

Beniamin Przeździek

Z zagadnień nauczania gry na instrumentach dętych (ze szczególnym uwzględnieniem czystości gry)

Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na niektóre błędy wkradające się do procesu nauczania gry na instrumentach dętych w szkołach muzycznych średnich i wyższych. Chciałbym pomóc przede wszystkim początkującym nauczycielom w organizowaniu samodzielnej pracy uczniów dając ogólne wskazówki metodyczne. Organizacja samodzielnej pracy ucznia powinna uwzględniać jego charakter, uzdolnienia, stopień rozwoju umiejętności wykonawczych oraz wszystkie indywidualne jego cechy. Praca pedagoga w tym obszarze ma zasadnicze znaczenie, bowiem brak odpowiedniego doświadczenia może utrudnić rozwijanie techniki gry, czy wręcz wypaczyć wrażliwość muzyczną ucznia.

Pedagodzy nauczający gry na instrumencie rzadko stawiają przed sobą jeden cel. Często są one wielorakie, choć z różnym rozłożeniem akcentów. Kiedy jeden pedagog za cel obiera doskonalenie techniki ucznia, kładąc mniejszy nacisk na jego przygotowanie muzyczne, inny stawia właśnie na stronę muzyczną przygotowania ucznia, nie doceniając roli techniki i nie zwracając dostatecznej uwagi na tę stronę nauczania. Błąd ten jest szczególnie niepokojący, gdyż może zakłócić nasz nadrzędny cel: wszechstronny rozwój ucznia, nierozdzielność mistrzostwa technicznego i wyrazu muzycznego, co umożliwia swobodne i interesujące zrealizowanie artystycznego zamiaru. Dla ukształtowania takiej sylwetki młodego artysty konieczna jest także opanowanie umiejętności czytania nut *a vista* oraz gra w zespołach kameralnych. Pomyślne rozwiązanie tych spraw zależy w głównej mierze od nauczyciela, który obok wysokiej kultury muzycznej powinien odznaczać się również wysokim kunsztem wykonawczym. Ponadto w swoim repertuarze powinien mieć utwory należące do różnych stylów i odpowiedni staż odtwórczy nieodzowny w pracy pedagogicznej z uczniem. Nauczyciel powinien być muzykiem wszechstronnym i co za tym idzie, również łatwo orientować się w zagadnieniach związanych z muzyką symfoniczną, operową jak i kameralną. Mimo to zdarza się, że umiejętność doskonałego grania na instrumencie nie zawsze łączy się z powodzeniem w działalności pedagogicznej. Nauczyciel zdobywa doświadczenie pedagogiczne poprzez własne studia – dzięki zgłębianiu wybranej dziedziny i umiejętności krytycznej oceny własnej pracy.

Poza tym konieczne jest także korzystanie z doświadczeń innych specjalistów. Opierając się tylko na własnym doświadczeniu narażamy się nieuchronnie na to, że nasz poziom pedagogiczny będzie formował się bardzo wolno. Oczywiście błędem jest również bezkrytyczne kopiowanie metod

nauczania innych pedagogów. W muzyce, jak rzadko w której dziedzinie stykamy się z indywidualnościami o zróżnicowanym potencjale wrażliwości, słuchu muzycznego, czy choćby zręczności manualnej. W związku z tym każdy uczeń potrzebuje indywidualnego podejścia, odpowiednio dostosowanej metody pedagogicznej. Krótko mówiąc – metody pedagogiczne z jakich korzysta nauczyciel, powinny zawsze odpowiadać indywidualnym cechom osobowości.

Cała literatura pedagogiczna (ćwiczenia, etudy, literatura artystyczna) powinna być dostosowana do możliwości wykonawczych ucznia. Jeżeli materiał jest zbyt trudny to podczas jego pokonywania mogą pojawiać się niedokładności rytmiczne, wypaczenia tekstu czy wręcz zniekształcenia sensu utworu. Zbyt łatwa literatura także nie będzie sprzyjać szybkiemu rozwijaniu techniki i może osłabić zainteresowania ucznia samym przedmiotem. Materiał szkoleniowy powinien zatem oddziaływać wielorako – zaskakiwać, bawić, wzbudzać emocje. Powinien być maksymalnie trudny a jednocześnie przyjemny i atrakcyjny.

Odpowiedniej literatury: klasycznej, romantycznej i współczesnej, która zarazem kształciłaby technikę i podnosiła poziom przygotowania muzycznego, jest dostatecznie dużo także dla celów pedagogicznych. W oparciu o taki materiał można od samego początku nauki zwracać uwagę na stronę artystyczną. Nie należy zapominać o tym, że technika jest tylko środkiem prowadzącym do celu, a wszelkie techniczne rozwiązania powinny być w ścisły sposób połączone ze stroną artystyczną.

Ważnym elementem w pracy pedagogicznej jest uwzględnienie indywidualnych planów. Plan taki powinien przewidywać ogólny rozwój muzyczny: doskonalenie dźwięku uczącego się jak i równomierne rozwijanie wszystkich elementów jego techniki. Doskonała gra na wszystkich dętych instrumentach w dużej mierze zależy od tego, na ile wcześniej udało się przyswoić nieodzowne, właściwe nawyki i przygotować organizm adepta do szczególnej pracy muzyka – dęciisty. Nie należy mówić, ani tym bardziej pracować nad oddzielnym rozwojem poszczególnych elementów wykonawczych. Każda wykonana czynność powinna być zgodna ze wszystkimi innymi poczynaniami. WYROBIENIE emocjonalnego, aktywnego stosunku do wykonywanego utworu może być osiągnięte różnymi drogami, zależnymi od rodzaju materiału muzycznego, uzdolnienia uczącego się i środków dydaktycznych, jakimi posługuje się pedagog: słownego objaśniania, przykładowego wykonania utworu na instrumencie zgodnie z powiedzeniem mojego profesora Ludwika Kurkiewicza: „Ptaszek uczy się śpiewać od ptaszka”. Przede wszystkim ważne jest, aby na zajęciach skierować uwagę ucznia na sens artystyczny utworu. Następnie powinno starać się o to, ażeby niuanse dynamiczne i agogiczne nie były tylko wyuczone lecz także zrozumiałe i pełne uczucia. W procesie wykonania muzycznego na dętych instrumentach można wydzielić następujące elementy:

1. Oddychania - wydech: dokładny, równomierny, stopniowo wzmacniający się, stopniowo słabnący, ukształtowany odpowiednio do wymogów wykonania.
2. Napięcie mięśni twarzy – odpowiednie do wydobywanej wysokości dźwięku i zgodne z oddechem.
3. Ruch palców.
4. Praca języka określająca charakter artykulacji.

Należy pamiętać o rozwijaniu dobrych nawyków w każdym z tych elementów i łączeniu ich tak, by wszystkie one wykonane były naturalnie i swobodnie. Jednocześnie z rozwijaniem techniki uczącego się pedagog ma obowiązek dbać również o doskonalenie jego zdolności muzycznych. Kształcenie słuchu muzycznego, poczucia rytmu i pamięci muzycznej – wszystko to musi zostać uwzględnione w codziennej pracy.

Właściwe nastrojenie instrumentu, konieczność ustawicznych poprawek wysokości pojedynczych dźwięków za pomocą odpowiedniej zmiany napięcia warg oraz pracy przepony wymagają zwiększenia wrażliwości słuchowej na intonację. Szczególna wrażliwość na barwę dźwięku rozwija się dzięki praktycznej działalności muzycznej i ustawicznemu kierowaniu uwagi na jakość brzmienia. U poszczególnych wykonawców można spostrzec różny stopień wrażliwości na intonację i ogólne brzmienie instrumentu. U posiadających rozwinięty, wrażliwy na brzmienie słuch, wytrwała praca daje intonacyjną czystość i udoskonaloną jakość brzmienia. Natomiast niewymagający wiele od siebie wykonawca przyzwyczaja się do fałszu produkowanych przez siebie dźwięków jak i do ogólnie niezadowolającego brzmienia. Dlatego przy formowaniu doskonałości wykonawczej bardzo ważne jest zwracanie uwagi na intonacyjną stronę nauczania. Z tego punktu widzenia mniejszym błędem będzie granie niezbyt ładnym dźwiękiem ale czysto, niż pięknym dźwiękiem lecz fałszywie.

U grających na wszystkich bez wyjątku instrumentach nieodzowne jest posiadanie dobrego słuchu. Przy pomocy ćwiczeń można w pewnym stopniu słuch przeciętny udoskonalic na tyle, że osiągnie on właściwości słuchu bardzo dobrego. Przy tym łatwiejsze jest zapamiętywanie i określanie wysokości poszczególnych dźwięków danego instrumentu dzięki odróżnianiu ich barwy. Rozwijanie słuchu potrzebuje wymaga systematycznej pracy i systematycznej uwagi ukierunkowanej na czystość intonacji w czasie gry, a także nieustannych ćwiczeń w określonych akordach. Słuch muzyczny można rozwijać jedynie pod warunkiem długotrwałej, systematycznej pracy między innym przy czytaniu skomplikowanych ćwiczeń. Równoległe z tym wskazane jest pisanie dyktand, czy choćby tylko zapisywanie znanych ze słyszenia melodii. Czyta intonacja pozostaje bowiem bezwzględny warunkiem i podstawowym środkiem artystycznego, pełnego wyrazu wykonania.

Jednym ze sposobów eliminowania niedokładności intonacyjnych jest wzajemne oddziaływanie oddechu i warg. Na wszystkich instrumentach

blaszanych i drewnianych z wyjątkiem fletu – nasilenie wydechu przy nie zmieniającym się napięciu mięśni warg powoduje pewne obniżenie dźwięku. Wzmocniony wydech doprowadza bowiem do drgania większych części wibratorów wytwarzających dźwięk. W instrumentach ze stroikiem trzciniowym (obój, klarnet, fagot), drgają większe części stroika, podobnie jak przy wzmagającym się wietrze zaczynają kołysać się większe części drzewa. Mocniejsze ściśnięcie wargami stroika skraca długość jego drgającej części nie pozwalając na obniżenie dźwięku. Jeżeli chodzi o precyzję strojenia, to każdy instrument dęty ma swoją specyfikę, np. „e” w oktawie małej zawsze brzmi za nisko. Jednak podwyższenie tego dźwięku do normalnego stroju pociągnęłoby za sobą nadmierne podwyższenie dźwięku „h” w pierwszej oktawie (dźwięku występującego w literaturze muzycznej znacznie częściej niż najniższy dźwięk klarnetu – „e” w oktawie małej). Również niektóre inne dźwięki tego instrumentu także mają niedoskonałości w stosunku do jednolicie precyzyjnego stroju. Wykonawca musi je poprawiać za pomocą ust i właściwego napięcia oddechu. Jedynie w niektórych przypadkach można skorzystać w tym celu z innych, zastępczych chwytów. Umiejętności podwyższania i obniżania poszczególnych dźwięków swojego instrumentu należy uczyć już od samego początku nauczania. Nauczyciel nie powinien nigdy dopuszczać do tego, aby uczeń grał na nie nastrojonym instrumencie i tym samym przyzwyczajał się do jego fałszywego brzmienia. Ustawiczne wymaganie dokładności intonacji pomoże uczniowi w szybszym usunięciu braków w tym zakresie. Jak już pisałem, sposobem na poprawienie niedokładnego strojenia instrumentu jest wzajemne oddziaływanie napięcia warg i oddechu. Jest to jednak możliwe tylko w tych przypadkach, kiedy odchylenie wysokości dźwięku od normy jest nieznaczne.

Najczęstszym sposobem dostrajania się w grze na klarnecie jest wydłużanie lub skracanie słupa powietrza wibrującego w instrumencie przy pomocy baryłki. Mankamentem tego rozwiązania jest brak w baryłce tulejki, która przy wysuwaniu baryłki zapobiegałaby tworzeniu się szpary między kanałem baryłki a kanałem górnej części instrumentu.

Jak już wielokrotnie podkreślałem, warunkiem dokładnego intonowania wykonawcy jest dobrze rozwinięty słuch muzyczny. Jeżeli słuch jest niedoskonały, wykonawca będzie miał kłopoty z określeniem wysokości dźwięku w relacji do akordu, do którego przynależy albo w stosunku do dźwięku, z którym powinien współbrzmieć. Wniosek nasuwa się tutaj sam: należy wytrwale pracować nad usuwaniem tych niedostatków słuchu muzycznego. Jednak w praktyce zdarza się, że wykonawca posiadający rzekomo zupełnie dobry słuch, gra wszystko fałszywie. Przyczyny tego stanu rzeczy należałoby upatrywać w braku słyszenia wykonywanej muzyki. Pedagodzy niekiedy tłumaczą niedokładności intonacyjne tym, że wykonawca słabo słyszy samego siebie w czasie wykonywania utworu. Stwierdzenie takie należy uznać za błędne a ponadto dezorientujące ucznia. Wykonawca nie może nie słyszeć

samego siebie, dlatego też powinien on podzielić swoją uwagę w taki sposób, aby w czasie gry dobrze słyszeć także akompaniament wykonywanego utworu i w brzmieniu harmonii znajdować podstawę dla dokładnego intonowania. Stąd płynnie wniosek, aby od początku nauki rozwijać u ucznia tę tak ważną zaletę podwójnego słyszenia partii solowej i akompaniamentu. Tylko ustawiczny, wytrwały nadzór nad dokładną intonacją, zwracanie uwagi na każdy fałszywy dźwięk, może wytworzyć u uczącego się krytyczny stosunek do popełnianych w tym zakresie błędów, a to z kolei zwiększa gotowość do właściwego przygotowania warg i oddechu warunkujących dokładne intonowanie. Za niecelowe uznać należy tworzenie specjalnych ćwiczeń w celu rozwinięcia dokładnej intonacji, gdyż w poprawne intonowanie wprawiać się można na jakimkolwiek dowolnym materiale. Pomyłki i błędy powinny być zauważane zarówno przy wykonywaniu trójdźwięków jak i przy graniu gamy chromatycznej. Jednakże wykrycie błędów jest znacznie trudniejsze w gamach. Dlatego przy rozwijaniu czystej intonacji u początkujących należy więcej korzystać z ćwiczeń i utworów, w których wyraźnie słyszalny jest każdy dźwięk. Bardzo korzystny efekt daje realizowanie trójdźwięków i akordów w wolnym tempie. Jednakże najlepsze rezultaty w pracy nad kunsztem muzycznym otrzymuje się w utworach z towarzyszeniem fortepianu i w zespole kameralnym. Tutaj właśnie z dużym powodzeniem można wypracować dokładną intonację. W przypadku instrumentów dętych nie możemy mówić, że niejako z natury mają one wszystkie dźwięki czyste. Doskonale pod względem intonacyjnym wykonanie zależy od muzyka, który dzięki nabytemu w procesie edukacyjnym doświadczeniu będzie potrafił wyeliminować niedokładności dźwiękowe.