
ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W BYDGOSZCZY

Studia z Wychowania Muzycznego 1983 z.6

ELŻBIETA SZUBERTOWSKA

WSP w Bydgoszczy

SŁYSZENIE MUZYCZNE JAKO PODSTAWOWY WARUNEK EFEKTYW-
NEGO NAUCZANIA GRY NA INSTRUMENCIE

W potocznym rozumieniu słuchanie muzyki jest jedną z najprostszych czynności wymagających jedynie sprawnego narządu słuchu. Uważane zatem jako sprawność, a nie jako umiejętność dostępne jest ono niemalże każdemu człowiekowi. Słucha się muzyki dla przyjemności, czy nawet mimo woli, albo też z chęci słuchania, ale bez wysiłku. Nie o takim jednak słuchaniu chciałabym mówić, gdyż nie zawsze równoznaczne jest ono ze słyszeniem wywołującym odźwięk w psychice słuchacza, w jego świadomości.

W słuchaniu muzyki artystycznej słuchacz winien być całkowicie oddany tej czynności. Ideałem jest takie skupienie się na muzyce, w którym nie trzeba przybierać postawy uważnego obserwatora elementów dzieła muzycznego. Utwór bowiem sam wciąga słuchacza i pochłania całkowicie. W takim przypadku uwaga słuchającego jest mu uległa. Można zatem stwierdzić, że na pewnym etapie wrażliwości muzycznej, osłuchania i rozumienia muzyki, w sprzyjających warunkach odbiorca posługuje się uwagą mimowolną, reagującą na artystyczne walory utworu muzycznego¹.

Z problemem słuchania muzyki wiąże się nierozzerwalnie zagadnienie uwagi. Według definicji psychologicznej jest ona czynnikiem ujawniającym stosunek podmiotu i przedmiotu, a rezultatem jej działania jest spostrzeganie określonych cech przedmiotu. Istotne dla uwagi jest wybiórcze kierowanie świadomości na określony przedmiot. Uwaga zaczyna działać w pełni dopiero wówczas, gdy za jej pomocą świadomość uzyskuje określone dane/np.można nie słyszeć

brzmienia granego utworu muzycznego mając uwagę zajęta czymś innym/. Już chociażby chwilowa przerwa w funkcjonowaniu uwagi powoduje zniekształcenie słuchanej muzyki - sztuki dziejącej się w czasie. Słuchanie /a raczej słyszenie/ jako właściwa aktywność uwagi zaczyna się dopiero wówczas, gdy słuchający kieruje świadomość na utwór muzyczny. Skuteczność działania uwagi w danym momencie jest tym większa, im konkretniejsze i realniejsze działania ma wykonać podmiot. Spostrzeganie różnych właściwości jakościowych danego przedmiotu zależy od tzw. intelektualizacji procesu spostrzegania, tj. od zadawania sobie konkretnych pytań dotyczących spostrzeganego przedmiotu, stawiania problemów, nad którymi w danej chwili należy się skupić².

Znajomość psychologicznych podstaw dotyczących funkcjonowania uwagi i związanego z tym słyszenia ma niezwykle ważne znaczenie w nauce muzyki. Intelektualizacja procesu spostrzegania jest w pewnym stopniu wynikiem korelacji wszystkich przedmiotów mających na celu umuzykalnienie ucznia.

Umuzykalnienie rozumiane jako proces rozwoju muzycznego dokonuje się w trakcie nauki wielu przedmiotów muzycznych, z których każdy kształci nieco inny zakres umiejętności.

Nauka słuchania dzieł muzycznych wymaga uważnego wnikania w głąb kompozycji i wysłyszenia elementów, z których utwór się składa i postaciowania czyli wysłyszenia struktur, z których utwór jest zbudowany. Jest to szczególny typ słuchania intelektualnego wymagającego kojarzenia motywów, fraz, zdań muzycznych, dokonywania porównań, zapamiętywania słyszenia barwnego i formalnego. Do realizacji tego celu, czyli właściwej percepcji dzieła muzycznego przyczyniają się również takie przedmioty jak kształcenie słuchu, rytmika, harmonia, czytanie partytur, które uwrażliwiają na poszczególne współczynniki dzieła muzycznego: rytm, melodię, współbrzmienie i ich sensowne połączenia.

Na propedeutyce kompozycji czy kontrapunkcie uczeń ma okazję słuchać własnych wytworów melodyczno-harmonicznych i elementów formalnych oraz całości w nastawieniu bardziej krytycznym niż utworów zaakceptowanych przez ogół słuchaczy w ciągu stuleci. Na instrumentacji wymaga się od niego słyszenia wewnętrznego barwnego i harmonicznego w zakresie podobnym jak w propedeutyce

kompozycji czy kontrapunkcie.

Szczególnym i najtrudniejszym sposobem słuchania jest jednak krytyczne słuchanie własnej produkcji w czasie nauki gry na instrumencie. Trzeba pamiętać o tym, że nauka gry powinna być przede wszystkim nauką muzyki, a taki warunek spełnia tylko nauka połączona z rozwojem słuchu i intelektu muzycznego, a nie tresura techniczna ucznia³.

Czynnikiem wspomagającym intelektualne spostrzeganie jest rozumienie zapisu nutowego i korelacja słyszanej produkcji z jego obrazem.

W naszych warunkach spotykamy uczniów niekiedy pozornie zaawansowanych w grze na instrumencie, a pozbawionych prawie zupełnie umiejętności słyszenia własnej gry. Słyszenie to ogranicza się często do kontrolowania ciągłości przebiegu granego utworu bez wnikania w jego treść. Brak takiego przyzwyczajenia komplikuje sprawę w miarę spiętrzania się różnych problemów w trakcie dalszej nauki. Często jest to następstwem niewłaściwego przygotowania, które można by nazwać czysto technicznym czy mechanicznym. To drugie, bardziej adekwatne określenie wskazuje na pewną automatyczność, brak świadomości poczucia piękna zawartego w pewnym stopniu nawet w bardzo prostych utworach przez niego wykonywanych.

Wdrażanie do słuchania należy zaczynać jak najwcześniej, jeszcze przed zaznajomieniem ucznia z symbolem dźwięku. Wsłuchiwanie się ucznia w wykonywane przez niego dźwięki powinno być od pierwszej lekcji czynnością nierozzerwalnie złączoną z każdym ruchem ręki. Zdobywanie zaś takiej umiejętności powinno gwarantować efektywne ćwiczenie i postępy w nauce.

Niekiedy nie słyszenie wykonywanej muzyki wynika z niedopałtrzenia nauczyciela, z niewłaściwie nazwanego problemu czy oceny błędu. Często błędne wykonanie /np. dźwięk skrócony czy przetrzymany, brak składnika w akordzie itp./ jest powodem odwołania się wyłącznie do zapisu/zobacz jak jest napisane/, a nie do kontroli słuchowej/ posłuchaj, czy brzmi tak jak jest zapisane w nutach/. Ta właśnie pozornie niewielka różnica powoduje odwołanie się do innego analizatora, czyli właściwego organu, którym odbieramy muzykę.

Często powodem nie słyszenia własnej produkcji jest pośpieszne czytanie utworów lub czytanie utworów zbyt trudnych, których problemy manualne przekraczają aktualne możliwości grającego.

Zaabsorbowanie nimi osłabia uwagę słuchową ucznia podczas ćwiczenia: "zgadza się" on na większe lub mniejsze błędy dlatego, że ich nie słyszy. Z nie słyszenia wynika również wiele błędów rytmicznych uczniów, którzy próbują kształtować rytmikę utworu czysto mechanicznie, ruchowo, nie słysząc wewnętrznej ogólnej jej pulsacji. Słusznie stwierdza C.A.Martienssen⁴, że w związku z tym, iż w pianistyce nie ma problemu czystości intonacji, cała świadomość grającego winna być skierowana na barwę, śpiewność, blask, doniosłość, głośność dźwięku, a jednocześnie na jak najlepsze dostosowanie owego gatunku dźwięku do stylu i charakteru wykonywanej kompozycji. Kształtowanie dźwięku jest u muzyka-instrumentalisty kwestią wyobraźni oraz wrażliwości słuchowej. Dlatego też w nauczaniu gry na instrumencie należy przede wszystkim grającego uczulić na jakość dźwięku.

W prowadzonej od podstaw nauce muzyki ustawiony właściwie przez nauczyciela problem słuchania podlega systematycznemu stopniowaniu trudności. Najpierw jest to zwrócenie uwagi na brzmienie pojedynczego dźwięku, następnie szeregu wyrównanych brzmieniowo dźwięków o różnej artykulacji, różnego typu współbrzmień dwudźwięków i akordów, czy też grania melodii na tle akompaniamentu. Prawdziwe problemy wykonawcze zaczynają się dopiero wówczas, kiedy elementy melodii i akompaniamentu grane są tą samą ręką.

Nie słyszenie, a często tylko mechaniczne wydobywanie tych dźwięków powoduje brak zróżnicowania planów dźwiękowych, grę bezbarwną, pozbawioną głębi, czy perspektywy. I tu rola nauczyciela powinna polegać na stawianiu zadań, pobudzaniu wyobraźni ucznia, podsuwaniu dobrych przykładów do wysłuchania, zachęcaniu ucznia do kontroli słuchowej poszczególnych planów dźwiękowych i ich współdziałania. Podobne trudności stawia przed uczniem gra polifoniczna. Dla mało uważnego adepta sztuki pianistycznej poważnym problemem jest wysłyszenie dwu lub więcej samodzielnych linii melodycznych, a jeszcze większym zdobycie niezależności w ich dynamicznym ukształtowaniu. Właśnie tu zwrócenie uwagi na brzmienie konkretnego głosu czy dźwięku, a nie tylko na fakt naciskania klawisza decyduje wien o efekcie.

Problemy tu rozpatrywane w różnym stopniu widziane są przez słynnych metodyków gry na fortepianie. Poruszają je w swych pracach H.Neuhaus⁵, Andor Foldes⁶, C.A.Martienssen⁷ i inni. Szczególnie

dużo na ten temat znaleźć można w książce Leimera-Gieseckinga pt. "Nowoczesna pianistyka", z której postaram się przytoczyć wybrane fragmenty.

Najważniejszą zasadą systemu nauczania Leimera jest rozwijanie słuchowych właściwości ucznia. Większość grających słyszy tylko większe odchylenia od tekstu nutowego. "Jedynie systematyczna praca, połączona z najwyższym skupieniem umysłu i woli rozwija w grającym zdolność krytycznego słuchania własnej gry i przyzwyczajają go do poddawania ścisłej kontroli słuchowej każdego uderzenia Przez staranne "wyszlifowanie" szczegółów, które wielu nauczycieli zaledwie dostrzega, można wykonanie utworu nadspodziewanie udoskonalić. Wówczas dopiero ujawnia się nieraz prawdziwy charakter danego utworu. Tak to krytyczne wsłuchiwanie się we własną grę odkrywa przed uczniem niekończące się możliwości doskonalenia interpretacji, co podsyca jego zainteresowanie pracą nie słabnącą nawet przy dłuższym studiowaniu jednego utworu. Zadanie pedagoga polega zatem na bezustannym przypominaniu i pilnowaniu, aby uczeń grając nie przepuszczał żadnego dźwięku - jak to się mówi - mimo uszu. Niezbędnym warunkiem takiego szkolenia słuchu jest bardzo dokładna znajomość tekstu nutowego; nad doskonałym opanowaniem tego tekstu należy więc pracować od momentu wzięcia utworu na warsztat".

Wspomniani pedagodzy bardzo często i dużo piszą o pedalizacji. Jest to jedna z najciekawszych możliwości fortepianu, ale jednocześnie sprawa niezwykle trudna. Wymaga ona nie tylko umiejętności słuchania własnej gry, ale przede wszystkim dużej wrażliwości słuchowej ucznia i doświadczenie pedagoga. Problem ten jako niezwykle szeroki i nie nadający się do opisu w oderwaniu od pokazu - pozwałam sobie tylko zasygnalizować.

Chciałbym zwrócić uwagę jeszcze na jedną sprawę, którą zdecydowanie podkreśla Foldes w "ABC pianisty". "Sztukę słuchania trzeba wyrabiać przez skupienie się na muzyce odtwarzanej raczej przez innych niż przez siebie. Jeśli nauczymy się bacznie słuchać utworów muzycznych w cudzym wykonaniu, będziemy zdolni grać i słuchać siebie jednocześnie. Płyty artystyczne są świetną pomocą w nauce muzyki i należy jak najgoręcej polecać je młodzieży muzycznej. Słuchając realizacji artystycznie dojrzałych, nagranych w możliwie najlepszych warunkach, i później słuchając własnego wykonania

nagranego w prywatnym studio, można się nauczyć niesłychanie dużo.¹⁸ H. Neuhaus domaga się nawet nagrywania utworów pedagogicznych przez wielkich mistrzów, aby uczeń na każdym stopniu swojej edukacji mógł sięgać po wzory najwyższej jakości.

W uwagach metodycznych wspomnianych wyżej wybitnych pedagogów na ogół brak sposobów realizacji tego zagadnienia, wskazują oni jedynie na ważność problemu. Moje doświadczenia w tym zakresie mają związek z własną praktyką pianistyczną oraz z wieloletnią pracą pedagogiczną w różnych typach szkół, z uczniami o różnym przygotowaniu, stopniu zaawansowania, muzykalności, wieku.

Problem słuchania muzyki w mojej praktyce pedagogicznej stawiam na pierwszym miejscu; wszystkie problemy techniczne ustawiam w konfrontacji z brzmieniem; od tego wychodzę i zawsze do tego wracam. Z mojego punktu widzenia nie ma problemu czysto manualnego, jest zawsze tylko problem efektu czynności manualnych, czyli dźwięku. Stanowi to podstawę mojej pracy od momentu wydobycia pierwszego dźwięku, poprzez wszystkie mniej czy bardziej skomplikowane problemy gry na fortepianie. Na tę sprawę staram się uczulić w jak największym stopniu ucznia, by zrozumiał sens i cel tej czynności.

Niezwykle ważnym w moim pojęciu elementem kształtowania zdolności słuchania własnej gry jest stawianie sobie konkretnych problemów i umiejętność wnikliwej oceny własnej gry. W umiejętności tej mieści się cała sztuka ćwiczenia - pracy samodzielnej, której żadna, nawet najlepsza lekcja nie może zastąpić. Lekcja natomiast jest tym momentem pracy z uczniem, który, moim zdaniem, winien możliwie jak najpełniej przygotować do ćwiczenia. Nie chodzi tu tylko o dawanie wskazówek, ale o wypróbowanie ich w czasie lekcji i sprawdzenie stopnia przygotowania ucznia do ich samodzielnej realizacji. Niezwykle ważna w tym jest samoocena, która jest wynikiem uważnego słuchania, i która do następnego spotkania z nauczycielem na lekcji jest sprawdzianem czynionych postępów.

Nauczyciel winien zdobyć w czasie lekcji jako taką gwarancję, że uczeń nie tylko teoretycznie niejako wie o co nauczycielowi chodzi, ale da dowód, że potrafi wysłyszeć zasygnalizowane problemy. W pracy mającej na celu przygotowanie do ćwiczenia, sięgamy tylko po najtrudniejsze fragmenty, ale zatrzymujemy się niekiedy dłużej na lekcji nad fragmentami pozornie łatwymi, w których starannie wyprac-

wujemy wszystkie szczegóły, przede wszystkim dlatego, aby przyzwyczaić ucznia do uważnego słuchania wszystkiego co wykonuje.

Efekty uważnego ćwiczenia i słuchania siebie na dłuższą metę są bardzo widoczne. Uczeń natychmiast po wykonaniu utworu na lekcji nie pytany nawet o te same, z własnej inicjatywy wskaże wszystkie nieudane miejsca. Oczywiście jest również to, że z czasem staje się on bardziej wymagającym w stosunku do swojej gry, a fakt ten jest niezbędnym warunkiem postępu w nauce. Sprawdzianem stopnia słyszenia własnej gry jest nie tylko umiejętność samooceny, ale również reakcja ucznia na uwagi nauczyciela. Jest ona adekwatna do stopnia zrozumienia problemu i wymaga konfrontacji ze słyszonym efektem. Słyszenie własnej gry pozwala niekiedy przezwyciężyć trudności aparatu ruchowego. Trudności te u studentów rozpoczynających naukę gry na fortepianie nasilają się zazwyczaj w momencie rozpoczęcia grania gam legato. Obserwacja ich pozwoliła mi zauważyć, że w związku z pojawieniem się problemu podkładania palca uwaga słuchowa często słabnie na rzecz obserwacji ruchu ręki, który nie zawsze jest naturalny. Efektem jest niewyrównane brzmienie i brak legato. Moje polecenia wymagają w takich przypadkach odizolowania się od obserwacji wzrokowej poprzez przymknięcie oczu, a skupienie całej uwagi na bardzo uważnym kontrolowaniu słuchem przebiegu linii melodycznej daje bardzo szybki skutek. Ręka układa się naturalnie, miękko zostaje podłożony palec, a dźwięki brzmią ładnym legato.

Problemy z grą legato wynikają dość często u uczniów nieprzyzwyczajonych do słuchania własnej gry. Wydaje się im często-biorąc zagadnienie od strony czysto mechanicznej, że wtedy, kiedy nie oddziela się dźwięków przez wyraźne uniesienie ręki, jest już legato. W takim przypadku polecam uczniowi słuchanie granych przeze mnie fragmentów legato, a następnie próby naśladowania z uważnym wsłuchiwaniem się w moment przejścia z jednego dźwięku na drugi.

Z podobnymi problemami spotkać się można w kształtowaniu kantyleny. Dla wielu uczniów, nawet słuchających swojej produkcji, liczy się tylko początek dźwięku tzn. bezpośredni efekt naciśnięcia klawisza. Nie wsłuchiwanie się w "ciągłość" brzmienia dźwięku powoduje w ich świadomości luki uniemożliwiające piękne prowadzenia kantyleny. Jest ono również często powodem nieładnego wykończenia frazy, w którym czuje się "teoretyczne" wyciszenie, a brak płynnego wybrzmie-

nia dźwięków.

Praca nad dynamiką u uczniów nie słuchających swojej gry ogranicza się przeważnie do opracowania ogólnego dynamicznego zarysu utworu, bez wnikania w staranne wyczelowanie odcieni. Moja pomoc w tym zakresie, uwagi i polecenia, mają na celu zmobilizowanie ucznia do zwiększenia aktywności słuchowej. Jeżeli moje polecenie brzmi, że np. dany fragment należałoby zagrać większym dźwiękiem, to uczeń musi niejako słuchowo zmierzyć to, co już zagrał i co uważane było za zbyt mało brzmiące, uformować niejako w słuchowej wyobraźni taki rodzaj dźwięku i głośność, która w wyniku porównania mogłaby być uznana za właściwą, odpowiadającą mojemu poleceniu.

Za szczególnie ważne, a zarazem i trudne, uznaję słyszenie wielu warstw brzmieniowych; czy to linii samodzielnych, jak polifonia, czy też granej jedną ręką melodii z akompaniamentem. W pierwszym przypadku nie słyszenie poszczególnych linii melodycznych powoduje wzajemne uzależnienie rąk, brak swobody w prowadzeniu linii melodycznych, małą plastyczność dynamiczną. Zalecam w takich przypadkach ćwiczenie każdej melodii z właściwą dynamiką i ekspresją oddzielnie, a po opanowaniu i uświadomieniu jej brzmienia sugeruję połączenie ćwiczenia z jeszcze bardziej intensywną słuchową obserwacją.

W przypadku grania melodii i akompaniamentu jedną ręką zalecam również rozdzielenie najpierw problemu: przegranie samej melodii, a potem samego akompaniamentu w celu uświadomienia sobie brzmienia obydwu składników. Następnie zalecam wykonać kilkakrotnie melodię jedną, a akompaniament drugą ręką z właściwym dynamicznym ukształtowaniem obydwu planów dźwiękowych i uważną obserwacją słuchową. Jest to pewne ułatwienie techniczne, które pozwala na wytworzenie sobie w wyobraźni słuchowej obrazu, do którego następnie uczeń stara się dostosować dany fragment grany jedną ręką tak, jak jest zapisane w nutach. Sprawdziłam już wielokrotnie, że takie ustawienie problemu zmusza do słuchania nawet najstarszego i najmniej uważnego ucznia.

W tych i w wielu innych przypadkach niezwykle pomocnym jest środek o którym wspominał Foldes w swojej książce pt. "ABC pianisty". Chodzi o nagranie własnego wykonania na taśmę magnetofonową. Nie zwalnia ono ucznia od normalnego słuchania swego grania, ale pozwala spojrzeć na grany utwór niejako z zewnątrz, z dystansu, z pozycji

słuchacza wolnego od wykonywania jakichkolwiek czynności manualnych. Ma ono wartość nie tylko dlatego, że słuchanie to może być jeszcze bardziej wnikliwe i krytyczne, ale również dlatego, że umożliwia wielokrotne powracanie do tych samych miejsc i wsłuchiwanie się w tą samą produkcję artystyczną.

W pracy z uczniem mało wnikliwie słuchającym swej gry stosuję nagrywanie na taśmę magnetofonową połączone z dwustopniową oceną wykonania. Wygląda to następująco: wykonanie utworu zostaje nagrane podczas lekcji, jednak przed odtworzeniem go z taśmy uczeń podsumowuje to co usłyszał "na żywo", a potem słuchając nagrania niejako "z zewnątrz" ocenia swoją grę ponownie. Jest to doskonałym sprawdzianem, na ile rzeczywiście uczeń słyszał siebie podczas grania, a co wysłyszał dopiero z taśmy.

Zasygnalizowane tu sprawy związane ze słyszeniem własnej gry nie wyczerpują w pełni problemu. Jest on aktualny na każdej lekcji, powinien być rozumiany i doceniany przez ucznia, a dla myślącego i twórczego nauczyciela powinien być źródłem ciągłych poszukiwań zmierzających do aktywizowania w tym zakresie grającego.

PRZYPISY:

- ¹ S. Szuman, O sztuce i wychowaniu estetycznym, Warszawa, PZWS 1969, s. 361-370
- ² J. Wierszytowski, Psychologia muzyki, Warszawa, PWN 1979, s. 153
- ³ Varró - Der Lebendige Klavierunterricht 1929,
W: Chmielowska W., Z zagadnień nauczania gry na fortepianie, s. 105,
- ⁴ W. Chmielowska, Z zagadnień nauczania gry na fortepianie,
Warszawa, PWM 1963, s. 126-141
- ⁵ H. Neuhaus, Sztuka pianistyczna, Warszawa, PWM 1970
- ⁶ Andor Foldes, ABC pianisty, Warszawa, PWM 1966
- ⁷ C. A. Martienssen, Nauczanie gry na fortepianie jako proces twórczy,
W: Chmielowska W., Z zagadnień nauczania gry na fortepianie,
Warszawa, PWM 1963
- ⁸ Andor Foldes, ABC... op.cit.,

BIBLIOGRAFIA

1. Chmielowska W, Z zagadnień nauczania gry na fortepianie, Warszawa, PWM 1963
2. Foldes A., ABC pianisty, Warszawa, PWM 1966
3. Neuhaus H., Sztuka pianistyczna, Warszawa, PWM 1970
4. Szuman S., O sztuce i wychowaniu estetycznym, Warszawa, PZWS 1969
5. Wierszytowski J., Psychologia muzyki, Warszawa, PWN 1979