

Tomasz Orłow

Interpretacja działań twórczych w improvizacji organowej : z badań własnych

Wartości w muzyce 5, 166-188

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Tomasz Orłow

Uniwersytet Śląski
Katowice

Interpretacja działań twórczych w improwizacji organowej – z badań własnych

Przedmiot: improwizacja organowa pozostaje nieodłącznie związany z wszystkimi przedmiotami teoretycznymi, które przygotowują studenta do gry na instrumencie. Specyfika improwizacji polega na połączeniu wielu dyscyplin. Aby student mógł dobrze improwizować na instrumencie, powinien mieć dobry słuch, wiedzę z zakresu formy, elementów dzieła muzycznego i harmonii. Wszystkie przedmioty teoretyczne dostarczają stopniowo niezbędnej wiedzy, umiejętności, które posłużą improwizacji. Praca nad improwizacją powinna być zsynchronizowana z pozyskiwaniem wiedzy teoretycznej, ale także z rozwojem umiejętności gry na instrumencie. Ćwiczenia z zakresu wielogłosowości, struktur harmoniczných, przebiegu formalnego, stylistyki nie powinny na zajęciach z improwizacji wykraczać poza stopień przygotowania teoretycznego studenta oraz jego dojrzałość muzyczną. Improwizacja powinna stanowić podsumowanie i ostateczny sprawdzian nabytej wiedzy oraz umiejętności w ujęciu praktycznym. Jednocześnie pobudza działania twórcze, kreatywność i świadomość gry, również tę, która dotyczy wykonawstwa literatury organowej. Improwizacja, poprzez swoją spontaniczną naturę, wpływa nieodłącznie na kształtowanie techniki gry. Ciągła dyspozycja techniczna, jakiej wymaga improwizacja, gotowość wykonywania struktur komponowanych w ułamku sekundy, formułuje u wykonawcy dbałość o poprawną technikę gry, ułożenie rąk i nóg, zachowywanie naturalnej pozycji, nawyk rozluźniania mięśni i dobre gospodarowanie energią. Są to korzyści, które prawidłowo wpływają na interpretację literatury. Doświadczenie nabyte przez studentów na zajęciach z organów oraz z przedmiotów teoretycznych, stanowi bazę i punkt odniesienia dla improwizacji. Podczas pracy dydaktycznej należy wykorzystywać jego predyspozycje i cechy szczególne. Uczniowie z dobrze wykształconym poczuciem tonalnym będą lepiej realizować

ćwiczenia wykorzystujące harmonię klasyczną. Uczniowie obdarzeni np. słuchem absolutnym łatwiej i bardziej świadomie wykonają struktury atonalne lub wieloznaczne harmonicznie. Zaawansowanie rytmiczne, poczucie pulsu i niezależności, umiejętność realizowania kilku planów rytmicznych otwiera możliwości i stanowi arsenał narzędzi, którymi uczniowie będą się posługiwać w improwizacji np. motorycznych toccat. Przedmiotami teoretycznymi odgrywającymi najważniejszą rolę w nauczaniu improwizacji są: kształcenie słuchu, harmonia i kontrapunkt. Dobre wyniki z tych dwóch przedmiotów wraz z interpretacją literatury organowej stanowią podstawę dla improwizacji organowej.

Podczas wszystkich ćwiczeń oraz gotowych utworów realizowanych przez studenta należy przestrzegać wyznaczonych wcześniej ram formalnych. Dotyczy to wszystkich elementów składowych tzw. półproduktów, które staną się częścią całego utworu. **Dyscyplina formy**, rozumiana jako świadomość celu w improwizacji, nadaje wszystkim działaniom określony kierunek i selekcjonuje (porządkuje) stosowany materiał muzyczny. Forma, podobnie jak harmonia czy język muzyczny, powinna stanowić fundament każdego improwizowanego utworu i klucz w zrozumieniu idei twórcy. Z jednej strony ogranicza pole działania improwizatorskiego, lecz poprzez ujęcie i rozmieszczenie w czasie pomysłów muzycznych powiększa walory artystycznej improwizacji. Z drugiej strony podczas ćwiczenia improwizacji należy zwracać szczególną uwagę na świadome używanie i przestrzeganie przez studentów założeń formalnych, a więc wcześniej narysowanego ramowego celu lub kierunku działania. Uczniowie powinni rozumieć istotę form muzycznych oraz ich zastosowanie w poszczególnych przypadkach. Już od pierwszych zajęć z improwizacji należy wprowadzać formę reprzyzową (ABA, ABA1) oraz formę wariacyjną. W przypadku improwizowania linii melodycznej zastosowanie formy reprzyzowej powinno oznaczać posługiwanie się jednym motywem przewodnim (lub tematem) zaprezentowanym na początku utworu, jego rozwinięciem (przekształceniem) w części drugiej oraz powrotem do obrazu wyjściowego motywu (lub tematu). Stosowanie formy wariacyjnej następuje na dalszym etapie kształcenia po zgromadzeniu przez studentów środków improwizatorskich, którymi będą się swobodnie posługiwać w tworzeniu poszczególnych wariantów. Studenci powinni zrealizować formę wariacyjną podczas improwizacji partity chorałowej oraz passacaglii. Należy wprowadzać w latach wyższych do realizacji formę sonatową (klasyczną), w której istotę stanowi kontrastowanie dwóch tematów, ich rozwijanie i przetwarzanie. Uczniowie, posiadający szeroki zasób środków technicznych i muzycznych (fakturalnych, harmonicznycch), powinni zaimprowizować utwór motoryczny (toccata, scherzo), w którym zrealizują formę sonatową.

Improwizacja wymaga formy muzycznej w takim samym stopniu jak kompozycja. Dla studentów najważniejsze jest utrwalenie nawyku kontrolowania formy podczas improwizowania. Nie należy przywiązywać wielkiej wagi do różnorodności form muzycznych, jakie uczniowie będą w stanie zrealizować.

Najważniejsze jest dążenie do czystości, a tym samym czytelności formy, aby improwizacja odebrana została przez słuchacza jak utwór wcześniej skomponowany i zapisany w nutach.

Nauczanie improwizacji obejmuje w sporej części rozwój umiejętności posługiwania się różnorodną fakturą. Faktura, podobnie jak forma, porządkuje materiał muzyczny. Jest jednak odpowiedzialna w sposób szczegółowy za brzmienie improwizowanego utworu i jego charakter. **Punktem wyjścia improwizacji organowej jest sprawne posługiwanie się fakturą dwugłosową.** Aby doprowadzić do niezależności dwóch głosów, realizowanych na jednym lub dwu manuałach (także manuał + pedał), należy sporą ilość czasu poświęcić improwizacji melodii. Kształtowanie jej rysunku melodyczno-rytmicznego i napięciowego stwarza szansę na zaprezentowanie pomysłów w ramach faktury najprostszej z możliwych. Wyeliminowanie w początkowym procesie kształcenia dodatkowych trudności związanych np. z wielogłosowością czy koordynacją pomiędzy manuałem i pedałem daje studentowi okazję do skupienia uwagi na istocie improwizacji, tj. tworzeniu muzyki w ramach ustalonej formy, ze szczególnym naciskiem na przekazywanie treści muzycznych, jej napięć i charakteru. Studenci niemający indywidualnych doświadczeń improwizatorskich podejmują takie wyzwanie chętniej, przełamując obawy i wzmacniając poczucie pewności siebie, zyskują motywację do dalszej pracy nad kolejnymi elementami. Realizację jednej linii melodycznej należy przeprowadzać w manuałach (prawa i lewa ręka) oraz w pedale, traktując klawiaturę pedałową tak samo jak manuałową (registracja pedału na głosach 4' lub 8'). Sprawne opanowanie improwizacji linii melodycznej rozwija wyobraźnię muzyczną w ramach różnorodnych stylistyk (modalna, barokowa, romantyczna), ale także rozwija technikę gry (szczególnie pedałowej). Podczas improwizacji linii melodycznej należy stosować artykulację, frazowanie, tempo właściwe dla charakteru muzyki, którą się wykonuje. Należy również wprowadzać elementy charakterystyczne dla stylu takie jak: ozdobniki, rubato itp. Zredukowanie faktury do jednogłosowości stawia wysokie wymagania realizacji linii melodycznej. Stanowi to solidną bazę dla wielogłosowości, w której istotą jest zachowanie linearności i autonomiczności poszczególnych głosów.

Kolejnym krokiem w nauczaniu improwizacji organowej jest realizacja dwóch linii melodycznych. Opierając się na sprawności uczniów w zakresie gry jednogłosowej, wprowadzamy dźwięki towarzyszące (pojedyncze nuty na mocnej części taktu), które ujawniają przebieg harmoniczny melodii (są również sprawdzianem świadomości przebiegu harmonicznego studenta). Rozwijanie ruchliwości głosu drugiego następuje poprzez uaktywnianie kadencji, stosowaniu charakterystycznych melodycznych zwrotów kadencyjnych oraz zatrzymywaniu jednego głosu i uaktywnianiu drugiego. Istotną rolę odgrywają pauzy. Ich stosowanie nadaje plastyczności melodii. Student powinien osiągnąć poziom sprawności improwizacji dwugłosowej, umożliwiający realizację w tempie wolnym

utworu w konwencji barokowej, nawiązującego do inwencji Johanna Sebastiana Bacha. Ostateczna forma ćwiczeń dwugłosowych obejmuje wykorzystanie dwóch klawiatur (man. I + man. II, prawa ręka man. + ped., lewa ręka man. + ped.). Taka sprawność zapewni bazę do realizacji form triowych, w których trzeci głos stanowi *cantus firmus* realizowany w pedale, jako alt oraz w manuale (lewa ręka) jako tenor. Są to jednak ćwiczenia o wysokim stopniu trudności, a ich wprowadzenie należy gruntownie przygotować.

Regularne ćwiczenia poszerzania środków fakturalnych mogą przebiegać również w obrębie jednej klawiatury. Ćwiczenie dwu- i trzygłosowe na jednym manuale oraz wprowadzenie pedału powinno następować z uwzględnieniem różnorodnej narracji improwizacji, różnych typów harmonii i stylistyki. Pierwsze modele wielogłosowe można realizować, rozpoczynając od zredukowania czynnika rytmicznego i położenia nacisku na sferę harmoniczno-melodyczną. W tym celu posłuży improwizacja „medytacji” z wyszczególnioną melodią, opartą na statycznych współbrzmieniach sonorystycznych. Praca nad sprawnością studentów w posługiwaniu się różnorodną fakturą powinna przebiegać w trybie gradacji trudności. Pracując z uczniem nad wybraną improwizacją, powiększamy stopniowo liczbę głosów, zmieniamy ich funkcję i przebieg w celu osiągnięcia coraz większej swobody gry. Ostateczny kształt improwizowanego utworu zależy od stopnia zaawansowania ucznia i jego sprawności w posługiwaniu się zróżnicowaną fakturą.

Naukę improwizacji należy prowadzić wielopłaszczyznowo. Poprzez wprowadzanie szeregu różnorodnych zagadnień można zdefiniować różnice i elementy, którymi student będzie się posługiwał w improwizacji. Praca nad kilkoma zróżnicowanymi stylistycznie improwizacjami pozwala również dostrzec indywidualne predylekcje uczniów, ich zainteresowania i pasję. Jest to niezwykle ważne w toku nauczania przedmiotu, by rozpocząć pracę od materiału częściowo przez uczniów znanego i akceptowanego.

Nauczanie improwizacji organowej powinno przebiegać w ramach trzech różnorodnych stylistyk:

- stylistyka barokowa (ewentualnie renesansowa lub klasyczna),
- stylistyka romantyczna (ewentualnie późnoromantyczna),
- stylistyka dwudziestowieczna (w tym: neomoderna, impresjonistyczna, sonorystyczna).

Stylistyka barokowa wykorzystująca system dur—moll stanowi trzon nauczania improwizacji. Wykształca mechanizmy, takie jak: poczucie tonalne, poczucie symetrii, myślenie harmoniczne (harmonia funkcyjna), motoryka, kontrola ciągłości gry, wysoka kondycja intelektualna. Praca w ramach stylistyki barokowej rozwija umiejętności studentów w posługiwaniu się systemem dur—moll i jest bazą dla dalszego rozwoju w kierunku stylistyki dwudziestowiecznej. Sprawne posługiwanie się stylistyką barokową, w ramach różnorodnych faktur, otwiera możliwości realizacji wszystkich form użytkowych, pozostawia

stających w repertuarze organisty liturgicznego, takich jak: preludium, fughetta, przygrywka chorałowa, preludium chorałowe, toccata, fantazja (postludium).

Stylistyka romantyczna stanowi rozszerzenie czynnika harmonicznego oraz sposób postrzegania linii melodycznej jako długiego, realizowanego *legato*, przebiegu wielowątkowego. Studenci improwizujący w ramach tej stylistyki zyskują szansę na zrozumienie istoty muzyki romantycznej w kontekście cech organów dwudziestowiecznych. Ćwiczenie improwizacji z zastosowaniem harmoniki romantycznej rozwija w sposób szczególny świadomość harmoniczną, umiejętność wykorzystywania wszystkich tonacji, wrażliwość na barwę poszczególnych współbrzmień (akordów rozbudowanych).

Stylistyka dwudziestowieczna jest pojęciem wieloznacznym. Spośród wielu trendów i nurtów w improwizacji organowej warto wykorzystać neomodalizm, impresjonizm, ekspresjonizm, sonorystykę dźwiękową. Dla zachowania i wykorzystania, w ujęciu dwudziestowiecznym, tradycji polifonicznej i formalnej należy stosować stylistykę neomodalną, która pozwala na improwizowanie form nawiązujących do okresu baroku (ściślej polifonii) lub klasycyzmu (forma sonatowa). Struktury sonorystyczne i impresjonistyczne posłużą do improwizacji utworów programowych lub ilustracyjnych (tzw. improwizacji swobodnej). Improwizacje swobodne mogą wykorzystywać różnorodne, połączone ze sobą elementy, dostosowane do potrzeb ilustracji (np. wprowadzenie melodii w stylu chorału gregoriańskiego na tle współbrzmień sonorystycznych itp.).

Rozwój umiejętności improwizatorskich studentów pozostaje w ścisłym związku ze stopniem zawansowania na gruncie harmoniki. **Harmonia stanowi podstawę dla konstrukcji utworu.** Jej znajomość i umiejętność praktycznego stosowania otwiera możliwości realizacji improwizacji o dookreślonym i zróżnicowanym, pod względem stylistycznym, języku muzycznym. Harmonika jest bazą, która umożliwia pracę nad melodyką, fakturą i stylistyką. Jako podstawowy punkt odniesienia porządkuje materiał muzyczny i wyznacza zakres możliwości tworzenia struktury utworu. Czynnikiem harmonicznym jest w pierwszym rzędzie odpowiedzialny za budowanie przebiegów napięciowych, osiągania punktów kulminacyjnych, narastania i opadania napięcia w utworze. Świadome stosowanie właściwej harmoniki wpływa bezpośrednio na jakość improwizacji. Czynnikiem harmonicznym pozostaje w ścisłym związku z pozostałymi elementami dzieła muzycznego. Należy do najważniejszych zagadnień w ramach kształcenia umiejętności improwizatorskich studentów. Praca nad rozwojem świadomości, słyszenia harmonicznego i zastosowania praktycznego środków harmonicznymi przez uczniów powinna przebiegać w zgodzie z programem nauczania przedmiotu: harmonia i kształcenie słuchu. Bazą harmoniczną dla realizacji niezwykle ważnych, z punktu widzenia rozwoju muzycznego, improwizacji barokowych (również klasycznych) jest triada harmoniczna. Jej znajomość, w każdej tonacji, pozwala wykonywać różnorodne kadencje, słyszeć i przyporządkować poszczególne akordy do poszczególnych funkcji w danej tonacji oraz tworzyć

przebiegi melodyczne, w ramach wyznaczonego planu harmonicznego. Poczucie triady harmonicznego, rozumiane jako napięciowy przebieg akordowy, należy kształtować na zajęciach z improwizacji poprzez rozpoznawanie barwy poszczególnych akordów i funkcji harmonicznego. Powiększanie wachlarza współbrzmień, ich rozróżnianie i przyporządkowywanie, rozszerza środki improwizatorskie studenta i uwarżliwia go na barwę akordów. Improwizacje utrzymane w charakterze spokojnym, pozbawione czynnika motorycznego lub wirtuozowskiego, stawiają wymóg zaprezentowania wyraźnie słyszalnych współbrzmień i melodii. Również utwory motoryczne powinny posiadać solidną bazę harmoniczną, nad kształtem której uczeń pracuje, zanim przystąpi do ćwiczeń technicznych. Czynnikiem niezwykle istotnym jest świadomość stosowania przez studenta wybranych współbrzmień, w celu kształtowania przebiegu napięciowego utworu. Improwizacje wykorzystujące harmonikę późnoromantyczną i akordy wieloznaczne harmonicznego wymagają osłuchania ucznia z szeregiem różnorodnych współbrzmień. Należy kształtować umiejętność rozróżniania akordów wyjętych z kontekstu i ich klasyfikacji pod względem typu napięć. Współbrzmienia oparte na trójdzwiękach danej tonacji, wzbogacone wieloma dźwiękami dodatkowymi, oraz akordy spoza systemu dur—moll powinny stanowić materiał badawczy dla uczniów, którzy poprzez analizę kształtują świadomość i słyszenie harmonicznego. Studenci powinni nieustannie pracować nad tworzeniem różnorodnych przebiegów harmonicznego, o typowych i nietypowych następstwach akordowych. Należy przy tym zwracać szczególną uwagę na sposób łączenia ze sobą akordów, który ostatecznie wpływa na barwę współbrzmień.

Improwizacja jako kompozycja natychmiastowa wykorzystuje w pełni zasady kontrapunktu. Praca nad właściwym kontrapunktem rozpoczyna się w chwili wprowadzenia polifonii. Dotyczy to zarówno improwizacji stylistycznie zorientowanej wokół muzyki dawnej, jak i dziewiętnastowiecznej oraz współczesnej. Kontrapunkt, rozumiany szeroko, jako głosy towarzyszące melodii głównej, występuje nie tylko w strukturach ściśle dookreślonych polifonicznie. Dbłość o właściwy kontrapunkt należy zachowywać również w przypadku utworów wielogłosowych, o wielu planach melodycznych, spoza kręgu polifonii ścisłej. W pracy ze studentem należy przestrzegać zasad kontrapunktu z uwagi na dobre brzmienie improwizacji poprawnie konstruowanych. Należy przyjąć jednak zasadę, iż ostateczna ocena jakości muzyki improwizowanej wynika z brzmienia. Dobry kontrapunkt w utworze to taki, który jest muzycznie interesujący, dzięki któremu improwizacja zyskuje na wartości. Podstawowe zasady kontrapunktu, takie jak: właściwe rozwiązywanie dźwięków prowadzących, stosowanie przeciwnego kierunku ruchu głosów, kontrast rytmiczny powinny stać się normą dla każdego ucznia i nawykiem, utrwalonym poprzez wielokrotne ćwiczenia. Prowadzenie melodii w strukturach dwugłosowych pozwala na uchwycenie istoty kontrapunktu. Melodia, podana jako *cantus firmus* z impro-

wizowanym głosem towarzyszącym (kontrapunktującym), jest dla studenta podstawowym ćwiczeniem kontrapunktu. Z góry narzucona linia melodyczna i harmonia z niej wynikająca mobilizują ucznia do tworzenia drugiego planu towarzyszącego. Improwizowanie utworów nawiązujących do barokowego duo, w którym oba głosy traktowane są obligatoryjnie, wykształca również ciągłą gotowość i szybkość tworzenia kontrapunktu. W pracy nad dobrym kontrapunktem należy zwracać szczególną uwagę na rytmikę i stosowanie pauz. Istotą polifonii z dobrym kontrapunktem jest linearność i autonomiczność poszczególnych melodii.

Naukę improwizacji należy zapoczątkować od nauki tworzenia melodii.

Studenci powinni rozpocząć od konstruowania krótkich motywów, fraz oraz zdań muzycznych. Należy zwracać szczególną uwagę na wyraz i walory muzyczne improwizacji jednogłosowej. Umiejętność tworzenia melodii należy kształtować wielokierunkowo, opierając się na różnorodnej stylistyce, tj. melodii w stylu chorału gregoriańskiego, melodii barokowej, melodii romantycznej, melodii spoza systemu dur—moll. Kształtowanie melodii nawiązującej stylistycznie do śpiewów chorału gregoriańskiego powinno zakładać zastosowanie skal kościelnych, chorałowej rytmiki, dążenie do osiągnięcia punktu kulminacyjnego, rozwiązanie na dźwięku głównym — finalis. Te ogólne zasady pozwalają uczniowi tworzyć melodie ujęte w ramowy plan, bez wysokich wymogów harmonicznym i rytmicznym. Mobilizują go jednak do planowania przebiegu melodycznego i emocjonalnego, zmierzania się z zadaniem, mającym na celu wypełnienie czasu dźwiękami uporządkowanymi logicznie. Improwizowanie melodii w systemie dur—moll (renesansowej, barokowej lub klasycznej) stawia przed uczniem wymóg ścisłego przestrzegania pulsu i metrum. Jest to jeden z najważniejszych celów do realizacji przez studenta. Gra w narzuconym wcześniej tempie z ścisłym przestrzeganiem pulsu prowadzi do ugruntowania dyscypliny rytmicznej, ale również kształtowania poczucia symetrii i metrum. Ćwiczenie melodii barokowej może przybrać wieloraki charakter:

- melodia utrzymana w podanym pulsie, improwizowana z podanym motywem przetwarzanego w części dalszej;
- melodia nawiązująca do recytatywów barokowych;
- melodia figuracyjna w stylus fantasticus;
- melodia o symetrycznej budowie i konstrukcji: poprzednik-następnik.

Ćwiczenie melodii w stylu romantycznym (lub późnoromantycznym) kształtuje u studenta myślenie harmoniczne, polegające na częstych i świadomych zmianach tonacji. Uczniowie, improwizując taką melodią, mają okazję do poznania modulacji, służących kształtowaniu przebiegu emocjonalnego, wzmacniania lub osłabiania napięcia w utworze. Improwizowanie melodii romantycznej służy rozwojowi poczucia stylu muzyki przełomu XIX i XX wieku. Podczas tworzenia romantycznych linii melodycznych należy zwracać szczególną uwagę na poprawną artykulację i właściwą dla tego okresu muzycznego narrację. Pod-

czas improwizacji melodii spoza systemu dur—moll należy zwracać uwagę na jej przebieg formalny, charakter i przeznaczenie. Linie melodyczne oparte na harmonice kwartowo-kwintowej lub charakterystycznej skali (modi) mogą, w przyszłych improwizacjach wielogłosowych, posłużyć jako ich element składowy (np. imitacja śpiewu ptaków a'la O. Messiaen). **Niezmiernie ważne jest wymaganie od studenta realizacji melodii prawą i lewą ręką na manuale oraz na klawiaturze pedałowej.**

W improwizacjach o budowie homofonicznej główny nacisk spoczywa na czynniku melodycznym i różnorodnie kształtowanym akompaniamentcie. Praca nad homofonią dotyczy organizacji materiału dźwiękowego akompaniamentów do c. f. i konsekwencji w ich realizacji. Akompaniament, czytelny pod względem typu faktury, melodyki i rytmiki, stanowi podstawę do wielu improwizacji. W pracy z uczniem należy początkowo rozdzielić problem improwizacji melodii i akompaniamentu. Oba elementy powinny być doskonalone osobno, tak jak w przypadku pracy nad literaturą muzyczną. Sprawne opanowanie danego typu akompaniamentu i jego zautomatyzowanie pod względem rytmicznym, pozwala uczniowi skupić uwagę na wprowadzeniu melodii (c. f.). Homofonia w improwizacji dotyczy także struktur akordowych, bez wydzielonej melodii głównej. Jest w tym przypadku mocno powiązana z czynnikiem harmonicznym. Praca nad improwizacją różnorodnych pochodów akordowych dotyczy przede wszystkim konsekwencji języka harmonicznego (system dur—moll, rozszerzona tonalność, harmonika kwartowo-kwintowa, wybrane modi itp.) oraz związków pomiędzy współbrzmieniami. Homofonia służy w tym przypadku osiągnięciu specyficznego brzmienia i wypracowaniu homofonicznego przebiegu emocjonalnego improwizacji.

Improwizacja organowa pozostaje nieodłącznie powiązana z polifonią. Wynika to w głównej mierze ze specyfiki i natury organów. Występuje tu jedyna w swoim rodzaju możliwość realizacji wielu planów jednocześnie, różnorodnych struktur i układów fakturalnych oraz zamiany funkcji poszczególnych sekcji brzmieniowych. Polifonia w improwizacji organowej występuje niemal w każdej sytuacji. Praca nad podwyższaniem jakości i kontroli polifonii należy do zadań priorytetowych. Studenci uczą się polifonii od momentu improwizacji dwóch linii melodycznych. Zwiększanie liczby głosów powinno następować po ugruntowaniu struktur o mniejszej liczbie głosów. Najważniejsze jest jednak opanowanie improwizacji dwugłosowej, w której każdy z głosów posiada autonomię. Należy zwracać szczególną uwagę na niezależność i koordynację ruchu obu głosów, ich powiązania harmoniczne i rytmikę. Jeśli uczniowie opanowali realizację dwugłosu na jednej klawiaturze, należy pracować na dwóch manualach o zróżnicowanej barwie. Równocześnie ćwiczyć należy układy dwugłosowe: prawa ręka na manuale + pedał oraz lewa ręka na manuale + pedał. Jeśli uczniowie opanują w sposób swobodny grę dwugłosową, można przystąpić do wprowadzenia głosu trzeciego w pedale (jako c. f. alt). Są to jed-

nak ćwiczenia o wysokim stopniu trudności, które warto poprzedzić improwizacjami trygłosowymi realizowanymi na jednym manuale. Należy ćwiczyć takie elementy, jak: imitacja, praca motywiczna, kontrapunkt. W improwizacjach polifonicznych priorytetem pozostaje jakość poszczególnych głosów. **Dobra polifonia w improwizacji pozostaje w ścisłym związku z niezależnością i linearnością linii melodycznych.** Studenci wykonają interesujące przebiegi wielogłosowe jedynie wówczas, gdy opanują sztukę improwizowania ciekawej melodii.

Ważną rolę w improwizacji organowej odgrywa **kolorystyka dźwiękowa**. Uczniowie improwizujący powinni ćwiczyć umiejętność poprawnej registracji. Właściwy dobór głosów organowych do konkretnej improwizacji decyduje ostatecznie o brzmieniu utworu i może działać inspirująco na improwizatora. Niezmiernie ważne jest przeprowadzanie zbiorowych zajęć z improwizacji w kościołach przy organach, różnorodnych pod względem proveniencji brzmieniowej. Należy prowadzić zajęcia, wykorzystując instrumenty posiadające strój równomiernie temperowany oraz stroje historyczne. Szczególnie przydatne są, w przypadku zajęć z improwizacji, organy o dużej liczbie registrów, dysponujące szerokim spektrum barwowym i wielką dynamiką. Należy kształtować samodzielność uczniów w zakresie registracji, ich indywidualne upodobania i dbać o właściwe proporcje dynamiczne sekcji brzmieniowych. W procesie kształtowania u uczniów poczucia barwy niezwykle przydatny okazuje się przedmiot organoznawstwo, który dostarcza niezbędnej wiedzy teoretycznej, obejmującej oprócz sfery technicznej również zagadnienia związane bezpośrednio z brzmieniem organów. Dotyczy to: znajomości rodzin głosowych, rodzajów głosów organowych, sekcji brzmieniowych, typu intonacji, stroju organów itp.

Improwizowanie utworu jest tożsame z jego ostatecznym zaprezentowaniem. Wymusza to dbałość grającego o artykulację, właściwą dla danego typu improwizowanego utworu. Praca nad poprawną artykulacją w ramach zajęć z improwizacji powinna przebiegać tak samo, jak na zajęciach z interpretacji literatury organowej. Należy kształtować w studentach nawyki poprawnej artykulacji już podczas wykonywania krótkich ćwiczeń jednogłosowych. Określenie stylu improwizacji wiąże się nieodłącznie z określeniem odpowiedniej artykulacji, właściwej dla tego stylu. Ćwiczenia o charakterze barokowym należy wykonywać z uwzględnieniem wymogów artykulacyjnych, odpowiednich dla literatury okresu baroku. Również improwizacje romantyczne powinny respektować artykulację właściwą dla literatury twórców XIX wieku. Artykulacja wpływa mocno na charakter utworu. Nawet bardzo dobra pod względem kontrapunktu, polifonii czy formy improwizacja, z niepoprawną artykulacją, nie będzie w pełni przekonująca. Dbałość o właściwe kształtowanie dźwięku na każdym etapie nauczania improwizacji jest niezwykle ważna.

Improwizacja to sztuka niewymagająca zapisu nutowego. Jednak w procesie nauczania improwizacji dotykamy zagadnień notacji. Notowany jest zapis tzw.

basu cyfrowanego, u podstaw którego stoi improwizacja. Również notacja ramowa (graficzna) improwizacji swobodnych odgrywa ważną rolę, szczególnie w grze zespołowej. W pracy ze studentem należy sięgać do przykładów z literatury muzycznej, zawierających zapis cyfrowany. Szczególnie przydatne do improwizacji są przypadki czytelne harmonicznie o niskim stopniu komplikacji. Zapisany przebieg harmoniczny w postaci cyfrowanej określa ramowo akordy i stwarza tym samym bazę do improwizacji w ramach tych struktur. Studenci powinni pracować nad sprawnym czytaniem zapisów basu cyfrowanego. W improwizacjach swobodnych należy określać graficznie przebieg formalny improwizacji. Pomaga to kontrolować zarys formy i uczy dyscypliny gry. Podczas opracowania melodii w ramach np. passacaglii lub preludium chorałowego należy sięgać po zapis nutowy c. f., w celu łatwiejszej jego kontroli.

Naukę improwizacji uczeń rozpoczyna od pracy nad jedną linią melodyczną, realizowaną na manuale prawą, lewą ręką lub na klawiaturze pedałowej. Takie zredukowanie materiału dźwiękowego pozwala skupić uwagę na szczegółach, które decydują o jakości melodii i jej walorach. Należy improwizować linie melodyczne zróżnicowane pod względem stylistycznym. Począwszy od melodii nawiązujących do śpiewów chorału gregoriańskiego, poprzez różnorodne typy melodii barokowych, klasycznych, romantycznych, dwudziestowiecznych i współczesnych. U podstaw melodii leży harmonia. Podczas improwizacji każdego z gatunków melodii należy zwracać uwagę na czynnik harmoniczny, który determinuje linię melodyczną, określając jej przynależność stylistyczną i kształtując przebieg napięciowy. Melodię, nawiązującą charakterem do śpiewów chorału gregoriańskiego, należy utrzymać w skali modalnej, gdzie dźwiękiem centralnym pozostaje finalis. Przebieg melodyczny bazuje na ruchu sekundowym, któremu towarzyszą pojedyncze skoki interwałowe. Niezwykle ważne jest kształtowanie melodii opieranej na rytmice właściwej dla chorału gregoriańskiego. Wokalny charakter melodii gregoriańskiej wymaga stosowania, podczas jej przebiegu, oddechów i dzielenia jej tym samym na odcinki (frazy).

Przykład 1. Propozycje melodii nawiązujących stylistycznie do chorału gregoriańskiego





Improwizacja melodii ukształtowanej w oparciu o system dur—moll wymaga znajomości harmonii, na podstawie której tworzymy przebieg melodyczny. Uczniowie improwizujący melodię tonalną powinni, przed przystąpieniem do ćwiczeń, nakreślić plan harmoniczny, który będzie obowiązywał w melodii. Melodia typu barokowego lub klasycznego powinna w swoim początkowym przebiegu określać tonację. Dalsze rozwinięcie następuje poprzez rozszerzenie planu harmonicznego. Należy sięgać do akordów pobocznych i paraleli, modulować, zmieniać tryb. Najważniejszym celem jest wykształcenie u ucznia swobody twórczej i kreatywności.

Melodie nawiązujące do okresu baroku należy kształtować na dwa sposoby: jako melodię wpisaną w stabilny puls, realizowaną w różnych tempach oraz jako melodię nawiązującą do recytatywów lub odcinków utrzymanych w stylus fantasticus.

Przykład 2. Propozycje linii melodycznej w stylistyce barokowej



Improwizacja melodii opartych na stabilnym pulsie jest zadaniem polegającym na ćwiczeniu gotowości i ciągłej dyspozycji twórczej ucznia. Czas przeznaczony na improwizację kolejnych dźwięków melodii jest ściśle określony i zależy od obranego tempa. Ćwiczenia należy przeprowadzać z uczniem w tempach wolnych i bardzo wolnych, jednak najważniejsze jest przestrzeganie pulsu i kontrola aparatu gry. Podczas improwizacji melodii typu barokowego należy zwracać szczególną uwagę na artykulację i dbałość o jakość dźwięku. Studenci kształtują swoje wyobrażenie i postrzeganie muzyki dawnej na zajęciach z interpretacji literatury organowej. W procesie nauczania improwizacji należy zachowywać te same wymagania i kryteria oceny co do jakości dźwięku, artykulacji, aplikatury i frazowania. Ćwiczenie improwizowania melodii należy wykonywać, wykorzystując różne rejestry klawiatury, również te mniej wygodne, tj. oktawa wielka dla prawej ręki, oktawa trzykreślna dla ręki lewej. Ćwiczenie melodii na klawiaturze pedałowej należy wykonywać przy włączonym czterostopowym rejestrze, improwizując w ten sam sposób jak w przypadku gry manualowej. Uczniowie postrzegają w ten sposób klawiaturę pedałową szeroko, związaną nie tylko z pełnieniem funkcji basowych, ale jako narzędzie uniwersalne o funkcjach zmiennych. Improwizacja sopranu na pedale solo wpływa również niezwykle korzystnie na rozwój techniki pedałowej.

Improwizacja melodii typu romantycznego (lub późnoromantycznego) daje możliwość rozwinięcia i kształtowania u ucznia melodyki opartej na wielu tonacjach, bogatej w chromatykę i przenikniętej czynnikiem modulacyjnym. Ćwiczenie takiej linii należy rozpocząć od wyeliminowania czynnika rytmicznego, przez co uczeń ma szansę skoncentrować się i wsłuchać w przebieg harmoniczny melodii. Elementem priorytetowym staje się w tym przypadku poczucie tonalne i jego kształtowanie. Studenci, improwizując melodię utrzymaną w stylistyce późnoromantycznej, nabywają zdolności kształtowania przebiegu harmonicznego, w oparciu o wiele tonacje i częste zmiany centrum tonalnego. Ważne jest przy tym świadome wykorzystywanie słyszenia harmonicznego (akordowego) podczas wykonywania melodii. Planowanie całości przebiegu linii melodycznej powinno następować w oparciu o współbrzmienia usłyszane (wewnętrznie) przed zagranieniem melodii. Już podczas improwizacji jednogłosowej uczniowie kształtują poczucie i słuch harmoniczny oraz wyobraźnię muzyczną.

Przykład 3. Propozycja linii melodycznej w stylistyce romantycznej

Improwizowanie melodii dwudziestowiecznej lub współczesnej z zastosowaniem różnorodnych środków tonalnych np.: współbrzmień z zakresu harmonii kwintowo-kwartowej, wybranej modi lub skali chromatycznej, jest okazją do poznania przez studenta brzmień spoza systemu tonalnego. Melodie atonalne mogą posłużyć do improwizacji programowej lub ilustracyjnej. Należy w tym przypadku zwracać szczególną uwagę na czynnik rytmiczny, przebieg formalny i stosowanie zróżnicowanej artykulacji.

Przykład 4. Propozycja linii melodycznej typu atonalnego

Improwizacja dwóch linii melodycznych wymaga uprzedniego wypracowania przez studenta umiejętności improwizacji pojedynczej melodii. Wprowadzenie drugiej melodii powinno następować w sposób stopniowy, z wykorzystaniem ćwiczeń wprowadzających. Pierwszym krokiem jest ćwiczenie gry jednogłosowej z wymianą rąk.

Przykład 5. Propozycja linii melodycznej realizowanej z zastosowaniem wymiany rąk

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system continues the melodic development with some chromatic movement. The third system features a more active bass line with some tremolos and a melodic line that concludes with a wavy line, possibly indicating a sustained or fading sound.

Drugim krokiem jest wprowadzenie do melodii, realizowanej w sopranie, współbrzmień w lewej ręce, określających akordy (funkcje harmoniczne), stanowiące bazę dla melodii.

Przykład 6. Propozycja linii melodycznej wraz ze współbrzmieniami akordowymi

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line with chords. The second system continues the melodic development with some chromatic movement and chords in the bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kolejnym krokiem jest zwiększanie ruchu lewej ręki. Należy wykonywać różnorodne ćwiczenia, np.: dwa dźwięki sopranu na jeden dźwięk basu, trzy dźwięki sopranu na jeden dźwięk basu, cztery dźwięki sopranu na jeden dźwięk basu, melodie zrytmizowane, melodia basowa utrzymana w drobnych wartościach, której towarzyszą pojedyncze dźwięki w sopranie.

Przykład 7. Propozycja układu dwugłosowego z linią melodyczną predysponowaną

The image shows a musical score for a two-voice exercise. It consists of three systems of two staves each. The first system is in 3/4 time and features a treble clef with a 3/4 time signature and a bass clef. The melody in the treble clef is a sequence of eighth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the exercise with similar rhythmic patterns. The third system shows the exercise concluding with a fermata on the final notes of both staves.

Podczas pracy nad dwugłosem należy ćwiczyć z uczniem różnego rodzaju kadencje. Umiejętność szybkiego i świadomego zamykania frazy za pomocą kadencji stanowi jeden z najważniejszych elementów improwizacji, zwłaszcza w muzyce barokowej. Prowadzenie dwóch melodii wymusza poznanie i respektowanie podstawowych zasad kontrapunktu. Należy przede wszystkim stosować zasadę kontrastu rytmicznego, prowadzenia głosów w ruchu przeciwnym, wykorzystywanie w ruchu równoległym interwałów tercji, seksty i decymy, unikanie ze względu na niekorzystne brzmienie kwint i oktafów równoległych.

Przykład 8. Propozycja układu dwugłosowego z równorzędnymi liniami melodycznymi

Kolejnym krokiem w doskonaleniu improwizacji dwóch melodii jest praca nad fakturą. Studenci początkowo ćwiczyć dwugłos na jednej klawiaturze, następnie na dwóch manualach i w układach: manual + pedał. Grając na dwóch manualach, należy zwiększać stopniowo niezależność ruchu rąk, poprzez zmiany rejestrów na klawiaturze, chwilowe krzyżowanie rąk, wprowadzanie do melodii skoków. Improwizacje dwugłosowe, w swoim ostatecznym kształcie, powinny przybierać formę biccium (c. f. w sopranie + kontrapunkt w basie), inwencji lub fugetty. Wykształcenie sprawności improwizowania dwóch linii melodycznych otwiera szerokie możliwości dalszego rozwoju w improwizacji polifonicznej.

Studenci posiadający umiejętność sprawnego posługiwania się fakturą dwugłosową mogą przystąpić do improwizacji trzech linii melodycznych. Improwizowanie trzech niezależnych planów należy do najbardziej zaawansowanych i najtrudniejszych zadań. Uczniowie powinni rozpocząć wprowadzenie głosu trzeciego, jako rozszerzenie dwugłosu, realizowanego na jednym manualu. Należy wprowadzać trzeci głos stopniowo jako długie wartości pojawiające się okresowo w utworze. Należy również wprowadzać głos trzeci jako kolejny pokaz tematu w układzie imitacyjnym.

Przykład 9. Propozycja układu trzygłosowego do realizacji na jednym manuale

Takie ćwiczenia pozwolą improwizować np. przygrywkę chorałową na temat pieśni kościelnej. Uczniowie bardziej zaawansowani mogą podjąć próby realizacji inwencji lub fughetty trzygłosowej, z nakreślonym wcześniej ramowym planem harmonicznym i formalnym. Improwizację trzech linii melodycznych należy realizować również na trzech klawiaturach, o zróżnicowanej rejestracji. W takim przypadku powstaje najlepsza z możliwych okoliczności kontroli przebiegu poszczególnych melodii. Jest to jednak forma improwizacji trzygłosowej o najwyższym stopniu trudności przeznaczona dla studentów o szczególnych predyspozycjach.

Bazą dla budowania pojedynczych melodii oraz wszystkich struktur polifonicznych jest słyszenie harmoniczne. Kształcenie poczucia harmonicznego studentów należy do stałych elementów nauczania improwizacji, począwszy od słyszenia i rozróżniania podstawowych akordów tonacji do wnikliwej analizy różnorodnych wielogłosowych współbrzmień. Improwizacja w systemie dur—moll wymusza słyszenie harmoniczne, którego podstawą jest triada oraz akordy poboczne. Ćwiczenia improwizacji już jednej linii melodycznej wymagają świadomości harmonicznego przebiegu. Dobrą metodą jest zapisywanie przebiegu akordów, które stanowią podstawę do gry. Uczniowie osłuchują się wówczas z dobrym wzorcem, poprawnymi następstwami harmonicznymi. Improwizowanie w systemie dur—moll wymaga również znajomości współbrzmień, pozwalających wyjść z tonacji głównej. Poczucie harmoniczne, rozumiane jako świadome odbieranie, pojmowanie i przyporządkowanie współbrzmień, należy kształtować poprzez słuchanie różnorodnej muzyki, analizę harmoniki i zapamiętywanie jak największej ilości elementów. Istotne jest to, by zrozumieć i osiąść umiejętność zastosowania zasłyszanych współbrzmień i następstw akordowych. Nauka improwizacji wymaga ciągłego powiększania zakresu środków harmonicznymi. Studenci pracujący nieustannie nad odkrywaniem kolejnych, nowych współbrzmień, wzbogacają znacząco swoje produkcje.

Poczucie harmoniczne wiąże się z wrażliwością na barwę akordów. Improwizacja wymaga niezwyklego wyczulenia na współbrzmienia harmoniczne, ponieważ od nich zależy przebieg i kształt utworu. Należy od samego początku nauczania improwizacji uwrażliwiać i zwracać uwagę na subtelności w harmonii, uczyć rozróżniać akordy, kształtować odbiór emocjonalny poszczególnych współbrzmień i ich następstw. Podczas pracy nad kształtowaniem poczucia harmonicznego należy prezentować uczniowi przebiegi o zróżnicowanym stopniu napięcia emocjonalnego. Wyselekcjonować pojedyncze współbrzmienia i analizować pod względem budowy, ale również pod względem ilości napięcia (emocji) jakie akord wnosi. Należy uczyć rozróżniać akordy spełniające funkcje toniki, tj. statyczne, akordy subdominantowe, przygotowujące i podnoszące napięcie oraz dominanty, kumulujące napięcie w najwyższym stopniu. Poczucie harmoniczne dotyczy również współbrzmień spoza systemu tonalnego. Organy są instrumentem harmonicznym, umożliwiającym wygenerowanie bogatej gamy współbrzmień sonorystycznych, mających zastosowanie w improwizacji swobodnej (np. ilustracyjnej). Podczas zajęć z improwizacji należy eksperymentować i poszukiwać nowego brzmienia, z wykorzystaniem skali chromatycznej i różnorodnej registracji. Należy pamiętać o możliwościach, jakie tkwią w głosach alikwotowych organów i ich kombinacjach.

Przykład 10. Propozycja linii melodycznej wraz z harmonizacją

The image displays two systems of handwritten musical notation for organ. Each system consists of three staves: a treble clef staff (top), a middle staff (likely for the right hand), and a bass clef staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the treble staff with eighth and quarter notes, and a harmonic accompaniment in the middle and bass staves using chords and single notes. The second system continues the melodic line and harmonic accompaniment, featuring some chromatic movement and a final cadence-like structure with wavy lines indicating the end of the phrase.

The image shows a handwritten musical score for a three-staff piece in 3/4 time. The top staff is a treble clef with a melody featuring slurs and accents. The middle and bottom staves are bass clefs with harmonic accompaniment. The piece consists of six measures across two systems.

Podczas pracy z uczniem należy zwracać uwagę na elementy rytmiki. Jest to jedna z najciekawszych składowych improwizacji, odpowiedzialna za formowanie przebiegu napięciowego utworu. Improwizacje utrzymane w stylistyce barokowej (stylus canonicus) wymagają respektowania stałego pulsu, który decyduje o charakterze utworu i dookreśla, wraz z harmoniką, stylistykę. Studenci pracujący nad grą jednogłosową, dwugłosową i trzygłosową w konwencji barokowej, powinni przede wszystkim starać się utrzymać stały puls podczas gry, nawet jeśli improwizowane przebiegi melodyczne nie będą do końca poprawne. **Poczucie pulsu i związanego z nim upływu czasu jest punktem odniesienia dla gry wpisanej w ten puls i temu pulsowi podporządkowanej.** Ścisłe respektowanie przez uczniów tempa utworu (również bardzo powolnego) przyspiesza procesy myślowe i uruchamia mechanizm wcześniejszego słyszenia wewnętrznego dźwięków, które student zagra. Dokładne respektowanie pulsu podczas gry jest niezwykle ważnym czynnikiem, jeśli uczeń improwizuje utwory motoryczne, takie jak: scherzo lub toccata. W przypadku takich improwizacji czynnik rytmiczny pozostaje priorytetowy. Zakłócenia w zakresie formy, harmonii lub melodii nie mają tak negatywnego wpływu na przebieg utworu, jak zaburzenie pulsu. Należy podczas pracy ze studentem dążyć przede wszystkim do podtrzymywania motoryki w utworze, nawet kosztem spadku jakości sfery dźwiękowej.

Rytmika w improwizacji kształtuje w sposób znaczący charakter melodii. Linie melodyczne, ciekawie rytmizowane, są bardziej interesujące i inspirujące. Już na etapie improwizacji jednogłosowej należy egzekwować od studenta ćwiczenia z różnorodnie ukształtowanym przebiegiem rytmicznym. Melodie z dużą ilością pauz i charakterystyczną motywiką będą bardziej ciekawe i inspirujące.

Przykład 11. Propozycja linii melodycznej zróżnicowanej pod względem rytmiki

Organy oferują grę wielopłaszczyznową w sferze melodycznej, ale również w sferze rytmicznej. W improwizacji swobodnej można przeprowadzać kilka niezależnych planów rytmicznych np.: zastosowanie ościnowej figury rytmicznej w pedale połączonej z akcją w manuale. Takie ćwiczenia kształtują niezależność ruchową studenta w grze na pedale i manuale oraz koordynację.

Przykład 12. Propozycja figury ościnowej do realizacji na klawiaturze pedałowej wraz z akordami w manuale

Ćwiczenie improwizacji pozostaje ściśle związane z rozwojem sprawności aparatu gry. Pomysły rodzące się w umyśle muszą zostać natychmiast urealnione na klawiaturze. Aby realizować swobodnie rodzące się idee, należy ćwiczyć technikę gry w analogiczny sposób, jak ma to miejsce w grze literatury organowej. Uczniowie pracujący nad polifonią powinni ćwiczyć umiejętność improwizowania w powolnym tempie tak, jakby rozczytywali utwór zapisany w nutach. Powinni wówczas, wykorzystując wolne tempo, kontrolować aplikaturę, ułożenie rąk i nóg na klawiaturze, uderzenie klawisza, otwieranie i zamykanie dźwięku, elastyczność ręki, pracę palców i przegubu. Ponieważ specyfiką improwizacji jest spontaniczność i natychmiastowość, należy szczególnie zwracać uwagę na jakość techniki gry. Uczniowie improwizujący utwory o charakterze motorycznym powinni ćwiczyć swobodę w grze w tempie pozwalającym utrzymać ją na odpowiednim poziomie. Nie wolno doprowadzać do przekroczenia granicy generującej niekorzystne napięcia mięśni i ścięgien. Tak jak w przypadku gry trudnych technicznie utworów z literatury organowej, uczniowie oswajają w procesie ewolucyjnym nowe figury techniczne, tak również w przypadku improwizowania trudnych technicznie utworów należy wcześniej ćwiczyć problemy techniczne (danego typu), pozwalające później konstruować cały utwór. **Wszystkie problemy natury technicznej w improwizacji uczniowie rozwiązują w taki sam sposób jak podczas ćwiczenia literatury.**

Praca nad rozwojem umiejętności improwizatorskich studentów ma charakter złożony. Z jednej strony polega na powiększaniu środków improwizatorskich i nabywaniu sprawności urzeczywistniania spontanicznych pomysłów, z drugiej zaś obejmuje wszystkie aspekty rozwoju muzycznego ucznia. Aby wyzwać kreatywność studentów, należy zapewniać nieustanny kontakt z żywą muzyką (literaturą i improwizacją). Podczas zajęć z improwizacji uczniowie powinni słuchać przykładów muzycznych w formie nagrań i prezentacji nauczyciela. Należy zadbać, by w toku nauczania improwizacji studenci posiadali niezbędne przykłady poszczególnych typów utworów, nad improwizacją których aktualnie pracują. Wielkie znaczenie ma również słuchanie różnorodnej literatury muzycznej, kontakt z arcydziełami wybitnych kompozytorów. Przeżywanie muzyki pozostawia ślad w podświadomości, z pokładów której improwizator czerpie inspiracje podczas gry. Należy prowadzić zajęcia z improwizacji, wykorzystując interesujące instrumenty i ciekawe akustycznie wnętrza. Uczniowie uwalniają się również na skutek oddziaływania atrakcyjnego brzmienia organów i ciekawej registracji. Podczas prezentacji improwizacji nauczyciel wprowadza studentów w nowe obszary dźwiękowe i tłumaczy istotę języka muzycznego. Każdy przykład winien być wzbogacony komentarzem, pozwalającym zrozumieć studentom problematykę zagadnienia tak, by mogli sami podjąć próby improwizowania. Najważniejsza pozostaje jednak troska o kształtowanie stosunku emocjonalnego studentów do muzyki jaką tworzą: utożsamianie się z dźwiękami, które komponują, pojmowanie muzyki, do której mają bezpośredni dostęp i na który mają bezpośredni wpływ.

Proces nauczania improwizacji organowej przebiega indywidualnie. Każdy student dysponuje osobistymi doświadczeniami muzycznymi, które mają bezpośredni wpływ na nauczanie improwizacji. Pierwszy kontakt nauczyciela improwizacji ze studentem powinien przynieść informację na temat jego umiejętności i upodobań muzycznych. Dokładna diagnoza umiejętności i predyspozycji pozwoli nauczycielowi dobrać właściwe ćwiczenia, adekwatne do stopnia zaawansowania i potrzeb rozwoju studenta. W początkowym okresie nauczania improwizacji należy w stopniu maksymalnym wykorzystać zainteresowania studenta wybranym stylem lub językiem muzycznym. Już na tym etapie pojawia się ważna cecha nauczania improwizacji, tj. indywidualizacja. Poszczególne etapy nauczania improwizacji można świadomie wartościować, mając na uwadze indywidualne predyspozycje studentów, poprzez zmianę kolejności i hierarchii ważności. Jeśli student wykazuje mocne zainteresowanie muzyką polifoniczną w systemie dur—moll, należy ten kierunek rozwijać intensywniej kosztem muzyki dwudziestowiecznej, z którą się nie utożsamia. Studenci chętnie sięgający do systemu dwunastotonowego mogą w tym zakresie rozwinąć się mocniej niż w przypadku improwizacji barokowej. Początkowy okres nauczania powinien wyzwolić chęć improwizowania i przełamać bariery natury psychicznej. Dlatego indywidualizacja nauczania jest w tym okresie najbardziej pożądana. Studenci w drugim i trzecim roku nauczania powinni rozszerzać stopniowo repertuar improwizatorski i pracować nad nowymi zagadnieniami. Ich zakres i rodzaj pozostaje w zgodzie z ogólnymi celami i treściami nauczania. Jednak należy dopuszczać upodobania studentów do wybranego typu improwizacji.

Tomasz Orłow

**Interpretation of creative actions in organ improvisation —
from my own research**

S u m m a r y

Teaching organ improvisation remains tightly connected with a widely-understood musical education. Improvisation is a discipline combining the phenomena of the theory of music, history, stylistics, as well as an instrumental interpretation technique. It constitutes an important component of the musical development of organists for whom this type of music activity is still up-to-date in a didactic process. When working on the development of organists' improvising abilities what is a priority is form discipline, shaping the abilities to use a varied texture, harmonious awareness of the courses, melodic factor, rhythmicity, and playing technique with articulation. The process of teaching organ improvisation starts from teaching melody composition. Further work concerns getting to know duet systems and mastery of playing with the use of two manuals and the pedal keyboard.

At the same time, in the course of exercises, the students deal with tasks within the scope of different stylistics: the Baroque, Romantic and 20th century one. An important factor is work on

the development the apparatus of playing as well as students' musicality and sensitivity to particular elements of a music work. Methodology of teaching organ improvisation is tightly connected with individualization of actions. Working with a student takes into account features of his/her music personality, style preferences or musical language in each case.

Key words: interpretation, organ music, works in improvisation, from one's own research

Tomasz Orłow

L'interprétation des actes de création dans l'improvisation à l'orgue à l'exemple des recherches propres

R é s u m é

L'enseignement de l'improvisation à l'orgue reste étroitement lié à l'éducation musicale au sens large. L'improvisation est une discipline fusionnant des questions de la théorie de la musique, histoire, stylistique, technique instrumentale et interprétation. Elle constitue un composant du développement musical des organistes, pour qui ce type d'activité musicale reste actuel. La discipline de forme, le développement des compétences de se servir de factures diverses, la conscience harmonique, l'aspect mélodique, la rythmique et la technique du jeu avec l'articulation sont prioritaires dans le travail sur le développement des compétences des organistes. Le processus d'enseigner l'improvisation à l'orgue commence par la composition de la mélodie, ensuite il acquiert les systèmes duo et l'habileté en jeu avec l'application des deux orgues à clavier et le pédalier.

Également au cours des études les étudiants entreprennent des exercices dans les stylistiques baroques, romantiques et du XX^e siècle. Le travail sur le développement de la technique du jeu et de la musicalité et de la sensibilité de l'étudiant sur des éléments consécutifs de l'oeuvre musicale restent un facteur important. La méthodologie de l'enseignement du jeu à l'orgue est étroitement liée à l'individualisation des actions. Le travail avec l'étudiant tient également compte des traits de sa personnalité musicale, prédilections pour un style ou une langue de musique.

Mots-clés : interprétation, musique à l'orgue, création dans l'improvisation, recherche propre