

Agata Adamczyk

Gra zespołowa oraz czytanie nut a'vista w procesie kształcenia studentów

Wartości w muzyce 3, 162-169

2010

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.

Agata Adamczyk

Uniwersytet Śląski
Katowice

Gra zespołowa oraz czytanie nut *a'vista* w procesie kształcenia studentów

Muzyka kameralna – zarys dziejów

Według różnych źródeł literaturowych i encyklopedycznych muzyka kameralna to gatunek muzyki obejmujący utwory przeznaczone do wykonywania przez niewielką liczbę instrumentów, tzn. od 2 do 9, obsadzonych solowo. Nazwa pochodzi od *camera*, czyli pokój, zakłada więc intymny charakter tej muzyki¹. W baroku muzyka kameralna rozumiana była szerzej — jako gatunek wykonywany na dworach książęcych, mający charakter rozrywkowy i koncertowy. Jego powstanie można tłumaczyć koniecznością stworzenia przeciwwagi dla muzyki kościelnej oraz operowej. Dopiero w baroku ukształtowały się ważne formy muzyki kameralnej: instrumentalna sonata *da camera* i wokalna kantata *da camera*. Z tych form zaczęła się w okresie przedklasycznym wykształcać muzyka kameralna w dzisiejszym rozumieniu, tzn. trio, kwartet, kwintet itp., czyli gatunki oparte na ogół na schemacie klasycznej formy sonatowej. W okresie klasycyzmu muzyka kameralna stała się ulubioną atrakcją życia towarzyskiego. Także w owym czasie wielu przedstawicieli arystokracji grało na instrumentach i dla nich powstawały niektóre kompozycje. W okresie romantyzmu mieszczaństwo zaczęło naśladować styl życia arystokracji i w dobrym tonie stało się wówczas uprawianie muzyki kameralnej w domach mieszczańskich. Wokół fortepianu lub klawesynu gromadzono różne zestawy instrumentów.

W XIX wieku pojęcie muzyki kameralnej zmieniło swoje znaczenie tak, że nie było już przeciwstawiane muzyce kościelnej i operowej, lecz muzyce symfo-

¹ Por. *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Ś l e d z i ń s k i. Warszawa 1970, s. 486.

nicznej. Z czasem muzyka kameralna z domów mieszczańskich trafiła na estrady koncertowe. W XX wieku muzyka kameralna cieszyła się, i w dalszym ciągu się cieszy, zainteresowaniem kompozytorów. Następuje duże zróżnicowanie zespołów kameralnych, np. coraz częściej pojawiają się w nich elementy perkusyjne, podobnie jak u Béli Bartóka. Zaobserwować można także wpływ muzyki kameralnej na muzykę symfoniczną, czego wyrazem jest wyodrębnienie się w zespole symfonicznym małych grup instrumentów o brzmieniu kameralnym, przykładem jest tu *Peleas i Melisanda* Claude Debussy'ego. Dowodem na kameralizację symfonii w XX wieku są symfonie kameralne, np. *Symfonia kameralna* Arnolda Schönberga oraz *Symfonia op. 21* Antona Weberna.

Muzyka kameralna a rozwój artystyczny studenta

Jak już wspomniałam na wstępie, muzyka kameralna często uprzyjemniała czas na dworach książęcych, a wykonawcami bywali członkowie arystokracji. W XIX wieku zaczęto muzykować w domach mieszczańskich, gdzie spotykało się zainteresowane życiem kulturalnym towarzystwo. Ten charakter muzyki związany z radością wspólnego kreowania dzieła muzycznego, gdy każdy powinien być dla współpartnerów osobą inspirującą, przetrwał do dnia dzisiejszego. W swoim eseju zatytułowanym *O partnerstwie w muzyce* Jerzy Marchwiński zadaje pytanie: „Co jest kameralistyką, a co graniem z akompaniamentem? Czy pieśń Roberta Schumana to akompaniament czy kameralistyka? Czy sonaty na instrument i fortepian to kameralistyka, czy kameralistyka to może dopiero trio?”² Żeby te sprawy uporządkować, autor wprowadza pojęcie gry solowej i gry zespołowej.

Solista wykonuje utwór sam i jest za niego w całości odpowiedzialny. W wykonawstwie zespołowym odpowiedzialność ta jest równocześnie indywidualna i wspólna, a utwór jest realizowany wraz z partnerem lub partnerami. Studenci Uniwersytetu Śląskiego stwierdzili, że gra w zespołach kameralnych w szkole średniej i obecnie na uczelni dawała i daje im wiele satysfakcji, a także umożliwia wszechstronny rozwój. Ponieważ współcześnie ten gatunek muzyki na estradzie przyjęło się wykonywać z nut, co w dużym stopniu niweluje stres wykonawców związany z ewentualnymi pomyłkami pamięciowymi. Gdyby dzieła kameralne powszechnie wykonywano z pamięci — co niekiedy się praktykuje — to strach muzyka przed zbiorową odpowiedzialnością wpływałby destruktywnie na pozostałych członków zespołu. Muzycy wykonujący utwory kameralne twierdzą, że i tak większe partie utworu grają z pamięci, a stojące na

² J. Marchwiński: *O partnerstwie w muzyce*. Warszawa 2001, s. 14.

pulpicie nuty są tylko rodzajem asekuracji. To poczucie bezpieczeństwa pozwala na lepsze wsłuchiwanie się i śledzenie przebiegu partii instrumentalnych partnerów. J. Marchwiński stwierdza, że partyturę tria czy kwartetu powinien mieć na pulpicie każdy wykonawca, nie tylko pianista, którego nuty są *de facto* partyturą. Wpływałoby to zwłaszcza w początkowym okresie wspólnej pracy na lepszą orientację co do przebiegu utworu.

W czasie wspólnego muzykowania spotykają się niekiedy instrumentalisci reprezentujący odmienne postawy estetyczne, grający różną artykulacją, proponujący inne frazowanie, różnice agogiczne czy kolorystykę. Jeżeli dojdą do porozumienia, to te odmienne postawy mogą tylko wzbogacić utwór i uczynić go ciekawszym pod względem artystycznym. Heinrich Neuhaus w swojej książce pt. *Sztuka pianistyczna* mówi: „zanim ktoś rozpocznie naukę gry na jakimkolwiek instrumencie bez względu na to czy jest dzieckiem czy osobą dorosłą, musi czuć w sobie muzykę, musi pielęgnować ją w swoim umyśle, nosić ją w swej duszy, słyszeć jej dźwięki [...] cały sekret talentów i geniuszy polega na tym, iż w duszy takiego osobnika muzyka żyje pełnym życiem na długo przed pierwszym jego kontaktem z klawiaturą czy też strunami i smyczkiem”³. Jeżeli utwór wykonuje kilku instrumentalistów, to wspólne odczuwanie i rozumienie muzyki może wpływać wzajemnie na wzbogacenie wyobraźni, poszerzenie umiejętności prowadzenia frazy, urozmaicenie efektów barwowych i kolorystycznych i przyczynić się tym samym do rozwoju własnej osobowości artystycznej.

Heinrich Neuhaus w ramach zajęć ze studentami Konserwatorium Moskiewskiego Państwowego im. P.I. Czajkowskiego wykonywał często utwory na cztery ręce i na dwa fortepiany oraz zachęcał do zespołowego muzykowania i poznawania literatury muzycznej. Uważał, że grając dużo muzyki kameralnej, wyrabiamy w sobie umiejętność szybkiego czytania *a'vista* i poznajemy nowy repertuar. Jeżeli pianista wykonuje jakiś utwór, na przykład sonatę Johannesa Brahmsa na fortepian i skrzypce z różnymi skrzypkami, to zapoznaje się przy tej okazji z odmiennymi pomysłami interpretacyjnymi i podlega różnym inspiracjom, a także styka się z innymi osobowościami artystycznymi, co z kolei bardzo wzbogaca jego samego i jego grę.

Na pytanie, czy granie w zespole kameralnym sprawia przyjemność, studentci UŚ odpowiedzieli, iż to zależy, z kim się pracuje. Grając wspólnie, uczą się bowiem wzajemnego szacunku, tolerancji wobec różnych pomysłów interpretacyjnych (nie zaszkodzi twórczo się czasami posprzeczać), a także zwykłej dyscypliny związanej z przestrzeganiem punktualności oraz opanowaniem swojej partii na kolejne próby zespołu.

J. Marchwiński zauważa, że w każdym utworze jest element wiodący, czyli przewodni i element wtórujący, czyli akompaniujący. Tymi elementami wymie-

³ H. Neuhaus: *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*. Przeł. A. Taube, przedmowa Z. Drzewiecki. Warszawa 1969, s. 64.

niąją się pomiędzy sobą wykonawcy w trakcie przebiegu utworu. Ten, który towarzyszy, powinien zapewnić komfort wykonawcy partnerowi podczas realizowania przez niego partii wiodącej. Osobnym problemem jest towarzyszenie na fortepianie śpiewakowi. Śpiewak ma do dyspozycji tekst słowny, który musi odpowiednio interpretować, dobrze jest więc, by pianista orientował się w tekście obcojęzycznym danego utworu i wspomagał tym samym wokalistę. To on wykonuje partię wiodącą, a fortepian tworzy nastrój i jest narratorem w utworze.

Józef Hoffman wspomina, iż podczas lekcji pobieranych u Antoniego Rubinsteina ten zadawał często pytanie odnośnie wykonywanych utworów: jaki jest charakter tej muzyki, czy jest ona dramatyczna, radosna, smutna, uroczysta, sarkastyczna, żartobliwa? Uważam, że zadaniem wykonawców jest przede wszystkim oddanie właściwego klimatu muzycznego, a w szczególności dotyczy to utworów wokalnych, w których mamy do zinterpretowania tekst słowny. Jeżeli partia wiodąca w utworze jest realizowana nieśmiało i bez wyrazu, wówczas na czoło wysuwa się partia towarzysząca i proporcje zostają zachwiane. Ważną sprawą przy wykonywaniu muzyki kameralnej jest wycucie odpowiednich proporcji pomiędzy poszczególnymi instrumentami, a głos ludzki również tym instrumentem jest.

Jak znaczącym elementem w edukacji młodych muzyków jest kameralistyka, świadczyć może przykład George Enescu, który młodemu Yehudi Menuhinowi na zajęciach aplikował często wykonywanie wspólnie z innymi triów, kwartetów i kwintetów. Zachęcał go tym samym do zapoznawania się z szeroką literaturą muzyczną.

Wspólne tworzenie, czyli wykonywanie dzieła muzycznego, daje ogromne możliwości samorealizacji artystycznej, wzbogaca wyobraźnię, rozwija muzykalność, uczy kultury brzmienia, daje możliwości wycucia proporcji poszczególnych instrumentów i ich barw, a także wzbogaca słyszenie harmoniczne i linearne. Przyczynia się często do wytworzenia atmosfery przyjaźni między członkami zespołu, a także uczy samodyscypliny i wzajemnego szacunku. Ma bardzo duży wpływ na rozwój osobowości artystycznej młodego muzyka.

Czytanie nut *a'vista*

Płynne czytanie nut *a'vista* jest umiejętnością niezwykle cenną i pożądaną u każdego instrumentalisty. Na uwagę zasługuje fakt, iż uczniowie grają bardzo dobrze utwory wyćwiczone i długo przygotowywane, natomiast mają duże problemy z odczytywaniem tekstu muzycznego. Praca na zajęciach z instrumentu zazwyczaj ogranicza się do nieustannego powtarzania

tych samych utworów, ćwiczenia ich sposobami technicznymi, zwracania uwagi na barwę, frazowanie, ekspresję, dynamikę. Jest to oczywiście bardzo cenne, tym bardziej że pedagog zobligowany jest do przygotowania ze studentem odpowiedniego programu do egzaminu czy zaliczenia i często nie dysponuje czasem, aby móc rozwijać u niego zdolności czytania nut *a'vista*.

Tadeusz Wroński w publikacji pt. *Zagadnienia gry skrzypcowej* zauważa, iż muzyk powinien posiadać zdolności analizy i syntezy, aby jednocześnie ogarnąć kilka problemów⁴. Trzeba umieć zachować rytm, wysokości dźwięków, palcowanie, dynamikę, artykulację, a także zwrócić uwagę na odpowiednie frazowanie. Należy także pamiętać o czynnikach związanych z formą dzieła. O każdej z tych spraw nie można myśleć osobno. Często uczeń, czytając utwór *a'vista*, ma problemy z jednoczesnym skojarzeniem wyżej wymienionych elementów. Gdy prawidłowy jest przebieg melodyczny — pojawiają się błędy rytmiczne, gdy prawidłowy jest rytm i artykulacja, to np. występują problemy z realizacją znaków chromatycznych, nie mówiąc już o dynamice czy prawidłowej aplikaturze. Nie należy do rzadkości posługiwanie się przy tym usztywnionym aparatem gry. Jak już wspomniałam, skojarzenie kilku elementów naraz nastęrcza studentom wiele trudności. Umiejętność czytania nut przydaje się każdemu muzykowi, a w szczególności muzykom orkiestrowym, kameralistom i akompaniatorom.

Tadeusz Wroński radzi, aby czytanie *a'vista* doskonalić w następujący sposób: grający powinien się starać zrealizować od razu idealny obraz utworu muzycznego, bez ćwiczenia go etapami, stawiając sobie najwyższe wymagania. W tym celu należy początkowo wybrać jakiś bardzo łatwy utwór, wcześniej oczywiście nieznany i wyobrazić sobie, że wykonuje się go publicznie od razu w doskonałej wersji ostatecznej. Przed przystąpieniem do gry należy przejrzeć nuty, zapoznać się z tonacją, tempem, przebiegiem linii melodycznej, rytmem, artykulacją. Utworu takiego nie należy kilka razy powtarzać, bo nie chodzi o to, aby się go uczyć, lecz od razu dobrze zagrać *a'vista*. Uczeń mało zdolny będzie miał oczywiście problemy z realizacją kompozycji tym sposobem. Poświęcenie chociażby piętnastu minut dziennie na ćwiczenie czytania nut pomoże uzyskać nowe i bardzo cenne jednocześnie umiejętności. T. Wroński uważa, że doskonalenie czytania *a'vista* tą drogą działa aktywnie na rozwijanie zdolności twórczych.

W czasach, gdy nie istniały środki masowego przekazu, jedynym „nośnikiem muzyki” były tylko nuty pojawiające się w księgarniach. W XVIII i XIX wieku ludzie uczący się muzyki zapoznawali się z nowym repertuarem, przegrywając go w domu na instrumentach, spotykali się na wieczorach muzycznych w domach prywatnych i wspólnie muzykowali. Rozwijali dzięki temu swoją wyobraźnię muzyczną, poznając bardzo wiele interesujących kompozycji,

⁴ Zob. T. Wroński: *Zagadnienia gry skrzypcowej*. Warszawa 1955.

uczyli się improwizacji i realizacji basu cyfrowanego. Umiejętność czytania nut stała na bardzo wysokim poziomie i była często miernikiem wykształcenia muzycznego. Obecnie nacisk kładzie się przede wszystkim na doskonalenie utworów drogą nieustannego ich powtarzania. Bywa to zazwyczaj powodem braku zaangażowania emocjonalnego ucznia podczas ćwiczenia, co jest psychologiczną konsekwencją monotonii.

Korzystanie z odbitek ksero jest rzeczą bardzo wygodną, ale ma także swoje mankamenty. Student odbija zazwyczaj jeden konkretny utwór lub jego część i nie zna pozostałej zawartości zbioru. Nie ma wyobrażenia o tym, co jest przed, a co po interesującym go utworze. Przegrywa go zazwyczaj potem z mozołem, „sybilizując” poszczególne dźwięki na fortepianie.

Termin *a'vista* oznacza „wykonanie z nut utworu muzycznego bez uprzedniego przygotowania. Czytanie nut *a'vista* jest szczególną zdolnością muzyczną, którą można kształcić [...]”⁵.

Uważam, że jeżeli mamy chociaż parę minut czasu, to każde wykonanie *a'vista* powinno być poprzedzone krótkim przygotowaniem nawet bez instrumentu. Utwór należy przejrzeć i wyobrazić sobie swoim słuchem wewnętrznym. Dźwiękowe wyobrażenie tekstu muzycznego jest tu sprawą priorytetową. Trudno dzisiaj wyobrazić sobie zawodowego muzyka bez tej umiejętności. Studenci często jednak bywają zaskoczeni informacją, że utwór można przygotować, ucząc się go bez instrumentu na przykład podczas podróży pociągiem czy samolotem, lub w czasie pobytu w hotelu, gdy nie mamy dostępu do instrumentu. Każdy muzyk może się znaleźć w sytuacji, gdy będzie musiał przestudiować utwór tylko z nut. Opanowanie tej umiejętności wymaga pewnego treningu intelektualnego, koncentracji, wyobraźni muzycznej i kinestetycznej.

Juliusz Adamowski⁶ udowadnia, że w trakcie czytania nut zachodzi u wykonawcy złożony proces psychofizyczny, na który składają się:

- wzrokowe spostrzeżenie zapisu nutowego,
- powstawanie odpowiednich wyobrażeń słuchowych i kinestetycznych,
- realizacja na instrumencie.

Zagadnienie związane z czytaniem nut można więc podzielić na trzy elementy:

- I — spostrzeżenie zapisu nutowego,**
- II — wyobrażenia, czyli powstawanie wyobrażeń dźwiękowo-ruchowych,**
- III — działanie, jako realizacja tekstu muzycznego na instrumencie.**

Omawianą problematykę procesu dydaktycznego można wyrazić schematem myślowym, jako znaczącej roli oka (wzroku), ucha (słuchu), palców (techniki wykonawczej).

⁵ *Mała encyklopedia muzyki...*

⁶ J. A d a m o w s k i: *Gra a'vista na fortepianie*. Wrocław 1979.

Duże znaczenie w trakcie gry *a'vista* ma koncentracja uwagi, a także zainteresowanie utworem ze strony ucznia. Pod wpływem odpowiedniego nastawienia następuje mobilizacja i muzyk spostrzega wtedy znacznie więcej i precyzyjniej. Pewne treści muzyczne są lepiej kojarzone i zapamiętywane.

J. Adamowski we wspomnianej pracy podaje bardzo cenne ćwiczenia praktyczne wspomagające naukę czytania nut, poprawiające spostrzegawczość, a także działające na wyobraźnię muzyczną. Naukę zaczynać należy od przykładów prostych i ćwiczyć systematycznie, poświęcając kilka minut dziennie na praktykę.

Podczas mojej pracy ze studentami na uniwersytecie zauważyłam, że bardzo pomocna w nauce czytania nut *a'vista* jest analiza i realizacja na fortepianie partytur chóralnych. Czytanie partytur jest obowiązkowe na zajęciach z dyrygowania i jednocześnie bardzo korzystnie wpływa na doskonalenie czytania nut. Poprawia się bardzo spostrzegawczość, ponieważ oko musi pracować w sposób wertykalny i horyzontalny. Uważam, także na podstawie swojej własnej praktyki, że jest to jeden z bardziej skutecznych sposobów na opanowanie tej umiejętności.

Gra *a'vista* daje możliwości poznawania dużej ilości nowych utworów, zapoznawania się ze stylistyką, charakterystycznymi zwrotami harmonicznymi i melodycznymi danego kompozytora, a także poszerza wyobraźnię muzyczną. Duże znaczenie ma jednak uświadomienie studentowi, iż wymaga ona systematycznego treningu. Nie należy przy tym unikać utworów z licznymi znakami chromatycznymi, które są odbierane jako utrudnienie. Czytanie nut powinno stać się przyjemnością i być realizowane według indywidualnych potrzeb i możliwości studenta. Korzystne byłoby praktykowanie go na każdym szczeblu nauki gry na instrumencie.

Agata Adamczyk

**Playing in a band and reading the notes *a'vista*
in the process of student education**

S u m m a r y

The article presents some of the problems connected with playing in a chamber band and the ability to read the notes *a'vista*. These are the very factors directly influencing the artistic development of a young musician and necessary in his/her education. The part devoted to playing in a band briefly presents the history of chamber music and, subsequently, discusses the phenomena connected with the performance of the genre under investigation. The author presents the observations coming from her own pedagogical and performing experiences as well as introduces the issues related to playing *a'vista* on the basis of works by Tadeusz Wroński and Juliusz Adamowski. She briefly discusses their reflections and methods of practicing. The final part presents her own remarks connected with making this skill perfect.

Agata Adamczyk

**Les jeux collectifs et la lecture des notes à vue
dans le processus d'éducation des étudiants**

R é s u m é

L'article aborde quelques problèmes liés au jeu collectif dans des groupes de musique de chambre et à la lecture des notes à vue. Ce sont des facteurs qui influencent directement le développement artistique de jeune musicien et sont indispensables pour son éducation. Dans la partie concernant le jeu collectif l'auteur présente de manière courte l'histoire de la musique de chambre et ensuite analyse des questions liées à l'exécution de ce genre musical. L'auteur fait des réflexions en se rapportant à ses propres expériences pédagogiques et artistiques. En plus, elle présente des problèmes de la lecture des notes à vue à la base des travaux de Tadeusz Wroński et Juliusz Adamowski. L'auteur retrace en abrégé leurs pensées et leurs méthodes d'exercices. Dans la partie finale l'auteur présente ses propres opinions sur le perfectionnement de cette technique.