżkę.

Wiem, że prowadzi Pan wiele kursów mistrzowskich. Czy zdarzyło się Panu pracować także z małymi dziećmi?

Tak, choć nie mogę powiedzieć, abym był w tym szczególnie dobry. To wyjątkowa umiejętność – wejść w relację z dzieckiem, zrozumieć, jak ono myśli, jak słucha, szczególnie na samym początku drogi, gdy budują się fundamenty i kształtują zaczątki stylu. Mam ogromny podziw dla nauczycieli w szkołach muzycznych, którzy potrafią wznieść ucznia do niebywałego poziomu.

Co sądzi pan o polskim systemie edukacji muzycznej, zwłaszcza w kontekście innych krajów?

Polski system edukacji znam tylko z krótkiego okresu, gdy moje dzieci mieszkaly tu i uczyły się w szkole muzycznej. W Polsce nauczycielowi nadany jest określony autorytet, w przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych, gdzie nauczyciel jest raczej przyjacielskim kompanem dziecka. Nie wierzę w jedną właściwą metodę, w jedno najlepsze podejście do nauczania, dlatego nie chcę wartościować. Wszystko ma swe zalety i swą cenę. W Japonii, Korei czy Chinach, gdzie nacisk położony jest głównie na rozwój umiejętności technicznych, słyszałem małe dzieci grające niewiarygodnie trudne utwory. Sądzę jednak, że dyscyplina niezbędna do osiągnięcia takiego poziomu może nieraz zabić duszę młodego muzyka.

Co uważa Pan za najważniejszy aspekt w pracy nauczyciela z młodym muzykiem pianistą?

Tu chodzi o relacje. Najważniejsze jest znalezienie właściwej relacji między uczniem i nauczycielem. Trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy ten nauczyciel i jego metoda jest odpowiednia dla tego, konkretnego dziecka? Niektórzy pedagodzy intuicyjnie wyczuwają, czego dziecko potrzebuje. Właśnie ta intuicja jest kluczowa – w tym względzie często odczuwałem swoje ograniczenia. To bardzo frustrujące, gdy widzi się, że uczeń nie przyjmuje nowych idei, nie chłonie wiedzy. Być może

niektórych swoich studentów onieśmiałem i może byli inni, wobec których byłem zbyt łagodny, a oni akurat potrzebowali więcej dyscypliny. Z pewnością nie jest dobrym pomysłem narzucenie jednej metody nauczania wszystkim uczniom.

W przeszłości mówiło się o kilku różnych szkołach gry na fortepianie, ale nasza planeta staje się coraz mniejsza i osobne szkoły gry zanikają. Po prostu – po świecie krąży wiele idei, a nauczyciele mogą łatwiej absorbować nowe pomysły. Myślę, że taki będzie najważniejszy nurt w nauczaniu w przyszłości – intuicyjne, indywidualne podejście do ucznia i osobista relacja z nim.

Pozdrawiam czytelników
Scali!

Lein Yung

REKLAMA

INAUGURACJA SEZONU

Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej

MICHAŁ DWORZYŃSKI
dyrygent

LILYA ZILBERSTEIN
forte pian

TADEUSZ SZLENKIER
tenor

TERESA MAJKA-PACANEK
chórmistrz

w programie:

PIOTR CZAJKOWSKI – I koncert fortepianowy b-moll op. 23

KAROL SZYMANOWSKI – *Harnasie* op. 55

www.filharmonia.krakow.pl



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
w KRAKOWIE



instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

S O B O T A

27/09 | 2014 | godz. 18.00

SALA FILHARMONII KRAKOWSKIEJ

Muzyka współczesna w pedagogice fortepianowej.

Odkrywanie nowych światów

Potężny potok muzyki rwie w nieznany ocean przyszłości (...), nie ma żadnej „starej” i „nowej” muzyki, jest natomiast dobra i zła, wysoka i niska (ze wszystkimi ogniwami pośrednimi).

H. Neuhaus¹



AGNIESZKA
KOPIŃSKA

Pianistka, kameralistka, adiunkt Uniwersytetu Śląskiego, pedagog PSM I i II st. w Katowicach. Jej pasją artystyczną jest praktyka wykonawcza muzyki XX wieku i współczesnej. Jest autorką publikacji „Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego. Rola czynnika percepcyjnego w interpretacji wykonawczej”.

Harry Neuhaus – pierwszy wykonawca dzieł Szymanowskiego, Prokofiewa, Szostakowicza – nie miał wątpliwości, że umiejętność interpretacji muzyki współczesnej jest dla profesjonalnego pianisty nieodzowna. Neuhaus podchodził do tego repertuaru z równym entuzjazmem, jak do utworów Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina czy Johannesa Brahmsa – w sposób naturalny i płynny poruszając się między arcydziełami literatury fortepianowej odległymi o kilka stuleci. W jego spójnej wizji sztuki muzycznej jedynym kryterium była jakość, a repertuar pianistyczny stanowił nierozzerwalne *continuum* dzieł, które współistniały w świadomości artystycznej i programach koncertów jego samego oraz jego znakomitych uczniów – Światosława Richtera, Emila Gilelsa, Radu Lupu i innych.

(NIE)POPULARNOŚĆ MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

W drugiej połowie XX wieku doszło do dziwnej sytuacji, w której muzyka poprzednich epok była wykonywana częściej od powstającej współcześnie. Dlaczego nowa muzyka przestała stanowić atrakcję dla szerokiej publiczności? Powodów takiej sytuacji było wiele, niemniej jednak warto wspomnieć o dwóch z nich: o rozpady systemu tonalnego, dominującego w muzyce europejskiej przez kilka stuleci, oraz o roli mediów, które zaoferowały nieograniczony dostęp do każdego rodzaju muzyki i wielu konkurencyjnych rozrywek. Obydwa te czynniki mogły spowodować, że przeciętny odbiorca, zagubiony i zdezorientowany w nowym świecie dźwięków, powrócił do tego, co znane i bezpieczne, wybierając tonalną muzykę ubiegłych epok.

Obecnie ten niekorzystny dla muzyki współczesnej trend zaczyna się powoli odwracać. Rozwijająca się technologia ułatwia wymianę informacji na niespotykaną skalę, dając pożywkę samej sztuce i dostarczając jej nowych możliwości, ale także edukując publiczność oraz wykonawców. Technologia informacyjna sprzyja też

pedagogom, ułatwiając im dostęp do aktualnej wiedzy metodycznej, katalogów muzycznych oraz materiałów nutowych i audiowizualnych on-line, obejmujących również utwory współcześnie powstające na całym świecie.

DLACZEGO WARTO?

Wprowadzenie muzyki współczesnej do zajęć dydaktycznych, regularny i aktywny kontakt z nową muzyką owocuje korzyściami zarówno czysto warsztatowymi, jak i bardziej ogólnymi – psychologiczno-pedagogicznymi. Młody adept pianistyki ma także szansę zapoznania się z nietypowymi sposobami użycia instrumentu, jego rozległymi możliwościami sonorystycznymi i bardzo różnymi rolami, które może pełnić fortepian w muzyce nowoczesnej – nie ma tu miejsca na nudę!

Podstawową korzyścią warsztatową jest wzrost świadomości muzycznej i technicznej, co przynosi wymierne efekty w ogólnym rozwoju pianistycznym i sprawdza się również w pracy nad utworami z kanonu klasycznego. Muzyka współczesna wymaga zaznajomienia się wykonawcy z użytymi technikami kompozytorskimi, uświadomienia różnorodności zjawisk muzycznych i mechanizmów zjawisk akustycznych, świetnie służąc do łączenia teoretycznej znajomości zasad muzyki z praktyką wykonawczą. Nie istnieje monolit stylistyczny, który można określić mianem nowoczesnej muzyki. Neoklasycyzm, dodekafonia i spektralizm; teatr instrumentalny i partytury graficzne; jazz i muzyka filmowa oraz wszystkie pośrednie gatunki wymagają wszechstronności, stawiając ucznia przed koniecznością zapoznania się z olbrzymią paletą stylów i środków wyrazu.

Wykonywanie utworów współczesnych wiąże się też z potrzebą uświadomienia konstrukcji formalnej i zdyktowanego myślenia o formie. Jest to kolejna uniwersalna kompetencja wykonawcy, niezbędna już przy wykonywaniu dzieł Bacha, a ćwiczyć ją można, wykorzystując utwory pedagogiczne o uproszczonej fakturze, jak np. kompozycje Witolda Lutosławskiego i Béli Bartóka,

Dźwiękowrotek

Juliusz Łuciuk

* motyw dwunastodźwiękowy należy powtórzyć wielokrotnie (np. 10-krotnie), uwzględniając podane tempo, artykulację, dynamikę oraz pedalizację

J. Łuciuk,
Dźwięko-
wrotek

a także charakteryzujące się klarowną formą wczesne utwory fortepianowe Zygmunta Krauzego.

Praca nad repertuarem współczesnym to również ekstremalny trening rytmiczny. Uczeń staje przed wyzwaniem opracowania strategii radzenia sobie z metrami zmiennymi, rytмами nieregularnymi, równoległym, często polimetrycznym prowadzeniem niezależnych warstw rytmicznych. Po konfrontacji z problemami metrycznymi utworów Bartoka czy Lutosławskiego realizacja rytmu w utworach dawniejszych epok staje się o wiele prostsza.

KILKA SUGESTII REPERTUAROWYCH

Sytuacja kontaktu z muzyką naszych czasów jest też okazją do rozwijania umiejętności praktycznego posługiwania się harmonią – opanowanie tekstu utworu współczesnego wymaga koncentracji na ściśle uporządkowanej strukturze interwałowej melodii, stosowania różnego rodzaju progresji, myślenia politonalnego, posługiwania się różnymi skalami, śledzenia serii, przeanalizowania i zapamiętania rozbudowanych akordów (*Preludia* Oliviera Messiaena) itp. Równoległe ze wzrostem świadomości harmonicznego uczeń zaczyna doceniać wyrazowe i kolorystyczne oddziaływanie harmonii, dzięki czemu wzrasta wrażliwość na subtelne zjawiska muzyczne. Obcowanie z nowoczesnym, bardzo różniącym się od klasycznego obrazem dźwiękowym, skutkuje poszerzeniem horyzontów estetycznych także poprzez otwarcie na brzmienia eksperymentalne, uzyskiwane m.in. dzięki preparacji (*Bacchanale* Johna Cage'a). Młody pianista zaczyna rozumieć wpływ różnych sposobów wydobywania dźwięku na odczucie barwy i wykazywać potrzebę pracy nad zróżnicowaną i celową artykulacją, którą warto wspierać, wykorzystując utwory serialistów (np. *Kinderstück* Antona Weberna lub – dla starszych – wybrane *Notations* Pierre'a Bouleza).

Istotny jest wiek, w którym dziecko zapoznaje się z nowoczesną muzyką – im wcześniej, tym lepiej. Wychowanie u młodego ucznia odpowiednich schematów poznawczych powoduje, iż łatwiej przebiega proces oswajania się z muzyką atonalną, a zaskakujące nieraz

rozwiązania kompozytorskie fascynują, pobudzają wyobraźnię, a wreszcie zachęcają do własnych prób twórczych. Szczęśliwie, istnieje wiele takich utworów dla najmłodszych – twórczość Janiny Garści, Władysławy Markiewiczówny, Augustyna Blocha, Andrzeja Hundziaka, Marty Ptaszyńskiej, Juliusza Łuciuka czy Feliksa Rybickiego, by wymienić tylko kilku kompozytorów polskich.

NIEOCENIONA WARTOŚĆ IMPROWIZACJI

Istotnym obszarem pracy z uczniem nad kompozycjami współczesnymi jest wprowadzanie elementów improwizacji, w czym mogą wspomóc dość liczne już opracowania, jak np. *Improvise Microjazz* Christophera Nortona. Twórcza odwaga i poczucie kompetencji w dziedzinie improwizacji – to podstawa nie tylko w jazzie, ale także w interpretacji partytur graficznych² oraz w teatrze instrumentalnym. Wyznaczając nowe – partnerskie w stosunku do kompozytora – miejsce dla wykonawcy, te nurty muzyki współczesnej w zaskakujący sposób spotykają się ze sobą. Ciekawie podsumował to Christoph Cox: *Zainteresowanie zacieraniem granic pomiędzy kompozycją a improwizacją ukazuje wpływ jazzu. (...) partytury graficzne wyznaczają miejsce spotkania pomiędzy europejską a afroamerykańską tradycją muzyczną. (...) Jak zatem brzmi muzyka graficzna? Trudno powiedzieć, ponieważ swoboda dana muzykom oznacza, że żadne dwa wykonania tej samej kompozycji prawdopodobnie nie będą brzmieć tak samo. (...) Niemniej jednak, wykonania kompozycji graficznych są zazwyczaj przestrzenne i intrygujące, pełne osobliwych dźwięków unoszących się wokół, niczym pociągnięcia pędzla malarzy akcjonistów czy linie i znaki mistrzów kaligrafii³.*

Rozwijając zdolność swobodnej wypowiedzi w improwizacji i podwyższając swoje pozostałe umiejętności warsztatowe, uczeń odnosi także szersze korzyści natury psychologicznej. Warto odnotować rozwój kreatywności oraz wzrost motywacji do ćwiczenia i odwagi podczas występów. Te pozytywne efekty są rezultatem większej pewności siebie nie tylko z powodu przyrostu umiejętności – uczniowie czują się swobodniej i pewniej w repertuarze, który nie jest tak ściśle kontrolowany

konwencją i tradycją wykonawczą (nie bez znaczenia dla zjawiska tremy jest też możliwość posługiwania się partyturą podczas wykonań scenicznych).

Realizacja utworów muzyki współczesnej z uczniem wymaga specyficznej i dostosowanej do konkretnego repertuaru pracy dydaktycznej. Cenną praktyką jest dyskusja o zastosowanych technikach i środkach kompozytorskich wraz z próbami wykorzystania ich w improwizacji. Dzięki tej bardzo świadomej i aktywizującej metodzie uczeń ma szansę znacznie szybciej opanować program. Istotną kwestią jest właściwy, atrakcyjny dobór repertuaru. W konstruowaniu programów warto zestawiać muzykę minionych epok z nowoczesną, ukazując w ten sposób kontrasty, ale także związki stylistyczne i inspiracje kompozytorskie. Merytoryka zajęć oraz wysoka jakość kształcenia i samego wykonawstwa – to nieodzowny warunek dla osiągnięcia satysfakcjonujących rezultatów. Muzyka współczesna – jak żadna inna – jest wrażliwa na brak kompetencji interpretującego. Bardzo łatwo o przekłamanie zamysłu kompozytora oraz całkowite zepsucie bardzo dobrej kompozycji złym wykonaniem.

ANTIDOTUM NA NUDE

Chciałam przytoczyć w tym miejscu kilka bardzo subiektywnych kompozytorskich porad-instrukcji, napisanych przez Anthony'ego Braxtona, które jednak znakomicie sprawdzą się podczas pracy z uczniami nad repertuarem współczesnym:

a) *Baw się dobrze tym materiałem i nie denerwuj się w żadnym miejscu.*

b) *Nie nadużywaj tego materiału w celu przedstawienia jedynie „poprawnych” wykonań pozbawionych duszy czy ryzyka. (...)*

c) *Każde wykonanie musi mieć w sobie coś niepowtarzalnego. (...)*

d) (...) *Próbujcie też utrzymać muzykę „w niebezpieczeństwie” dla podtrzymania „iskry inwencji” oraz miejcie pewność, że zachowujecie poczucie humoru⁴.*

Zabawa muzyką jest nieodzownym czynnikiem wpływającym na motywację ucznia, przy czym zapew-

nienie atrakcyjności zajęć wymaga uwzględnienia jego wieku. Zastosowanie zbyt łatwych zadań znudzi bardziej zaawansowanych uczniów, a pominięcie elementu zabawy oraz zbytnia komplikacja metod pracy z najmłodszymi spowoduje osłabienie ich zainteresowania ze względu na trudność osiągnięcia sukcesu. Świadom tego problemu był John Cage: *Z pewnością edukacja w przyszłości będzie musiała być dużo bardziej wciągająca, niż obecnie. Będzie musiała wzmacniać przekonanie uczniów o własnej wartości i o wartości ich twórczości⁵.* Ideę zabawy fortepianem doskonale uchwycił György Kurtág w cyklu *Játékok* (Gry), gdzie zapis nutowy łączony jest z systemem symboli graficznych; a w stylistyce jazzowej – Norton (Microjazz).

Świat nie jest nudny, nasza muzyka nie jest nudna. Chodzi o to, że oni w jakiś sposób nie wciągają się w to, co ich nudzi. Kiedy już się wciągają, nuda jest ostatnią rzeczą, która im przyjdzie do głowy – mówi Cage⁶. Jedną z ról pedagoga jest owo „wciąganie” swoich podopiecznych – zarażenie ich bakcylem muzycznym, aby już nigdy nie chcieli oderwać się od muzyki, by potrafili się nią bawić i czerpać z niej przyjemność, żeby wrażliwość artystyczna stała się częścią osobowości uczniów, a radość z aktywnego obcowania ze sztuką nieodłączną częścią ich życia. Nie bez znaczenia jest też fakt, że razem z dzieckiem zaraża się tym „wirusem” całe jego otoczenie (kibicująca dziecku rodzina, znajomi), co sprawia, że artystyczna „epidemia” zatacza coraz szersze kręgi. Twórcza zabawa muzyką współczesną może stać się w rękach świadomego nauczyciela znakomitą narzędziem, prawdziwą czarodziejską różdżką, otwierającą przed dzieckiem wrota do świata muzycznej magii.

G. Kurtág,
Játékok I
© by Editio Musica Budapest

G. Kurtág,
Játékok I
© by Editio Musica Budapest

Pötyögtetés
Antippen Dot-strumming

Z. 8377

¹ H. NEUHAUS, *Sztuka pianistyczna*, [przeł.] A. Taube, Kraków 1970, s. 257.

² Wiele partytur graficznych jest dostępnych w domenie publicznej w Internecie.

³ C. Cox, *Wizualne dźwięki: o partyturach graficznych*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, [wyb. i red.] C. Cox, D. Warner, [przeł.] J. Kutyla, Gdańsk 2010, s. 241–242.

⁴ A. BRAXTON, *Wprowadzenie do katalogu dzieł*, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit., s. 260–261.

⁵ J. CAGE, M. FELDMAN, *Radio Happenings*, [w:] *Nowa muzyka amerykańska*, [red.] D. Cichy, J. Topolski, [przeł.] K. Rowiński, Kraków 2010, s. 257.

⁶ *Ibidem*, s. 256.

Kto tak pięknie chciałby grać?

Jak uczyć najmłodszych grać i kochać grę na fortepianie? Dlaczego dzisiejsi uczniowie często niechętnie odnoszą się do prostych melodii i piosenek, od których niegdyś zaczynał swoją edukację każdy pianista? Czy sprawdzone powojenne wydawnictwa powinny zostać zastąpione nowymi kolorowymi podręcznikami? A może wystarczy pasja i radość obcowania z muzyką? Te i inne pytania o to, co istotne w początkowym okresie nauki gry na fortepianie, zadałam nauczycielom, dyrektorom placówek i rodzicom uczniów.



JADWIGA
MARCHWICA

Muzykolog
(specjalność:
etnomuzykolo-
gia), dzienni-
karz i redaktor,
współzałoży-
cielka agencji
PR „Centrum
A” oraz serwisu
internetowego
Etnosystem.pl.
Nauczyciel gry
na fortepianie
w krakowskim
Klubie Kultury
Wola.

„Zaangażowanie” – to słowo, które powtarza się najczęściej. Katarzyna Chronowska, nauczycielka wrocławskich szkół muzycznych zauważa, że brak zaangażowania u dzieci często wynika z niedostatecznej determinacji nauczyciela. – Profesor Andrzej Jasiński powiedział kiedyś: „Stawajmy się coraz lepsi”. Tymi słowami kieruję się w mojej codziennej pracy. Chcę być dla dzieci wzorem, kompetentnym, pełnym szacunku człowiekiem. To daje efekty w indywidualnej pracy z uczniem – mówi.

Zaangażowania wymaga się też od rodziców przyszłych muzyków. Wsparcie ze strony rodziny jest często naturalne w domach dzieci ze szkół muzycznych, których przyszłość zawodowa jest związana z muzyką właśnie. W przypadku uczniów nauczycieli prywatnych czy w domach kultury, zachęta taka często ogranicza się do opłacenia lekcji, czyli zapewnienia dziecku rozrywki i uzupełnienia jego wiedzy artystycznej. – To nie wystarczy – mówi Anna Myrga, nauczycielka w krakowskim Klubie Kultury „Wola”. – Często proszę rodziców, aby w domu spędzili czas z dzieckiem przy instrumencie lub słuchając muzyki, zaśpiewali z nim piosenkę poznaną w szkole czy przedszkolu, wprowadzili muzykę w rytm życia domowego.

Anna Myrga łączy naukę poznawania nut i melodii z zabawą kolorami i historyjkami o nutkach. Metoda ta ma zmobilizować także rodziców, którzy często brak zaangażowania w rozwój muzyczny dziecka tłumaczą brakiem wiedzy. – Dzieci świetnie zapamiętują, która nutka miała jaki kolor, na którym klawiszu siedzi „Celinka” i dlaczego „Franio idzie pod Górkę”. To proste historyjki, którymi można się bawić z rodzicami, układając nowe melodie i tworząc wesoły świat muzyki – tłumaczy.

MĄDRE MOTYWOWANIE

Mgr Ewa Jarguz, kierownik sekcji fortepianu w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I st. im. I.J. Paderewskiego w Krakowie, nie zauważa problemów w samej nauce notacji muzycznej, ale zwraca uwagę na inną kwestię. – Dzieci wyczuwają pośpiech we współczesnym świecie i to wpływa na ich podejście do pracy z instrumentem. Chcą dorównać kolegom, spełnić oczekiwania rodziców i zaspokoić własne ambicje. To, że tempo życia wzrosło

widać nawet tutaj, w szkole, kiedy dzieci już w pierwszych klasach rwą się do grania w zespołach i wykonywania przebojów muzyki klasycznej – mówi pani Jarguz.

Podczas rozmów z nauczycielkami wypływa też temat koncertów i konkursów. Anna Myrga zauważa, że praca z dziećmi nie podporządkowana kolejnym występom jest spokojniejsza i bardziej swobodna. Z kolei uczniowie Ewy Jarguz do nauki podchodzą bardziej nerwowo, mając w perspektywie kolejne konkursy i chcąc osiągnąć w nich jak najlepsze wyniki. Obydwie zgadzają się jednak, że każdy występ może motywować i stawiać potrzebne do rozwoju cele. – Najważniejszym jest, aby nauczyciel nie zapominał o chwaleniu dziecka. Liczy się też konstruktywna krytyka. Jeżeli uczeń ma problemy z tremą i obawia się występów solowych, można mu zaproponować utwór na cztery ręce, który wykona u boku nauczyciela. Satysfakcja i duma z własnych osiągnięć rozbudzi jego entuzjazm i radość z tworzenia muzyki – mówi Katarzyna Chronowska.

JAK I Z CZEGO UCZYĆ

Zachęta do gry na instrumencie nie musi jednak płynąć wyłącznie z postawionych uczniowi zadań. Dziś coraz ważniejsze staje się to, co i w jakiej formie najmłodszym uczniom proponujemy na lekcji. – Starsze „szkoły na fortepian” w wielu wypadkach nie zdają egzaminu. Wychodząc naprzeciw potrzebom uczniów, uzupełniałam program dla najmłodszych łatwymi opracowaniami przebojów muzyki klasycznej, a także zeszytami przygotowanymi z myślą o kilkulatkach, wzbogaconymi o obrazki i zabawy muzyczne – tu najlepiej sprawdzają się wydawnictwa rosyjskie. Dobieram też utwory indywidualnie tak, żeby dziecko nie nudziło się ani na lekcji, ani w domu, i stopniowo zaznajamiało się z nowymi dźwiękami, zadaniami artykulacyjnymi i rytmicznymi, a przede wszystkim, żeby czerpało przyjemność z zagranej melodii – mówi mgr Jarguz.

Podobne metody stosuje w Klubie Kultury Anna Myrga, która przyznaje, że w pierwszych miesiącach nauki najważniejszym wydawnictwem jest *Piano Time* 1 Pauline Hall i niektóre kompozycje ze *Szkoły na fortepian* Anny Marii Klechniowskiej czy z *Podręcznika początkowego nauczania gry na fortepianie* Krystyny

Longchamps-Druszkiewiczowej. Zanim jednak dziecko nauczy się płynnie czytać nuty, korzysta z melodii zapisanych literami przez nauczycielkę, a pokolorowanymi według własnego wyboru. – Naukę zaczynamy od popularnych melodii, rozkładamy je na dwie partie, gramy na cztery ręce, dokładamy niskie i wysokie dźwięki. Kontakt z żywą muzyką jest dużo bardziej efektywny, niż suchy i niezrozumiały zapis nutowy – podsumowuje nauczycielka. W programie jej uczniów znajdują się też tematy z muzyki filmowej i piosenki, które dzieci znają z radia, co zachęca je do ćwiczenia i przybliża świat muzyki do ich codzienności.

Ja także, ucząc pierwszo- i drugoklasistów zapisu nutowego w kluczu basowym, stosuję metodę kolorów i ułatwiam uczniom naukę częściowo podpisując nuty. Ewa Jarguz z kolei w tej kwestii zaufała wyżej wspomnianym opracowaniom rosyjskim. – Od niedawna w pierwszych klasach mamy sześciolatki. Korzystam z nimi z *Muzycznych perełek* Natalii Szeluchiny, w których kolejne ćwiczenia wprowadzają stopniowo dźwięki w kluczu basowym i pomagają zapamiętać zapis trudniejszych nut.

– Kluczem do sukcesu w procesie rozwoju artystycznego jest inspirowanie. Nie każde dziecko będzie wirtuozem, ale każde może czerpać przyjemność z kontaktu z muzyką – podkreśla Ewa Jarguz. – Dziś bardziej niż kiedykolwiek musimy zwracać uwagę na to, żeby dawać dzieciom wciąż nowe bodźce. Zabiegamy o ich uwagę,

bo jest ona podzielona między szkołę, dom, kolegów, telefon, gadżety... Muzyka też musi zaistnieć w tym współczesnym świecie.

– Praca nauczyciela muzyki to dziś przede wszystkim pasja. Dzieci cenią prostotę przekazu – jeśli widzą i czują, że to, co się im proponuje, jest dobre i piękne, chętnie za tym idą. Żeby to jednak osiągnąć, sami musimy nauczyć się żywego ekspresyjnego kontaktu z uczniami, nie bać się indywidualnego podejścia i stawiania sobie nowych wyzwań – podsumowuje Katarzyna Chronowska.

CZY SAMA PASJA JEST WYSTARCZAJĄCA?

Rynek wydawnictw muzycznych dla dzieci od wielu lat jest jednym z najlepiej rozwijających się. W księgarniach znajdziemy sporo opracowań piosenek, popularnych melodii, kolęd i przebojów muzyki klasycznej „w łatwym układzie”. Decydując się jednak na wybór któregoś z nich, weźmy pod uwagę odbiór współczesnego dziecka, które doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nauka może być przyjemnością i zabawą, a nie ciężkim obowiązkiem. Obrazki, przejrzysty układ, ładne wydanie – to tylko mały ułamek sukcesu. Jak nigdy, dzisiejsi uczniowie potrzebują od nauczycieli i swoich rodziców uwagi i indywidualnego podejścia, którego nie zastąpią kolorowe okładki. Nasi mali muzycy potrafią docenić piękno *Małych preludiów* Bacha i sonatin ze zbiorów Hoffmana i Riegera, jeżeli tylko u progu nauki nie spotkają się z oporem i nudą.

R E K L A M A

SAP RENOVATION w liczbach:

Poddaliśmy renowacji już 9.514 instrumentów!
stan na 30.06.2014

Steinway & Sons
2601

Bechstein
2134

Blüthner
1099

Bösendorfer
614

Inne
3066



Polak potrafi - SAP Renovation w TV



Zeskanuj Kod

25 lat przewagi dzięki jakości.

Dzięki specjalistycznej wiedzy i wieloletniemu doświadczeniu dokładnie wiemy jak odrestaurować Twój instrument.

Potrafimy przywrócić jego pierwotne brzmienie – niemożliwe do osiągnięcia w instrumentach współczesnych.

Fabryka Renowacji Fortepianów

SAP Renovation Sp. z o.o.

Ul. Obozowa 18
62-800 Kalisz, POLSKA

Tel. +48 62 501 30 30
Kom. +48 601 775 838

www.saprenovation.com
info@fortepiany.com.pl



Dążąc do doskonałości stworzyliśmy własną markę renowacji.

Aby osiągnąć cel trzeba go najpierw określić.

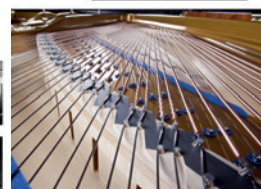
W 1989 roku Założyciel SAP Renovation miał wizję stworzenia największej firmy renowacyjnej na świecie. Aby wcielić ją w życie kolejne lata intensywnej pracy poświęcił na rzecz rozwoju i podnoszenia jakości świadczonych usług.

Cały ten czas działał w myśl swojej zasady, że „tylko wtedy sprostamy oczekiwaniom klientów, jeśli prześcigniemy samych siebie”. Takie motto inspiruje.

Dziś po 25 latach naszych działań, z całą odpowiedzialnością możemy stwierdzić, iż udało nam się stworzyć własną, rozpoznawalną na całym świecie, markę renowacji.

Pracując przy instrumentach największych światowych producentów takich jak Steinway & Sons, C. Bechstein, Blüthner, Bösendorfer wydobywamy z każdego z nich to co najlepsze. Odnowiony przez nas instrument wygląda jak nowy, brzmi jak nowy, posiada gwarancję jak nowy.

Poczuj pasję z jaką łączymy nowoczesność i tradycję.



Metodyka gry na fortepianie

– analiza wybranych podręczników

Obecność na współczesnym muzycznym rynku wydawniczym dużej liczby publikacji, które można określić jako „szkoły gry na fortepianie” jest dowodem poszukiwania jak najlepszych środków i sposobów na przekazanie młodym adeptom sztuki fortepianowej jej tajników.



ALEKSANDRA
POCHABA

Muzykolog;
ukończyła
także Wydział
Edukacji
Artystycznej
na Akademii
Muzycznej
w Krakowie
(specjalność:
dyrygentura
chóralna).
Nauczyciel
gry na forte-
pianie.

Historia metodyki gry na fortepianie sięga XVIII wieku. Była ona przedmiotem zainteresowania François Couperina, a po nim m.in. wielkich pianistów takich jak Franz Liszt czy Fryderyk Chopin. Autorzy licznych metodyk na przestrzeni dziejów kładli nacisk na różne aspekty techniki pianistycznej. Akcentowane było również duże znaczenie początków nauczania, przekazywania podstaw, zarówno jeśli chodzi o właści-

we ustawienie i funkcjonowanie aparatu gry, jak i o naukę czytania nut oraz pracę nad dźwiękiem. Poniżej przedstawiam przegląd współczesnych podręczników nauczania gry na fortepianie, reprezentujących zarówno polsko-, jak i anglojęzyczny rynek wydawniczy, które ukazują szeroką gamę wykorzystywanych obecnie metod nauczania.

Maria Grzebalska

Krasnoludki grają na fortepianie

Elementarz muzyczny młodego pianisty z płytą DVD

Podręcznik przeznaczony jest dla dzieci w wieku od 4 do 7 lat. Adresowany jest on jednak nie tylko do dzieci, ale także do ich rodziców, którzy chcą brać czynny udział w procesie uczenia się ich dziecka, a także do nauczycieli, którym szczególnie dedykowana jest dołączona do książki płyta DVD, zawierająca metodyczne wprowadzenie do kolejnych rozdziałów podręcznika.

Zasadą konstrukcyjną poszczególnych jednostek lekcyjnych elementarza są krótkie melodie i piosenki, które służą zawsze jasno określonej celowi – usłyszeniu i zrozumieniu przez dziecko zawartych w nich problemów i zapamiętaniu ich. Biorąc pod uwagę fakt, że dziecko w tym wieku ma trudności ze skupieniem uwagi przez dłuższy okres czasu, na jedną lekcję przypadają różnorodne aktywności. Należą do nich: śpiewanie z maszerowaniem, ćwiczenia elastyczności rąk i palców, gra na klawiaturze, zadania zachęcające ucznia do improwizacji. Środkiem do osiągnięcia zamierzonych celów jest zawsze zabawa jako najbardziej naturalny dla dziecka sposób poznawania świata.

Na początkowym etapie nauki wyeliminowany został zapis nut na pięciolinii. Zastępuje go rysunek fragmentu klawiatury z zaznaczonymi na wykorzystywanych w danej piosence klawiszach palcami oraz zapis rytmu pio-

senki z podziałem na takty, uwzględniający różnice wysokości dźwięków. W momencie wprowadzenia zapisu nut na pięciolinii w główki poszczególnych nut wpisane zostają ich nazwy literowe.

Nauka rozpoczyna się od gry wyłącznie na czarnych klawiszach, co ułatwia dziecku orientację dźwiękową w kolejnych oktavach. Początkowo wykorzystane zostają również tylko dłuższe i mocniejsze palce, tj. 2, 3 i 4.

Ciekawość i zapotrzebowanie na poznawanie zostaje zaspokojone przez zamieszczone na końcu każdej strony zgadywanki. Stanowią one przypomnienie i sprawdzenie stopnia przyswojenia przepracowanego materiału, a także uwrażliwiają na charakter muzyki przez zastosowanie zadań wymagających od dziecka określenia nastroju wykonywanego przez nauczyciela utworu dostosowanego do wrażliwości emocjonalnej dziecka.

Na dalszym etapie nauki podręcznik proponuje wybór polskich melodii ludowych w celu przybliżenia dzieciom rodzimej tradycji, a także szereg utworów z dziecięcej literatury fortepianowej autorstwa Wandy Chmielewskiej, Janiny Garści czy Juliusza Łuciuka – dzięki tym ostatnim dzieci mogą zapoznać się ze specyfiką zapisu charakterystycznego dla muzyki XX i XXI wieku.





Pauline Hall

Piano Time

Trzyczęściowa seria opublikowana przez Oxford University Press zawiera materiał przeznaczony do nauczania gry na fortepianie przez okres 2–3 lat. Już na pierwszych stronach nauka połączona zostaje z zabawą. Dziecko, poznając nazwy poszczególnych dźwięków, szuka ich na klawiaturze w takiej kolejności, by tworzyły krótkie wyrazy, np. *wiek* (ang. *age* – dźwięki *a, g, e*).

Wszystkie nowe terminy takie jak tonacja, akord, kasownik omówione są za pomocą prostych definicji, które przedstawione są także graficznie, co ułatwia ich zapamiętanie przez dziecko. Gama durowa przybiera postać drabiny z szerokimi (całe tony) i wąskimi (półtony) szczeblami. Nowym zagadnieniom towarzyszą także zabawne i barwne ilustracje obrazujące dany problem – np. gdy mowa o gamie rozbieżnej rysunek przedstawia piaska i ptaszka przeciągających linę. Większość utworów, nawet tych utworzonych z jednego dźwięku, posiada tekst słowny, co sprawia, że dziecko uczy się ćwiczenia niczym piosenki. Nawet jeśli utwór nie ma słów, opatrzony jest ilustracyjnym tytułem np. *Wieczorna melodia*.

Uczeń gra obiema rękami jednocześnie dopiero po zapoznaniu się z pięcioma dźwiękami dla każdej z nich; wcześniej ręce grają na zmianę w jednym utworze. Co pewien czas pojawiają się także specjalne ćwiczenia techniczne dla lewej ręki oraz zadania pomagające utrwalić czytanie nut w kluczu basowym.

Dziecko zachęcane jest do gry poprzez wprowadzenie we wczesnym etapie nauki interesujących ele-



mentów techniki pianistycznej, takich jak przekładanie rąk czy wykorzystywanie pełnej klawiatury fortepianu. Uczeń może także w prosty sposób użyć prawego pedału, trzymając go przez cały czas grania skali całotonowej, stwarzając „upiorną melodię” (ang. *ghostly tune*).

Wszechstronny rozwój dziecka zapewnia wprowadzanie elementów zasad muzyki: odgadywanie metrum na podstawie zapisu, ćwiczenie grupowania wartości w taktach o różnym metrum, informacje o pokrewieństwie tonacji. Uczeń zachęcany jest do analizy granych przez siebie utworów (określanie rodzaju akompaniamentu w lewej ręce, występujących w utworze interwałów), a także jest zaznajamiany z wiadomościami z historii muzyki i pojęciami takimi jak *bas Alberta* czy *kontredans*.

Trzy części podręcznika nie wyczerpują całości serii *Piano Time*. Ich uzupełnienie stanowią liczne zbiory z łatwymi adaptacjami popularnych utworów muzyki klasycznej, łatwymi utworami jazzowymi, kolędami oraz duetami przeznaczonymi na każdy etap nauki.



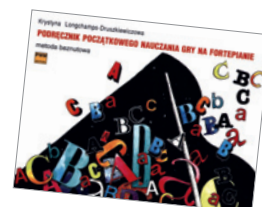
Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa

Podręcznik początkowego nauczania gry na fortepianie

Metoda beznutowa

Powstały w latach 80. XX wieku podręcznik proponujący prekursorską na ówczesne czasy metodę nauczania gry na fortepianie dzieci w wieku przedszkolnym. Polega ona na rezygnacji z zaznajamiania z nutami przy użyciu ćwiczeń i gam, a punkt ciężkości przesunięty zostaje na technikę, rytmikę, dynamikę i agogikę.

Nazwy poszczególnych dźwięków zostają wprowadzone przy pomocy bajki o białej myszce Dedzie i czarnych kotach babci Klawiatury. Dziecko aktywnie uczestniczy w opowiadanej historii, wskazując klawisze, o których mowa w danym momencie (np. gdy w fabule pojawiają się dwa czarne koty, dziecko wskazuje grupę czarnych klawiszy na klawiaturze fortepianu). Wprowadzaniu nazw kolejnych klawiszy towarzyszą ćwiczenia techniczne służące ich zapamiętaniu, a na dalszym etapie poświęcone takim zagadnieniom jak niezależność czy rozciągłość rąk. Zarówno treść bajki jak i ćwiczenia podane są w zamieszczonym na końcu książki komentarzu metodycznym, zawierającym szczegółowe opracowanie poszczególnych lekcji z podziałem na siedemdziesiąt jednostek lekcyjnych.



Po zapoznaniu ucznia z nazwami wszystkich klawiszy, obok ćwiczeń technicznych wprowadzone zostają „bajeczki fortepianowe” będące słownym objaśnieniem początkowo krótkich, następnie coraz dłuższych miniatur, których dziecko uczy się na zasadzie imitacji. Nauczyciel opowiada fragment bajki, a następnie ilustruje go grą na fortepianie, uczeń zaś powtarza za nauczycielem, dzięki czemu zostaje wprowadzony w świat muzyki w sposób prosty, naturalny i bliski jego psychice. Tak jak dziecko najpierw uczy się mówić, a później przyswaja sobie zasady gramatyki, tak tu najpierw dziecko ma poczucie, że gra, a następnie zostaje zapoznane z wiadomościami teoretycznymi. Treść fabuły bajeczek ma także na celu zapoznanie dziecka z otaczającym go światem, zjawiskami natury, przyrodą. Autorka sugeruje, by przed przystąpieniem do realizacji nowej bajeczki przeprowadzić z uczniem rozmowę na temat, którego dana bajka dotyczy.

Praca z podręcznikiem powinna zająć w przypadku 4-5-letnich dzieci od jednego do półtora roku, w przypadku dzieci 6-7-letnich – pół roku.

Mirostawa Preuschoff-Kaźmierczakowa *Fortepian dla najmłodszych*

Na całość podręcznika składają się dwie części. Pierwsza jest opisem metody i przeznaczona jest głównie dla nauczycieli, stanowiąc niezastąpioną pomoc w organizacji pracy (zawiera przykładowe konspekty toku pracy i poszczególnych lekcji). Druga część adresowana jest do rozpoczynających naukę gry uczniów, stanowiąc przełożenie części pierwszej na praktykę.

Proponowany w podręczniku sposób nauczania gry na fortepianie opiera się na metodzie beznutowej, zdaniem autorki niezbędnej w przypadku nauczania dzieci przedszkolnych (niepotrafiących czytać i pisać, niezdolnych do opanowania konwencji nazw literowych nut i klawiszy).

Dziecko uczy się przede wszystkim przez zabawę. Podstawowym źródłem informacji są rysunki i obrazki rozwijające wyobraźnię dziecka, pomagające mu łączyć zdobyte informacje ze znanym mu światem zabaw, a także bajeczki, wierszyki lub krótkie teksty, za pomocą których przedstawiane są dziecku podstawowe terminy i zasady ze świata muzyki, zastępując także mechaniczne liczenie. Metoda beznutowa ma na celu przede wszystkim rozdzielenie trudności, które pojawiają się przy nauce gry z nut: realizacja tekstu nutowego, technika gry, muzykowanie. By dziecko nie skupiało się wyłącznie na odczytywaniu tekstu nutowego, powtarza za nauczycielem poszczególne frazy utworu, koncentrując się na prawidłowym wydoby-
byciu i jakości dźwięku.

trując się na prawidłowym wydoby-
byciu i jakości dźwięku.

Nauka czytania nut wprowadzona zostaje początkowo w oderwaniu od nauki gry na instrumencie. Lekcja podzielona zostaje wówczas na dwie części: naukę gry i naukę pisma nutowego. Służą temu dołączone do publikacji specjalne tablice zawierające szereg ćwiczeń do nauki wysokości i wartości nut oraz znaków im towarzyszących. Jedną z takich gier jest karciana zabawa w Czarnego Piotrusia, w której dziecko dobiera w pary nuty położone na tej samej wysokości. Piotruś to podwójnie oznaczone c, w kluczu wiolinowym i basowym.

Po opanowaniu podstawowych zasad notacji muzycznej dziecko przystępuje do grania z nut, rozpoczynając od łatwiejszych, granych uprzednio metodą beznutową, utworów.

Podręcznik prezentuje gotowe, sprawdzone i szczegółowo opisane rozwiązania metodyczne. Zawarty w nim materiał podzielony jest niezwykle precyzyjnie. Wszelkie wspomniane pomoce nauczania (wierszyki, piosenki, nuty) jeśli nie zostały umieszczone w części metodycznej, znajdują się w podręczniku ucznia. Szczegółowo zostały także objaśnione i zilustrowane ćwiczenia przygotowujące rękę i palce do gry.

Metoda może być w pełni zrozumiana i stosowana po zapoznaniu się z obiema częściami publikacji.



John Thompson *Easiest Piano Course*

Jest to seria podręczników powstałych przede wszystkim po to, by zapewnić jak najwcześniejsze, możliwie najprostsze i pełne poczucia humoru nauczanie gry na fortepianie. Celem publikacji nie jest nastawienie na jak najszybsze postępy. Zajęcia prowadzone są od zagadnienia do zagadnienia, w tempie zależnym od możliwości ucznia.

Na początkowym etapie nauki wykorzystywane są utwórki oparte wyłącznie na pięciu dźwiękach w górę i w dół od c, a najmniejszą zastosowaną wartością rytmiczną jest ćwierćnuta. Często pojawiają się karty ćwiczeń, na których uczeń rozwiązuje zadania usprawniające czytanie nut na pięciolinii. By pierwsze grane przez dziecko ćwiczenia, oparte nawet na jednym dźwięku, brzmiały jak fragmenty bardziej złożonej kompozycji do większości przykładów dodane zostały akompaniamenty dla nauczyciela lub rodzica. Wykraczają one poza tonację C-dur, w której gra uczeń, pomagając w utrzymaniu właściwego pulsu, a także charakteru danej miniatury (np. akompaniament do miniatury *Pociąg* początkowo

zawiera liczne *sforzata* ilustrujące ruszanie pociągu, następnie przebiega w jednostajnym ruchu ósemkowym symbolizującym stukot kół pojazdu).

Na dalszym etapie nauki wiele miniatur poprzedzonych jest ćwiczeniami palcowymi, wprowadzone zostają kolejne zagadnienia dynamiczne, artykulacyjne i rytmiczne oraz nowe elementy techniki pianistycznej, zawsze przedstawione w bardzo przystępny graficznie sposób. Pojawiają się również elementy kształcenia słuchu, jak na przykład ćwiczenia polegające na transpozycji podanych akordów.

Publikacje cechuje jasny i przystępny układ treści wzbogacony o liczne, zabawne ilustracje nawiązujące do tytułu danej miniatury. Rysunki służą także zapamiętaniu nowych treści. Są to m.in. zwierzątka kształtem przypominające pauzy oraz małe ludziki, wskazujące w utworze miejsca zmiany pozycji ręki, wprowadzenia krzyżyka czy kasownika.

Dopełnienie serii stanowią liczne zbiory z utworami muzyki rozrywkowej, ludowej czy bajek Disneya. Biorąc pod uwagę rytm pracy w podstawowej szkole muzycznej, realizacja czterech podstawowych części podręcznika powinna zająć od półtora roku do dwóch lat.



Mówienie o rzeczach trudnych i skomplikowanych w sposób prosty i ciekawy to wyzwanie, z którym musi zmierzyć się każdy nauczyciel. Jednoczesne dbanie o poprawną realizację tekstu nutowego, technikę gry oraz muzykowanie wymaga kwalifikacji, a także przemyślenia

i zaplanowania pracy. Szeroki wachlarz dostępnych na rynku wydawniczym publikacji nie tylko to umożliwia, ale także pozwala na zweryfikowanie stosowanych metod i nieustanny rozwój w pracy pedagogicznej.

Praca z pianistą-kameralistą

Spotkanie ucznia z muzykowaniem zespołowym w szkole muzycznej może, a nawet i powinno być wspaniałą przygodą i doświadczeniem wejścia w świat wspólnoty i muzycznego partnerstwa. Nie zdarza się lub prawie się nie zdarza, by kontakt ucznia z muzykowaniem kameralnym nie zaowocował szczerym zachwytem dla możliwości, jakie ten typ wykonawstwa niesie.



MARIA
STERCZYŃSKA

Ukończyła Akademię Muzyczną w Katowicach w klasie fortepianu i klasie kameralistyki fortepianowej. Od 1995 r. pracuje w ZPSM nr 1 i w UMFC w Warszawie, prowadzi także aktywną działalność koncertową. Zdobywczyni nagrody Ministra Kultury i Medalu Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Praca z zespołem z pianistą w składzie zaczyna się od wyboru odpowiedniego repertuaru dopasowanego do poziomu wszystkich uczniów. Zachęcam do poszukiwania ciekawego i wartościowego dydaktycznie repertuaru w oparciu o własne doświadczenia, wiedzę kolegów instrumentalistów innych specjalności i sugestie młodzieży. Uważam, że uznanie preferencji repertuarowych uczniów jest istotnym elementem zachęcającym. Jest też formą zaktywizowania ich w poznawaniu literatury kameralnej.

JAK ZACZĄĆ?

Przygotowanie do pracy nad utworem zaczynam od lekcji z samym pianistą. Jest to praca nad odczytaniem tekstu muzycznego, palcowaniem, artykulacją, dynamiką, pedalizacją, dźwiękiem, oddechem i wyrazem artystycznym. Czas potrzebny na opanowanie partii fortepianu zależy od stopnia trudności utworu i zdolności ucznia. Zadaniem pianisty jest poznanie partii wszystkich instrumentów wchodzących w skład zespołu. Jest to świetna okazja do zapoznania ucznia z zasadami czytania w kluczach. Istotnym elementem pracy jest przygotowanie nut, umożliwiające pianiście sprawne i skuteczne przewracanie stron.

W tym czasie członkowie zespołu przygotowują swoje partie. Namawiam ich do konsultowania problemów instrumentalnych z nauczycielami prowadzącymi. Informuję kolegów instrumentalistów o udziale ich uczniów w prowadzonym przeze mnie zespole.

KOLEJNY KROK – PRACA WSPÓLNA

Pierwszą wspólną lekcję zespołu zaczynam od nauki strojenia. Wymagam pięknego dźwięku zarówno od podającego a pianisty jak i strojących się instrumentalistów. Strojenie traktujemy jak pracę zespołową – uczniowie uczą się diagnozować problem i nie tylko reagować na własne niedoskonałości intonacyjne, lecz także pomagać kolegom. Poznają odmienność wydobywania dźwięku na instrumentach smyczkowych i dętych, demonstrując kolegom skalę poszczególnych instrumentów, ich barwę i właściwości. Sprawdzam, czy cały zespół gra z tego samego wydania nutowego.

Pierwsze wspólne wykonanie ma charakter poznawczy i stwarza uczniom zupełnie inne problemy niż te,

których doświadczają w graniu solowym. Przede wszystkim są zmuszeni do słuchania i słyszenia zarówno siebie, jak i partnerów. Ma to zasadniczy wpływ na kształtowanie dynamiki (często problemem jest nadużywanie przez pianistów *forte* i gęsta pedalizacja), wyrazistość artykulacji, wibrację u smyczkowców, dyscyplinę rytmiczną i poczucie tempa. Każde z tych zagadnień może być tematem na odrębny artykuł, a w praktyce dydaktycznej wymaga zasygnalizowania, usłyszenia i świadomej realizacji.

Bardzo ważnym elementem na początku pracy z zespołem jest uwrażliwienie uczniów na harmonię. Partie poszczególnych instrumentów nabierają nowych znaczeń we współbrzmieniu z partią fortepianu. Pracując nad tym, polecam uczniom proste ćwiczenie: instrumentalista gra dowolnie wybrany dźwięk, a pianista w tym czasie gra akordy, dokonując zmian harmoniczných. Przy tej okazji warto zasygnalizować różnicę między strojem temperowanym a nietemperowanym i uświadomić uczniom, że *a*is to nie jest to samo co *b*. Świadomość roli harmonii znakomicie wprowadza uczniów w problematykę pracy nad barwą i kolorem w muzyce.

W SZERSZYM KONTEKŚCIE

Wymagam od uczniów znajomości podstawowych faktów biograficznych dotyczących kompozytora i epoki, starając się poszerzać te wiadomości o kontekst kulturowy. Sprawdzam znajomość i rozumienie terminów zapisanych słownie, pełne tłumaczenie tytułów utworów muzyki programowej, wiedzę o formie popartą analizą lub – w przypadku form tanecznych – wzbogaconą świadomością specyfiki ruchu i kroku w tańcu.

Ostatnim elementem niezbędnym do rozpoczęcia pracy z zespołem jest uwrażliwienie uczniów na sposób komunikowania się, postawy etyczne, lojalność i odpowiedzialność względem partnerów.

Opisanie kolejnych etapów przygotowujących zespół kameralny do pracy jest próbą uporządkowania zagadnień metodologicznych (co zrobić?) i metodycznych (jak to zrobić?). Jest to jedynie zarys, szkic zadań pedagoga. Żywa materia lekcji rządzi się swoimi prawami, lecz najistotniejszy pozostaje człowiek, z bogactwem emocji pozwalających na bazie rzetelnego rzemiosła szukać piękna i wyrazu artystycznego.

Okiem pedagoga.

Garść recenzji

Repertuar fortepianowy jest nieprzebrany. Obok nie tracących na wartości artystycznej i pedagogicznej utworów klasycznych wciąż pojawia się jednak bardzo wiele nowych kompozycji. Co wybrać dla swoich uczniów? Przejrzeliśmy dla Państwa nowości wydawnicze i poprosiliśmy nauczycieli pianistów o opinię na temat kilku z nich.



AGNIESZKA KOSIŃSKA

Pianistka, kameralistka, adiunkt Uniwersytetu Śląskiego, pedagog PSM I i II st. w Katowicach. Jej pasją artystyczną jest praktyka wykonawcza muzyki XX wieku i współczesnej. Jest autorką publikacji „Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego. Rola czynnika percepcyjnego w interpretacji wykonawczej”.

ZBIÓR TAŃCÓW NA FORTEPIAN

Zbiór tańców na fortepian wrocławskiego kompozytora, pianisty i kameralisty, Mirośława Gąsienca, to interesująca propozycja, która z pewnością może być użyteczna w praktyce pedagogicznej. W zbiorze tym znajdziemy tradycyjne formy taneczne, głównie pochodzenia europejskiego. Można je potraktować jako stylistyczne dopełnienie repertuarowe dla utworów dziecięcych, będących opracowaniami melodii i tańców folkloru polskiego oraz różnych – głównie tanecznych – form jazzowych.

Tańce w bezpretensjonalnej, dowcipnej wersji Gąsienca pozostają generalnie w harmonice tonalnej, wyjątkiem są marsze, które najwyraźniej prowokują kompozytora do rezygnacji z dobrze znanych ścieżek tonalnych. W *I Marszu* stosowane są nagłe „prokofiewowskie” zakręty harmonii w nieoczekiwanym kierunku, co wciąż destabilizuje poczucie tonacji u słuchacza (przychodzi też na myśl oparty na podobnym pomysłem *Marsz z Trzech utworów dla młodzieży* Lutosławskiego). W *II Marszu* kompozytor idzie o krok dalej – ten utwór, jako jedyny w całym zbiorze, nie ma odniesień tonalnych, oparty jest natomiast na skali całotonowej i wszystkich jej matematycznych konsekwencjach: skali chromatycznej i trójdźwięku zwiększonym. Utwory zawarte w zbiorze znajdą swoje zastosowanie w repertuarze uczniów klas fortepianu szkoły muzycznej I stopnia, ale także jako materiał do czytania *a vista* dla starszych adeptów pianistyki, jak również w nauczaniu gry na fortepianie innych instrumentalistów oraz wokalistów. Mogą też służyć jako przydatny materiał w kształceniu początkujących w grze na fortepianie dorosłych. AK



MAŁY WIRTUOZ

Wbrew temu, czego można by oczekiwać na podstawie tytułu zbioru *Romualda Twardowskiego*, nie znajdziemy tu typowych fajerwerków pianistycznych w uproszczonej wersji dla najmłodszych. Kształcenie młodych wirtuozów kompozytor rozumie inaczej – jako rozwijanie świadomości muzycznej uczniów w równowadze z nabywaniem kolejnych kompetencji technicznych, niezbędnych do wykonywania zróżnicowanego stylistycznie repertuaru.



Taka jest też zawartość *Małego wirtuoza* – szereg programowych miniatur, skomponowanych z uwzględnieniem podstawowych cech stylu różnych tańców (*Walczyk, Kujawiak*) oraz form instrumentalnych i wokalnych (*Melodia ludowa, Kołysanka, Arietta, Piosenka li-tewska*), jak również będących próbą oddania odgłosów przyrody i ciekawych dźwięków płynących z otoczenia (*Dzięcioł, Konik polny, Leśny strumyk, Wesola zabawa, Stary zegar*). Zbiór niemalże symbolicznie rozpoczyna się w C-dur, „mikroinwencją” na prosty temat *Do, re, mi...*, a kończy również w tej, tylko pozornie prostej dla pianisty, tonacji żwawą *Etiudą*, wymagającą od „małego wirtuoza” znacznej sprawności (drobna technika palcowa, tercje, precyzja artykulacji) i niezależności obydwu rąk.

Konsekwentnie w całym zbiorze lewa ręka nie jest oszczędzana – na równi z prawą są jej powierzane zadania muzyczne i techniczne, ponadto często stosowana jest imitacyjna faktura polifoniczna. Taka konstrukcja kompozycji stanowi spore wyzwanie dla początkujących pianistów i z tego też powodu *Mały wirtuoz* nie jest przeznaczony dla rozpoczynających naukę maluchów, nie może też służyć jako szkoła gry na fortepianie, gdyż wymaga znajomości podstawowych elementów techniki. Będzie natomiast wartościowym materiałem uzupełniającym w klasach I-III, pozwalającym na utrwalenie nabytych umiejętności oraz umożliwiającym coraz swobodniejsze posługiwanie się fakturą fortepianową – od dwugłosowej poczynając, poprzez dwudźwięki, aż do akordowej. Trudność kompozycji jest zróżnicowana i tylko umownie uporządkowana wzrastająco, stąd duża rola świadomej decyzji nauczyciela i elastycznego doboru utworu odpowiedniego do potrzeb ucznia na danym etapie jego rozwoju. AK

KOLOROWE MELODIE

Zbiór *Kolorowe melodie*, pisany przez **Jana Ekiera** z myślą o bardzo młodym wykonawcy, powstał w 1949 roku. Utwory te nadają się do wykorzystania pedagogicznego w późniejszych klasach fortepianu szkoły muzycznej I st. Są też znakomitą materiałem do nauki gry na fortepianie jako drugim instrumencie dla uczniów szkół II st. Wychodząc z podobnego założenia jak Witold Lutosławski (*Melodie ludowe* z 1945 r., *Bukoliki* z 1952 r.), a wcześniej Béla Bartók w jego twórczości dziecięcej, Jan Ekier harmonizuje przy pomocy nowoczesnych środków kompozytorskich 9 melodii ludowych. Zachowuje jednak ich oryginalne, oparte na skalach modalnych linie melodyczne, zaczerpnięte ze zbiorów (jak podaje Aneta Teichman w komentarzu załączonym do wydania) O. Kolberga i Ł. Kamieńskiego.

Przy podobnej jak w przytoczonych utworach Lutosławskiego trudności kompozycji i wielopłaszczyznowych, fakturalnych pokrewieństwach między zbiorami – tym, co w moim przekonaniu odróżnia podejście obydwu kompozytorów, jest w utworach Ekiera położenie nacisku na oddziaływanie kolorystyczne zastosowanych rozwiązań harmoniczných, wspomaganych przez odpowiednie środki artykulacyjne i dynamiczne (co znajduje odzwierciedlenie w tytule cyklu). Te właśnie cechy konstrukcji utworów, a także silnie wyeksponowany pierwiastek kantylenowy i różnorodność wyrazowa, są głównymi walorami dydaktycznymi, w oparciu o które budować można szeroki wachlarz środków wykonawczych ucznia i otwierać go na bogactwo brzmienia możliwego do uzyskania na fortepianie, kształtując przy okazji pozytywny stosunek do współczesnej estetyki dźwiękowej. Miniatutki Ekiera mają specyficzny, indywidualny, oryginalny i świeży nawet w dzisiejszych czasach koloryt, którego nie sposób pomylić z charakterystyczną barwą harmoniczną utworów Lutosławskiego. Do wydawnictwa dołączona jest płyta CD z *Melodiami* w wykonaniu samego autora. AK



najlepiej oddać charakter muzyki. Wiele utworów wymaga uzyskania na fortepianie efektów dźwiękowych naśladowujących różne odgłosy, takie jak np. syrena pociągu w *The train* lub ilustrujących sytuację, na przykład zbliżającego się rekina w *Let sleeping sharks lie*. Jest to znakomity materiał dydaktyczny, w oparciu o który nauczyciel może nauczyć dziecko wielu rodzajów artykulacji od *portato*, poprzez *legato* po różne odmiany *staccato* (krótsze, ostrzejsze, dłuższe, bardziej śpiewne) w połączeniu z różnymi rodzajami dynamiki. Oryginalna brzmieniowo harmonia i odpowiednie pobudzenie wyobraźni ucznia pozwalają mu odkrywać możliwość opowiedzenia każdej historii na instrumencie. Idealne zestawienie wymagań edukacyjnych i świetnej, inspirującej zabawy brzmieniem.

Wszystkie utwory przy swojej różnorodności posiadają bardzo prostą fakturę, co sprawia że stają się osiągalne dla ucznia na bardzo wczesnym etapie rozwoju pianistycznego. Wiele utworów opartych jest na naprzemiennym użyciu obu rąk, bez konieczności ich łączenia, a te, w których występuje melodia prawej z akompaniamentem lewej ręki, zachowują bardzo długie wartości dla ręki akompaniującej. Zwieńczeniem zbioru jest ostatni utwór *Two in tandem*, przeznaczony do wykonania na cztery ręce.

Gorąco polecam tę znakomitą publikację, bardzo przydatną w nauczaniu początkowym, stymulującą rozwój wyobraźni dźwiękowej i muzycznej dziecka. JŁ

CHILDREN'S SONGS FROM EUROPE

Children's Songs from Europe to zbiór czterdziestu sześciu piosenek dziecięcych z różnych regionów Europy w łatwym układzie na cztery ręce, wydany przez Editio Musica Budapest. Znajdziemy tu bardzo popularne melodie z Francji czy Niemiec, a także mniej znane z odleglejszych regionów, jak Armenia, Turcja czy Finlandia. Opracowania piosenek autorstwa **Lajosa Pappa** są zróżnicowane pod kątem stopnia trudności; od zastosowania gry naprzemiennie raz prawą, raz lewą ręką, poprzez grę obydwu rąk równolegle tej samej melodii aż po dwugłos w partii jednej z rąk przy akompaniamentie drugiej. Jednocześnie opracowania napisane są w taki sposób, że nawet najłatwiejszy układ nie zubaża muzycznie materiału melodycznego, a wręcz przeciwnie – wzbogaca go.



PIANO TIME GOING PLACES

Jest to kolejny zeszyt z cyklu *Piano Time* wydawnictwa Oxford University Press, będący kontynuacją wcześniejszych publikacji przeznaczonych dla adeptów kolejnych etapów edukacji pianistycznej. Tym razem *Piano Time Going Places* zebrany przez **Pauline Hall** i **Korky Paul** zabiera małego pianistę w arcyciekawą podróż w przeróżne miejsca, czasem bardzo odległe i egzotyczne, jak rzeka pełna krokodyli czy przestrzeń kosmiczna.

Każdy z dwudziestu siedmiu utworów napisanych przez różnych kompozytorów posiada wyrazisty, określony w tytule, charakter. Stawia to przed wykonawcą konieczność doboru odpowiedniej artykulacji i sposobu kształtowania brzmienia instrumentu tak, aby jak



Dodatkowo wydawca przy każdym z utworów zamieszcza wskazówki do transpozycji wraz ze sposobem ich realizacji, choć niestety nie są one precyzyjne. Nie wpływa to jednak w żaden sposób na fakt, że mamy do czynienia z bardzo interesującą i wartościową dydaktyczną publikacją. O szczególnej wartości zbioru stanowi tu połączenie dwóch cech: wykorzystanie materiału muzycznego zaczerpniętego z popularnej literatury dziecięcej, naturalnie bliskiej małemu muzykowi oraz bardzo łatwy układ instrumentalny. Zestawienie

obu tych właściwości sprawia, że początkujący pianiści w krótkim czasie są w stanie wykonać na satysfakcjonującym poziomie znane ze słyszenia melodie, co niewątpliwie daje radość i stanowi zachętę do ćwiczenia.

Wszystkie zamieszczone w zbiorze utwory mogą być wykonywane dwojako: w duecie z nauczycielem, kiedy ukształtowana brzmieniowo gra dorosłego jest znakomitą stymulacją dla dziecka, bądź w duecie z uczniem na podobnym poziomie zaawansowania. Dodatkowo wspólne muzykowanie z kolegą czy koleżanką to świetna zabawa dla obojga. Zbiór *Children's Songs from Europe* stanowi więc może znakomity wstęp do wykonywania muzyki kameralnej od najmłodszych lat. **JŁ**



**JOANNA
ŁAWRYNOWICZ**

Pianistka;
ukończyła
Akademię
Muzyczną
w Warszawie.
Adiunkt w kla-
sie fortepianu
na Uniwersyte-
cie Muzycznym
im. Fryderyka
Chopina
w Warszawie;
koncertuje jako
solistka i kame-
ralistka.

MAZURKI

Wysokiej wartości artystycznej i dydaktycznej twórczość fortepianowa **Romana Maciejewskiego** wreszcie staje się (za sprawą wysiłków brata kompozytora, Wojciecha) szerzej znana pianistom i pedagogom fortepianu.

Wydane przez PWM *Mazurki* Maciejewskiego, zebrane i opracowane przez pianistę Michała Wesotowskiego w dwóch zeszytach, to publikacja adresowana do wielu grup odbiorców, od uczniów szkół muzycznych II-go stopnia, poprzez studentów uczelni muzycznych na dojrzalszych pianistach kończąc.

Mazurki to w twórczości Romana Maciejewskiego rozdział szczególny. Komponował je przez całe swoje życie, które w większości spędził na obczyźnie. Jak sam wspominał, komponowanie ich sprawiało, że mógł poczuć się tak, jakby wrócił do Polski.

Powstałe w różnych okresach życia kompozytora poszczególne utwory bardzo różnią się od siebie zarówno



pod względem fakturalnym, jak i emocjonalnym. Obok kompozycji bardzo nastrojowych, przesyconych głęboką refleksją, znajdujemy również wiele prostszych, o charakterze ludowym. Niezależnie jednak od zróżnicowania wyrazowego, *Mazurki* Maciejewskiego posiadają wspaniałą cechę wspólną: to ich język harmoniczny, jedyny w swoim rodzaju, momentami zaskakujący. Bardzo oryginalną materię muzyczną kompozytor uzyskuje między innymi dzięki zastosowaniu różnych skal.

Mazurki to utwory wymagające dużej umiejętności operowania dynamiką i agogiką w sposób naturalny, a jednocześnie wyrazisty. Jest to więc wyzwanie dla uczniów szkół II st. i wspaniałe pole do uruchomienia najgłębszych pokładów wyobraźni muzycznej dla ukształtowanych artystycznie pianistów.

Bardzo namawiam pedagogów do zainteresowania swoich uczniów niezwykle interesującym i oryginalnym ujęciem mazurków przez Maciejewskiego nie tylko ze względu na stymulującą rolę tych kompozycji, ale również na potrzebę lub wręcz konieczność popularyzacji rodzimej muzyki. **JŁ**

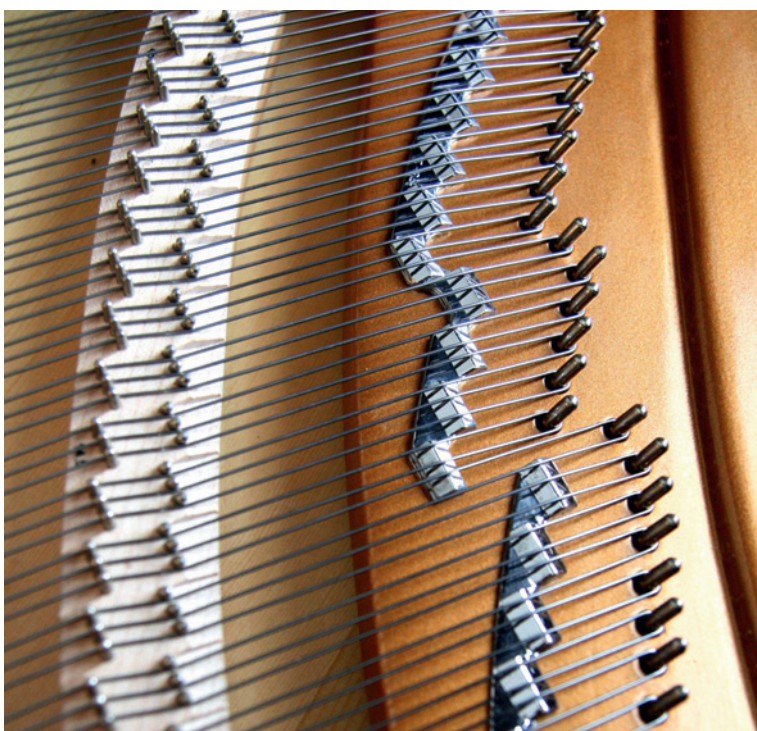
CLASSIC GOES JAZZ

Na uwagę nie tylko miłośników jazzu zasługuje *Classic Goes Jazz*, publikacja znakomitego niemieckiego wydawnictwa Bärenreiter. Jest to zbiór utworów opartych na najpopularniejszych tematach zaczerpniętych z muzyki klasycznej, zaaranżowanych w jazzowym stylu przez **Jean Kleebea**. Znajdziemy tu obok słynnego motywu z Beethovenskiego *Dla Elizy* tematy z tak popularnych utworów, jak: *Symfonia g-moll* Mozarta, *Marzenie* Schumanna czy *Preludium c-moll* Chopina. Jean Kleeb w bardzo zgrabny sposób, przy użyciu modyfikacji rytmicznych i harmonicznym, dokonuje transformacji klasycznego materiału muzycznego do świata jazzu.

Znane i popularne tematy są z jednej strony zachętą do sięgnięcia po utwory zawarte w tym zbiorze, z drugiej zaś pewnym ułatwieniem w trudnym kontakcie ze zmienną akcentacją i skomplikowaną rytmiką. Niespotykane w muzyce klasycznej układy rytmiczne oraz trudne percepcyjnie rozłożenie mocnych i słabych części taktu stawiają przed uczniami nowe wymagania. Konieczność pokonania bariery utartych schematów rytmicznych i harmonicznym poszerza umiejętności pianistyczne w zakresie użycia środków artykulacyjnych oraz kształtowania napięcia we frazie.

Classic Goes Jazz to świetny materiał dydaktyczny dla uczniów szkół podstawowych, umożliwiający spojrzenie na muzykę klasyczną z innej perspektywy, a tym samym będący inspiracją i zachętą do wkroczenia w świat improwizacji fortepianowej.

Do zbioru dołączona jest płyta CD zawierająca nagrania utworów w wykonaniu autora aranżacji, która stanowi pomocną wskazówkę do poruszania się w niełatwej dla pianisty klasycznego przestrzeni muzyki jazzowej. **JŁ**



Fot. E. Hajduk / Haust-Foto

Wydanie Narodowe.

W poszukiwaniu autentycznego tekstu muzyki Chopina

Każdy świadomy swojej profesji muzyk musi zadać sobie w pewnym momencie pytanie o autentyczność kompozytorskich intencji, innymi słowy – o prawdę odtwarzanego dzieła. Czy partytura, z której korzysta przedstawia obraz dzieła zbliżony do ingardenowskiego „bytu idealnego”, czy też zniekształcony przez ingerencję wydawców i redaktorów?



MARCIN
MAJCHROWSKI

Muzykolog
i krytyk
muzyczny,
dziennikarz
Programu 2
Polskiego
Radia. Laureat
Złotego Mikro-
fonu 2010.

Pośrednikiem między „idealnym” dziełem sztuki dźwięków, powstającym w umyśle twórcy, a tym, co dociera do słuchacza, jest partytura i odtwarzający jej zapisy wykonawca. Nikt dotychczas, jeśli chodzi o sposób egzystencji dzieła muzycznego, nic lepszego nie wymyślił (abstrahując od „nowych mediów” i utworów ostatnich dekad XX wieku, które jednak pozostają ciągle na marginesie głównego nurtu życia muzycznego). Paradoksalnie najbardziej komfortową sytuację mają ci muzycy, którzy podejmują się wykonywania dzieł twórców żyjących – zawsze można swoją wizję skonsultować z kompozytorem. Im bardziej jednak cofamy się w czasie, tym prawdopodobieństwo dotarcia do autentycznego tekstu jest coraz mniejsze. W przypadku dzieł Fryderyka Chopina zachowało się wiele wersji i wariantów, część z błędami kopistów czy przeinaczeniami kolejnych wydawców.

WYDANIE NAJBLIŻSZE ŹRÓDŁOM

Trzeba więc zadać sobie pytanie, jaki tekst właściwie wykonywać i z jakiego wydania? Na początku XXI wieku trudno sięgać po wątpliwą dokładność wydania XIX-wieczne, czy nawet mocno już przestarzałe *Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina* pod redakcją Ignacego Jana Paderewskiego. Naprzeciw takim dylematom zdaje się wychodzić *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*, ukazujące się od ponad 30 lat pod redakcją nieocenionego profesora Jana Ekiera, głównego „detektywa” autentyczności Chopinowskiego zapisu. Tej edycji dzieł Chopina przyświeca kilka zasadniczych postulatów, wyróżniających ją spośród innych. Celem nadrzędnym *Wydania Narodowego* jest „przedstawienie całej zachowanej twórczości Chopina w jej autentycznym kształcie”.

Wydanie Narodowe jest edycją źródłową – uwzględnia wszystkie dostępne przekazy Chopinowskiego zapisu: autografy, korygowane przez kompozytora rękopiśmienne kopie, pierwodruki, a także tzw. „egzemplarze lekcyjne”, służące Chopinowi do pracy pedagogicznej, w których nanosił na przykład autorskie palcowanie. Po drugie jest wydaniem krytycznym, to znaczy, że została zweryfikowana autentyczność źródeł, a ponadto przebadano ich wzajemne powiązania. *Wydanie Narodowe* wreszcie, i może to jedna z najważniejszych jego cech, jest wydaniem praktycznym, mającym oprócz badaczy służyć przede wszystkim wykonawcom. Oryginalny tekst nutowy Chopina wyraźnie wyróżniony jest od ingeren-



cji redakcyjnej krojem pisma, a wyjaśnienia wszystkich tych elementów zapisu nutowego, które mogą budzić wątpliwości zawierają obszernie *Komentarze wykonawcze* dołączone do każdego tomu.

Układ *Wydania Narodowego* odzwierciedla również samą drogę twórczą Fryderyka Chopina i dzieje jego spuścizny. Podział na dwie grupy utworów: serię A – *Utwory wydane za życia Chopina* i serię B – *Utwory wydane pośmiertnie*, wskazuje wyraźnie, które dzieła Chopin przeznaczył do publikacji, a których ujawniać nie chciał. Stąd takie gatunki, jak np. *Walce*, *Mazurki* czy *Polonezy* rozbite są na dwa odrębne tomy. Zabieg ten uporządkował całą spuściznę i choć trochę odzwierciedlił wolę samego twórcy, który kazał wszystkie swoje szkice i *inedita* spalić (na szczęście wykonawcy testamentu Chopina nie uszanowali jego prośby).

DLA UCZNIÓW I PEDAGOGÓW

Wydanie Narodowe ma również swój ważny wymiar pedagogiczny. W roku 2007 na rynku wydawniczym pojawiły się ważne tomy serii B: *Mazurki*, *Polonezy*, *Walce* i *Różne utwory*, czyli kompozycje powszechnie uważane za „łatwiejsze”, po które mogą sięgnąć nawet uczniowie klas fortepianu szkoły podstawowej. W tym ostatnim tomie zamieszczone zostały takie Chopinowskie perelki, jak *Lento con gran espressione* (zwane potocznie *Nokturnem cis-moll*), *Impromptu cis-moll*, *Nokturn e-moll*, *Eccossaises* czy *Kontredans*. Sięgając po te tomy *Wydania*, można mieć więc pewność, że pianiści od najmłodszych lat będą zapoznawać się z możliwie najbardziej autentycznym przekazem kompozytorskich intencji.

Na zakończenie nie od rzeczy będzie wspomnieć, że tekst przekazywany przez *Wydanie Narodowe* zaleca do wykonywania regulamin Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina – instytucji powołanej do życia przez prof. Jerzego Żurawlewa po to, by autentycznego Chopina szerzyć i propagować w szerokim świecie.

PUBLIKACJE NUTOWE PWM

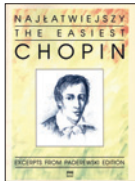
G. Bacewicz
Suita dziecięca
Nr kat.: 5888



J. Bauer
Cykl miniatur dla dzieci i młodzieży na fortepian z elementami improwizacji
Nr kat.: 9790



F. Chopin
Najłatwiejszy Chopin
Nr kat.: 9995



J. Ekier
Kolorowe melodie (+CD)
Nr kat.: 5933



J. Garścia
Obrazki muzyczne dla najmłodszych
Nr kat.: 5806



M. Gąsieniec
Zbiór tańców na fortepian
Nr kat.: 11284



W. Kilar
Muzyka filmowa, cz. 1
Nr kat.: 11275
Muzyka filmowa, cz. 2
Nr kat.: 11281



Z. Krauze
Małe wariacje na fortepian
Nr kat.: 11389



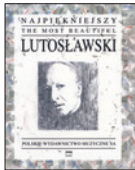
Z. Krauze
Tańce gnomów
Nr kat.: 11390



F. Lessel
Album per pianoforte
Nr kat.: 8822



W. Lutosławski
Najpiękniejszy Lutosławski
Nr kat.: 10226



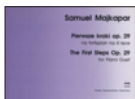
R. Maciejewski
Cztery miniatury na fortepian
Nr kat.: 11296



R. Maciejewski
Mazurki na fortepian, cz. 1
Nr kat.: 10890
Mazurki na fortepian, cz. 2
Nr kat.: 10891



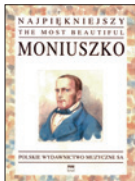
S. Majkapar
Pierwsze kroki op. 29 na 4 ręce
Nr kat.: 6411



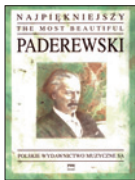
W. Markiewiczówna
Kolorowe obrazki, cz. 2
Nr kat.: 7758



S. Moniuszko
Najpiękniejszy Moniuszko
Nr kat.: 10431



I.J. Paderewski
Najpiękniejszy Paderewski
Nr kat.: 10175



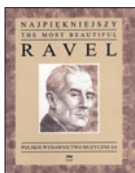
S. Prószczyński
Łatwe utwory
Nr kat.: 2813



S. Raube (ed.)
Żabki i inne utwory dla dzieci na fortepian
Nr kat.: 6585



M. Ravel
Najpiękniejszy Ravel
Nr kat.: 10566



Różni
Na polską nutę. Wybór utworów na fortepian
Nr kat.: 11282



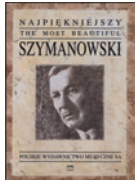
F. Rybicki
Mały modernista
Nr kat.: 4385



F. Rybicki
Zaczynam grać
Nr kat.: 5630



K. Szymanowski
Najpiękniejszy Szymanowski
Nr kat.: 10134



G.Ph. Telemann
Fantazje wybrane na fortepian
Nr kat.: 6194



R. Twardowski
Mały wirtuoz
Nr kat.: 11376



M. Zieliński
Muzyka filmowa
Nr kat.: 11445



PUBLIKACJE NUTOWE INNYCH WYDAWNICTW

D. Alldis
A Classical Approach To Jazz Piano Improvisation
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505310979



K. Badelt
Piraci z Karaibów na fortepian
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505313256



B. Bartók
Mikrokosmos, vol. 1
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 506100053
Mikrokosmos, vol. 2
Nr kat.: 506100054
Mikrokosmos, vol. 3
Nr kat.: 506100055
Mikrokosmos, vol. 4
Nr kat.: 506100056
Mikrokosmos, vol. 5
Nr kat.: 506100057
Mikrokosmos, vol. 6
Nr kat.: 506100058



M. Cornick
Clever Cat. Bardzo łatwe duety dla ucznia i nauczyciela (+CD)
Wydawca: Universal Edition
Nr kat.: 50121407



M. Cornick
Clever Cat Goes Solo. Łatwe utwory na fortepian
Wydawca: Universal Edition
Nr kat.: 50121484



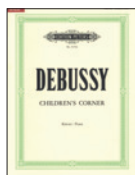
M. Harrison
Blues Piano. The Complete Guide (+CD)
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505311007



Z. Preisner
The Piano Collection
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 505984071



C. Debussy
Children's Corner
Wydawca: Peters
Nr kat.: 51091593



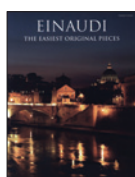
D. Kabalewski
Easy Piano Compositions, opp. 14, 27, 39, 51, 60
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 506107006



Różni
Child Prodigy Composers.
Wczesne utwory W.A. Mozarta, R. Straussa, F. Chopina i in.
Wydawca: Editio Musica Budapest
Nr kat.: 50314773



L. Einaudi
The Easiest Original Pieces
Wydawca: Chester
Nr kat.: 50582313



J. KleeB
Classic goes jazz (+CD)
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50808760



Różni
Classical Favourites from Russia
Wydawca: Universal Edition
Nr kat.: 50136070



L. Einaudi
Islands
Wydawca: Chester
Nr kat.: 50578518



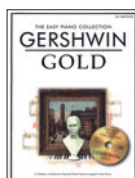
J. KleeB
Mozart goes jazz
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50808761



Różni
Disney At The Piano
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505313131



G. Gershwin
Gold Collection w łatwym opracowaniu na fortepian (+CD)
Wydawca: Chester
Nr kat.: 50578793



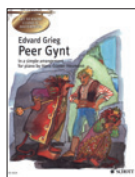
W.A. Mozart
The Magic Flute w łatwym układzie na fortepian
Wydawca: Schott
Nr kat.: 50520259



Różni
Playing With Scales.
Gamy dla początkujących z akompaniamentem nauczyciela
Wydawca: Chester
Nr kat.: 50582071



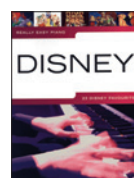
E. Grieg
Peer Gynt w łatwym układzie na fortepian
Wydawca: Schott
Nr kat.: 50209224



C. Norton
Improvise Microjazz
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 506101331



Różni
Really Easy Piano: Disney
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 50590003870



P. Hall
Piano Time, vol. 1
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 5143727847
Piano Time, vol. 2
Nr kat.: 5143727861
Piano Time, vol. 3
Nr kat.: 5143727885



C. Norton
Microjazz na fortepian dla początkujących (+CD)
Wydawca: Boosey & Hawkes
Nr kat.: 50612256



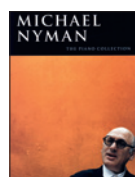
Różni
Really Easy Piano: Film Themes
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 505982762



P. Hall
Piano Time Going Places
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 5143727304



M. Nyman
The Piano Collection
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 505984269



E. Satie
Gymnopédies
Wydawca: Henle
Nr kat.: 50901072



P. Hall
Piano Time Jazz, vol. 1
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 5143727335
Piano Time Jazz, vol. 2
Nr kat.: 514727342



L. Papp
Children's Songs From Europe. 46 utworów na duet fortepianowy
Wydawca: EMB
Nr kat.: 50313218



O. Peterson
Jazz Exercises, Minuets, Etudes And Pieces For Piano
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505311225



A. Tansman
Pour les enfants, vol. 1
Wydawca: Eschig
Nr kat.: 51204089
Pour les enfants, vol. 2
Nr kat.: 51215813
Pour les enfants, vol. 3
Nr kat.: 51215818
Pour les enfants, vol. 4
Nr kat.: 51215850



P. Hall
Piano Time Jazz Duets, vol. 1
Wydawca: Oxford University Press
Nr kat.: 5143355972
Piano Time Jazz Duets, vol. 2
Nr kat.: 5143355989

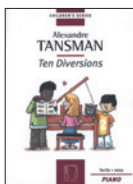


A. Tansman

Ten Diversions

Wydawca: Eschig

Nr kat.: 51208675



J. Thompson

Easiest Piano Course, vol. 1

Wydawca: Willis Music

Nr kat.: 50500176

Easiest Piano Course, vol. 2

Nr kat.: 50500187

Easiest Piano Course, vol. 3

Nr kat.: 50500231

Easiest Piano Course, vol. 4

Nr kat.: 50500242



J. Williams

Movie Themes. Tematy

filmowe na fortepian

Wydawca: Wise Publications

Nr kat.: 505944812



UTWORY DO WYPOŻYCZENIA

IRENA GARZTECKA

Concertino na fortepian i orkiestrę
(1955), 20'

WOJCIECH KILAR

Temat z filmu Cwał na fortepian
i orkiestrę smyczkową
(1995), 2'

WOJCIECH KILAR

Temat z filmu Smuga cienia
na fortepian i orkiestrę smyczkową
(1976), 3'

WOJCIECH KILAR

Suita z filmu Portret damy
na fortepian, 4 flety proste, obój
i orkiestrę smyczkową
(1996), 30'

JULIUSZ ŁUCIUK

Concertino na fortepian i orkiestrę
(1973), 10'

FELIKS RYBICKI

Koncert dla małych rąk op. 53
na fortepian i orkiestrę
(1965), 18'

ROMUALD TWARDOWSKI

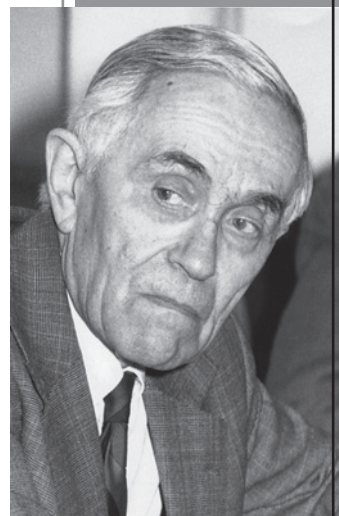
Mały koncert na fortepian, smyczki
i perkusję
(1980), 12'

15 sierpnia 2014,
w wieku 101 lat, odszedł

Profesor Jan Ekier

– wybitny pianista, laureat i juror
Konkursu Chopinowskiego, kompozytor,
pedagog, redaktor naczelny Wydania
Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina,
a także członek Rady Programowej
i wieloletni współpracownik
Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Swym bogatym dorobkiem artystycznym
i naukowym na trwałe wpisał się
w historię polskiej kultury.



Fot. J. Kubiena

R E K L A M A

Marcin Tadeusz Łukaszewski

NOWOŚĆ

Przewodnik po muzyce fortepianowej



150 KOMPOZYTORÓW
700 UTWORÓW
1200 STRON

ZAWIERA OMÓWIENIA:

- ✓ SOLOWYCH UTWORÓW
FORTEPIANOWYCH
- ✓ KOMPOZYCJI NA DWA
FORTEPIANY I NA CZTERY RĘCE
- ✓ MUZYKI KAMERALNEJ
Z UDZIAŁEM FORTEPIANU
- ✓ DZIEŁ NA FORTEPIAN
Z TOWARZYSZENIEM
ORKIESTRY

www.pwm.com.pl



PIANO-CENTRUM

GAZDOWICZ

Witamy w świecie Japońskich pianin i fortepianów

- Jesteśmy największym w Polsce importerem używanych fortepianów i pianin YAMAHA, KAWAI bezpośrednio z Japonii.
- Zaopatrujemy w instrumenty szkoły muzyczne, instytucje jak i klientów indywidualnych z całej Polski.
- Oferowane przez nas fortepiany i pianina to profesjonalne instrumenty w stanie technicznym i wizualnym idealnym, z gwarancją, transportem, VAT 23% oraz ławą regulowaną w cenie.
- Przykładowa oferta naszej firmy - instrumenty produkcji japońskiej:

Model instrumentu	cena nowego (zł)	nasza cena (zł)
Pianino YAMAHA P1 115cm	23 000zł	8 000zł
Pianino YAMAHA U1 121cm	34 000zł	11 500zł
Pianino YAMAHA U3 132cm	40 000zł	13 000zł
Fortepian YAMAHA G2 170cm	69 500zł	35 000zł
Fortepian YAMAHA G3 186cm	85 000zł	39 000zł
Fortepian YAMAHA G5 200cm	130 000zł	45 000zł

* w przypadku większych zamówień RABATY

- W ofercie również pianina i fortepiany najlepszych europejskich marek; pianina już od 6.500 zł, fortepiany od 25.000zł.

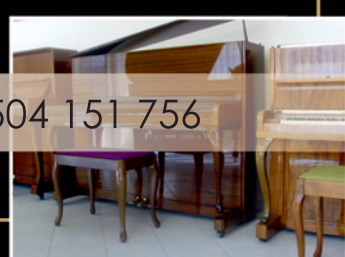
Zrealizujemy każde zamówienie.

- W rozliczeniu przyjmujemy starsze, zużyte szkolne instrumenty.
- Bogate zaplecze technologiczne jak i wieloletnie doświadczenie wykorzystujemy do przeprowadzania profesjonalnej renowacji pianin i fortepianów - sprzedajemy i montujemy profesjonalne systemy nawilżające DAMPP CHASER, pozwalające na utrzymanie optymalnych warunków wilgotnościowych wewnątrz fortepianu.



www.pianolifesaver.com

- Zapraszamy do szczegółowego zapoznania się z naszą ofertą.



KRAKÓW, UL. ZAKOPIAŃSKA 9, TEL. 12 292 14 40, KOM. 504 151 756

www.pianocentrum.pl



Eksperci od ubezpieczeń warci zaufania

warta.

warta zaufania

Warta jest drugą co do wielkości spółką ubezpieczeniową na rynku polskim. To firma o międzynarodowych standardach, która łączy długoletnie doświadczenie z nowoczesnym myśleniem. Pracownicy Warty są uznanymi ekspertami w swojej dziedzinie, doskonale znają realia ubezpieczeń.