

Ewa Łydka

**“Główne założenia techniki pianistycznej
w XX wieku”**

**Praca opublikowana
w Internetowym Serwisie Oświatowym**

awans.net

Słuchając dzisiejszych wykonań pianistycznych młodych wirtuozów, zastanawiamy się jak daleko może się jeszcze rozwinąć technika wykonania i czy jest to możliwe. Młodzi wykonawcy prezentują utwory w perfekcyjnym wykonaniu tak pod względem wyrazowym, emocjonalnym jak i ściśle technicznym.

Przychodzi refleksja: jak ćwiczyć by osiągnąć takie efekty? Oczywiście wspaniałych i wybitnych wykonawców można było słyszeć odkąd istniała muzyka. Jednak dzisiaj widzimy wielu bardzo młodych wykonawców, uczniów szkół II czy nawet I stopnia, którzy są już dojrzałymi muzykami.

Jak to się stało? Spróbujmy prześledzić rozwój techniki pianistycznej w ostatnim stuleciu na podstawie rozpraw i przemyśleń trzech wybitnych pedagogów: Karola Leimera, Bronisława Poźniaka i Marka Dyżewskiego.

Karol Leimer (1858 - 1944) był wybitnym niemieckim pedagogiem gry na fortepianie. Jego najwybitniejszym uczniem był Walter Giesecking. Leimer napisał książkę: *Współczesna pianistyka*.

W swej książce Leimer objaśnia swój punkt wyjścia w sprawach techniki fortepianowej, a oto jego najważniejsze cechy:

1. Zalecanie całkowitego rozluźnienia mięśni rąk, jako tła dla wszystkich ruchów, składających się na czynność gry na fortepianie.
2. Rozluźnienie mięśni winno być osiągnięte od wewnątrz, bez stosowania jakichś specjalnych ruchów rozluźniających. Należy o nim stale pamiętać i rozluźniać w czasie gry mięśnie rąk tak często, jak to tylko możliwe.
3. Zaleca spokój ruchów, tzn. unikanie wszelkich ruchów, które w danym momencie nie są konieczne potrzebne do wykonywania czynności gry.
4. Żąda naturalnej pozycji palców na klawiszach tj. tylko lekkiego ich zgięcia, takiego jakie występuje przy swobodnym zwisaniu dłoni. Ważność tego podkreśla zwłaszcza przy grze legato i kantyleny, gdzie zbyt silne zgięcie palców przeszkadzałoby działaniu subtelnych nerwów czuciowych, których największa ilość skupiona jest w płaskiej części poduszczynek palców.

XIX i początek XX w. – to zwrócenie uwagi na mechaniczną i fizjologiczną stronę uderzenia – wprowadzenie słuchu do techniki stanowiło nowość. Podstawą leimerowskiej metody nauczania jest ćwiczenie słuchu. Jeżeli chce się grać naprawdę doskonale, stosownie do dzisiejszych wymagań, jak najwięcej uwagi i troski należy poświęcić długości trwania dźwięku, jego sile i jakości. Skrupulatne przestrzeganie tych zasad dotyczących złożoności dźwięku sprawia to, iż całość wykonania nabiera odpowiedniego charakteru. Jak ważną

rzeczą jest przestrzeganie tych zasad, niech świadczy wypowiedź Gieseckinga, którą umieścić w przedmowie do tej książki, a która mówi, iż „słuchanie samego siebie jest jednym z najważniejszych czynników w nauce muzyki” i wykształcenie słuchu w tym kierunku jest podstawowym warunkiem czynienia szybkich postępów. Podstawą do takiego rodzaju kształcenia słuchu jest jak najdokładniejsza znajomość tekstu nutowego opracowywanego utworu, a taką możliwość w pracy nad danym utworem daje bezbłędne opanowanie na pamięć tego tekstu już w pierwotnym stadium pracy. Aby móc osiągnąć to w stosunkowo krótkim czasie, Leimer zaleca specjalny rodzaj ćwiczenia pamięci, który nazywa „refleksją” czyli logicznym i systematycznym przemyśleniem utworu. Ten rodzaj kształcenia pamięci zaleca stosować i wymagać od początkujących a nawet od dzieci, tzn. aby na każdą lekcję opanowywali w ten sposób dokładnie pamięciowo choćby tylko jeden czy dwa takty.

Przez technikę gry na instrumencie rozumiemy sprawne władanie palcami. Pojęcie to jednak rozumiane jest na ogół w sposób bardzo ograniczony, gdyż zazwyczaj pod miano techniki podciąga się pojęcie szybkości palców, bieглиwości w wykonywaniu trudnych pasażów oraz pewności w trafianiu w dane klawisze. Leimer w swoim dziele podkreśla, iż pierwszym czynnikiem prowadzącym do uzyskania techniki jest pamięciowe opanowanie tekstu nutowego danego utworu, czego dokonujemy na drodze pracy umysłowej, a następnie rozpoczynamy ćwiczenie, które ma na celu doskonalenie pod względem dynamiki, rytmu, palcowania, sposobu uderzenia. Ćwiczenie takie przebiega w najdoskonalszy sposób i najszybciej prowadzi do celu przy intensywnej koncentracji wszystkich sił umysłowych, stanowi zatem wytężoną pracę umysłową. W pracy nad techniką wielkie znaczenie ma wyrobienie poszczególnych palców (co nie pozostaje bez wpływu na siłę dźwięku). Analizując kolejno uderzenia każdego palca stwierdzamy, iż kciuk uderza zbyt słabo na skutek swej pozycji w stosunku do dłoni, palce drugi i trzeci wydają się zbyt mocne, czwarty – najslabszy, a piąty jako najkrótszy wymaga większej energii przy uderzeniu. Osiągnięcie równego uderzenia wszystkimi pięcioma palcami jest zadaniem trudnym i polega w znacznej mierze na prawidłowym wyćwiczeniu słuchu w tym kierunku. Główną rzeczą w pracy nad kształceniem techniki palcowej jest cierpliwość i ciągła koncentracja uwagi na pracy poszczególnych palców. Poczucie odprężenia wszystkich nie zatrudnionych przy grze mięśni rąk, konsekwentna gra piano, wolne tempo – to pierwsze zadanie ćwiczącego.

Spełniając powyższe zalecenia można poznać z jaką siłą każdy poszczególny palec musi naciskać klawisz i tym sposobem osiągnie się umiejętność prawidłowego władania palcami, co stanowi podstawę techniki. Reasumując wypowiedź Leimera: „Nieustanne wsłuchiwanie się w wydobywane dźwięki, kontrola nad ścisłością wykonania – oto droga,

która musi zaprowadzić szybko i pewnie do naprawdę precyzyjnej techniki. Palce służą głowie: wykonują one to, co im głowa rozkaże. Jeżeli więc głowa, dzięki dobrze wyszkolonemu słuchowi, wie dobrze, jaki rodzaj dźwięku ma wydobyć, palec będzie jej posłuszny. W ten sposób palce mogą szybko rozwiązywać najtrudniejsze nawet techniczne problemy, jeżeli zważa się przy tym na konieczne rozluźnienie mięśni. Rozluźnienie to jest dlatego tak ważne, że tylko swobodna, odprężona ręka zamienia bez przeszkód wychodzące z głowy impulsy w ruchy palców”.

A więc nie żmudne, wielogodzinne ćwiczenia wprawek, ale wyobrażenie dźwięku i słuch wewnętrzny są wg Leimera najkrótszą drogą do uzyskania biegłości technicznej. Technika nabiera tu innego znaczenia. To nie tylko sprawność fizyczna palców, ale nierozzerwalne połączenie wyobraźni i słuchania samego siebie daje efekt gry naprawdę doskonałej.

Zobaczmy teraz co na temat techniki pianistycznej sądził Bronisław Poźniak (1887 – 1953), pedagog i kameralista. W swoim poradniku dla pedagogów muzyki nie ogranicza się tylko do ogólnych zasad ćwiczenia, ale daje konkretne, praktyczne rady przy wprowadzaniu technicznych problemów. Ma kilka punktów stycznych z metodą Leimera. Podstawowym założeniem techniki fortepianowej jest opanowanie gry przy zupełnie rozluźnionej muskulaturze. Gra musi być wolna od napięcia ramion i rąk. Palce muszą jednak pokonać opór klawiszy i tu rozluźnienie nie może sięgać.

Drugą wspólną cechę w podejściu do ćwiczenia widać przy omawianiu gam. Problem polega na uszeregowaniu w jedną barwę tonu szeregu dźwięków. Poźniak uważa, że przez uważne wsłuchiwanie się w grze wolnej najpierw należy wyczuć zróżnicowanie barwy, a potem osiągnąć absolutne wyrównanie barwy dźwięków w ramach gamy. Palce postępują tak jak ucho steruje. Dlatego gamę należy ćwiczyć w tempie umiarkowanym w *mf*. Gdy umysł upora się z problemem, to tempo samo się znajdzie.

Ważną rzeczą jest opanowanie tekstu utworu na pamięć. Nie uważa jednak (jak Leimer) za konieczne opanowania go przed przystąpieniem do ćwiczenia. Docenia jednak wagę problemu, gdyż dobra znajomość tekstu gwarantuje uniknięcia tremy i wpadek pamięciowych.

Jest jeszcze kilka ogólnych uwag na temat ćwiczenia.

Bez rzetelnego wkładu pracy nie ma postępu. Złożoność kompozycji wymaga studiowanie każdego zagadnienia osobno. (*rytm, palcowanie, dynamika..*). Kto ćwiczy powoli – ten robi postępy szybko, kto ćwiczy szybko – ten się cofa. Poźniak, podobnie jak Leimer, przestrzega przed używaniem zbędnych ruchów w czasie gry, gdyż te tylko przeszkadzają,

a nie świadczą o muzykalności. Według Poźniaka muzykalny jest ten, kto potrafi muzykę przeżywać. Zaś muzykalnym odtwórcą jest ten, kto muzykę przeżywa i potrafi ją oddać.

A jak dzisiaj na problemy ćwiczenia zapatruje się Marek Dyżewski?

Otóż uważa, że ćwiczenie jest warunkiem koniecznym – nie ma mistrzostwa bez ćwiczenia. Ćwiczenie pozbawione teorii, namysłu nad tym, czy ćwiczymy właściwie, jest młocką na ośle. *Pokaż mi jak ćwiczysz a ja ci powiem co osiągniesz.* Głównym przedmiotem ćwiczenia powinna być pamięć, ponieważ lepsza pamięć umożliwi nam lepsze ćwiczenie. Świadomość muzyczna zawsze musi wyprzedzać potencjał techniczny. Uczeń tylko wtedy czyni postęp, kiedy pewne rzeczy chce zrobić i wie, co chce, ale jeszcze nie potrafi, a nie odwrotnie: wszystko umie zagrać ale nie wie co chce.

Dobłą metodą jest pamięciowe opanowanie utworu przed przystąpieniem do jego ćwiczenia. /Leimer/ Jeśli nie ćwiczę pamięci, mówi dalej Dyżewski, nie pielęgnuję tej zdolności, to może się zdarzyć, że i pamięć o mnie zapomni. Jest to problem bardzo istotny kiedy myślimy o tremie.

Dzieło musi być przyswojone w takim stopniu, żeby wykonawca je widział i rozumiał tak, jakby był jego twórcą. Również w nauczaniu dzieci najpierw musi być świadomość tekstu opanowanego bez instrumentu, dopiero potem dochodzą inne elementy związane a podzielnością uwagi. Chodzi o sposób, formę podania; nie ma rzeczy zarezerwowanych dla późniejszego wieku. Przedmiotem ćwiczenia powinna być również koncentracja. W polu uwagi ćwiczącego nie powinno być niczego poza samym ćwiczeniem. To warunek dobrego ćwiczenia. Szkolenie muzyka ma dwa bardzo ważne wymiary: wyobraźnię i rękę. Jeśli ktoś myśli, że szkolenie techniczne polega na szkoleniu ręki, to jest w grubym błędzie. Jest to zawsze łączne szkolenie wyobraźni i ręki jako pewnej nierozdzielnej jedności. Uważa, że nie jest tak, że ręka realizuje to, co zamierzy wyobraźnia, że wyobraźnia szkoli rękę; zachodzi również sprzężenie zwrotne – także ręka szkoli wyobraźnię. Z tego założenia wynika, że każdą, nawet najmniejszą strukturę dźwiękową należy wykonać jako skończone arcydzieło.

Ćwiczenie jest drogą do sztuki, ale także samo ćwiczenie jest sztuką. Nie należy od razu mierzyć się z wielkim problemem złożonym z kilku małych trudności, lecz problem ten rozłożyć na proste zadania i oddzielnie je opanować. Miejsc trudnych nie należy w ogóle ćwiczyć, tylko uczynić z nich problemy łatwe, a następnie przystąpić do ćwiczenia. Tak więc kreatywność ćwiczenia jest stawiana na pierwszym planie, a zaraz po niej koncentracja, opanowanie tekstu na pamięć – nawiązanie do metody Leimera.

Myślę, że teraz możemy wysnuć pewne wnioski i odpowiedzieć na pytania zawarte na początku tych rozważań. Otóż nie istnieje ćwiczenie ręki bez włączenia w to wyobraźni, słuchu wewnętrznego, wsłuchiwania się w grę, koncentracji. Co do tego nikt już nie ma wątpliwości. Wykonywanie najmniejszych i najprostszych motywów musi być mistrzowskie. Całkowite rozluźnienie ręki i opanowanie tekstu nutowego jest punktem wyjścia do dalszej pracy nad utworem. Pedagogika artystyczna musi kształcić osobowość artysty. Oczywiście muzyk powinien mieć czym mówić, ale nie mniej ważne jest, by miał on coś do powiedzenia, żeby był kimś.

Misja pedagoga polega na tym, żeby uczynić siebie samego zbędnym. Od pierwszych lekcji pedagog powinien sprawić, aby uczeń był zdolny samodzielnie pracować na każdym etapie swego rozwoju.

Na zakończenie chciałabym zacytować Michała Anioła – geniusza formy i twórcy arcydzieł skończenie doskonałych: ***Nie lekceważcie drobnostek, ponieważ od drobnostek zależy doskonałość, a doskonałość nie jest drobnostką.***