

Barbara Moruszewicz

Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Suwałkach

Ewolucja poglądów na technikę fortepianową

**Praca opublikowana
w Internetowym Serwisie Oświatowym**

awans.net

Techniką Słownik Języka Polskiego określa: „celowy, racjonalny sposób wykonywania jakichś prac, czynności, posługiwanie się instrumentami, przyrządami; metoda”.

Technika gry na fortepianie to, zgodnie z powyższą definicją, celowy, przemyślany sposób wykonywania określonych ruchów, posługiwanie się „przyrządami” jakimi są: ciało, ręce, palce pianisty. Jednym słowem, są to wszystkie metody określające „nie co należy robić, ale jak należy robić to, co nazywamy artystyczną grą na fortepianie”.¹

Zgodnie z tezą H. Neuhaus’a „już sam cel wskazuje środki do jego osiągnięcia; im jaśniejszy jest cel, jaki chcemy osiągnąć, tym jaśniejsze jest też to, jak należy to zrobić”.²

Celem każdego wykonawcy jest zrealizowanie w pełni obrazu artystycznego utworu. Jednakże wyobrażenie artystyczne kompozycji uzależnione jest w znacznej mierze od epoki, w jakiej muzykę tworzono i odtwarzano. Pianista współczesny dysponuje możliwością wyboru utworów, które powstawały w okresie niemal czterech wieków. Kilkaset lat w twórczości muzycznej to przekrój różnych stylów, epok, różnorodnych treści zamkniętych w licznych formach muzycznych.

Wraz z narastaniem różnorodności repertuarowych wzrosły wymagania stawiane wykonawcom. W czasach obecnych wymagania te są szczególnie wyrafinowane. Od pianisty oczekuje się stylowego odtworzenia utworów z różnych epok, trafnego przekazania treści zawartych w muzyce. Technika rejestrowania dźwięku (płyty, taśmy, przekazy radiowe) zaostrza rywalizację wśród wykonawców rejestrując nagrania coraz doskonalsze. Wszystko to skłania pedagogów, wirtuozów do poszukiwania coraz doskonalszych, wszechstronnych środków wykonawczych. Wyrazem owych poszukiwań są liczne prace metodyczne.

¹ H. Neuhaus. Sztuka pianistyczna. S.107.

² j.w. s. 101.

A oto przedstawiona w dużym skrócie panorama historyczna poglądów i teorii dotyczących techniki fortepianowej.

Dziedzictwo klawesynistów

Technika gry na klawesynie i klawikordzie polegała głównie na poruszaniu palcami. „Ani miękkie dotknięcie klawikordu, ani zdecydowane i szybkie, lecz niemocne uderzenie stosowane na klawesynie nie wymagały uruchomienia całej ręki. Technika palcowa wystarczała zupełnie tym bardziej, że na obu instrumentach w porównaniu z klawiaturą współczesnych fortepianów klawiatura była płytka i lekka.”¹

Podręcznik pt.: „L’art de toucher le clavecin” Francois’a Couperin’a wydany w roku 1717 obejmuje nie tylko zagadnienia motoryki gry, ale również inne ciekawe uwagi i spostrzeżenia dotyczące nauczania dzieci: „Dobra gra uzależniona jest znacznie bardziej od gibkości i swobody palców niż od ich siły. Jeżeli pozwolimy dziecku grać od samego początku na dwóch klawiaturach – co niechybnie spowoduje naprężenie jego maleńkich rączek – układ tych rączek może ulec zmianie na gorsze i gra jego stanie się twarda”.²

W powyższej uwadze wyraża się troska autora o swobodne ułożenie rąk dziecka na klawiaturze, co wpływa na jakość gry i dźwięku. F. Couperin przywiązuje wielką wagę do początków nauczania opisując postawę gry na instrumencie, propagując metodę uczenia dziecka najpierw dźwięków, potem zapisu nutowego. Niektóre poglądy Couperin’a są zaskakująco zbieżne ze współczesnymi poglądami dotyczącymi nauczania dzieci, co potwierdza ich aktualność.

Dzieło metodyczne C. F. E. Bacha pt.: „Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen” określone zostało przez J. Haydna jako „szkoła wszelkich szkół”. Wielką wartość tego dzieła chciałabym

¹ W. Chmielowska. Z zagadnień nauczania gry na fortepianie. s. 14.

² F. Couperin. L’art de toucher le clavecin. s.11.

podkreślić przytaczając cytaty, którego treść związana jest z tematem mojej pracy.

„Grający powinien siedzieć przy instrumencie naprzeciw środka klawiatury (...). Należy grać palcami zgiętymi, a mięśnie nie powinny być przy tym napięte. Sztywność krępuje wszelkie ruchy i działa ujemnie zwłaszcza na zdolność szybkiego rozciągania i zwierania dłoni, a przecież tymi ruchami posługujemy się podczas gry bezustannie. Elastyczność dłoni i palców jest nieodzowna, gdy chodzi o szerokie rozpiętości, o uderzenie bliskich klawiszy nie sąsiednimi palcami, o bezgłośną zmianę palców, wreszcie o nieuniknione podkładanie i przekładanie palców. Kto bowiem zna reguły prawidłowego palcowania, a nie ma złego przyzwyczajenia do niepotrzebnej gestykulacji, ten wykona najtrudniejsze rzeczy nieznacznymi ruchami i bez wysiłku.”¹

Szczególnie istotne wydaje mi się podkreślenie przez F .E. Bacha kilku problemów:

- duży nacisk na luźność aparatu ruchowego, związaną z tym postawę, układ ręki, pozycję palców na klawiaturze;
- zwrócenie uwagi na oszczędność gestykulacji, współcześnie mówiąc, na ekonomię ruchów;
- podkreślenie samodzielności palców;
- podporządkowanie techniki treściom muzycznym, gdyż „można mieć najsprawniejsze palce (...), a mimo to nie być wykonawcą, którego gra jest zrozumiała, sprawia przyjemność słuchaczom, potrafi wzruszać”.²

Okres przednaukowy.

Mianem tym dr G. Kaemper w pracy pt.: „Techniques pianistiques” określa XIX wiek – czas szczególnego rozwoju pianistyki.

¹ C.F.E. Bach. Versuch ueber die wahre Art... s.11.

² j.w. s. 80-81.

Fortepian w XIX wieku był niekwestionowanym królem wśród instrumentów solowych. Rozwój pianistyki w tym czasie zawdzięczamy licznym kompozycjom wirtuozów tego instrumentu, wśród których największą sławą cieszyli się F. Liszt i F. Chopin.

F. Liszt wiele czasu poświęcił zagadnieniom techniki fortepianowej, aczkolwiek pracy nad techniką nie uważał za cel sam w sobie. Uczniom swoim zalecał systematyczną pracę nad określonymi elementami techniki: gamami, oktavami, trylami, tremolami itd. Szczegółowe ćwiczenia techniczne umieszcza w 6-tomowym zbiorze wprawek, obejmując przeróżne problemy wykonawcze.

Metody pedagogiczne F. Chopina znamy tylko z przekazu jego uczniów. Wielki pianista zwracał szczególną uwagę na swobodę ręki podczas gry, dążył do wyrobienia giętkości rąk, niezależności palców. Na lekcjach ćwiczył wraz z uczniami różne rodzaje artykulacji, a zwłaszcza piękne, śpiewne legato. Polecał pomocnicze ćwiczenia gimnastyczne rąk. Wielką wagę przywiązywał do wyrównanego brzmienia w gamach, pasażach. Aby móc to osiągnąć niewystarczające były silne, wyćwiczone palce. Jego zdaniem, równie istotna była umiejętność prowadzenia całej ręki płynnym ruchem w prawo lub w lewo. Chopin w sposób nowoczesny podchodził do zagadnień aplikatury, przełamywał stare schematy myślowe np. posługując się swobodnie pierwszym palcem na czarnych klawiszach. Jako pierwszy zwrócił uwagę na ruchy dłoni, przegubu, ręki nie ograniczając techniki do sprawności palców. Chopin był prekursorem współczesnej techniki fortepianowej.

Metody Clementiego i Czerneho różniły się znacznie od metod Chopina. Sposób pracy tych pianistów – pedagogów polegał niemal wyłącznie na mechanicznym powtarzaniu stereotypowych, schematycznych ćwiczeń.

Clementi, założyciel szkoły angielskiej, „doprowadził siłę i równość palców do prawie idealnej doskonałości” zalecając etudy i ćwiczenia dostosowane do ciężkiej i twardej klawiatury fortepianów o mechanice londyńskiej. Natomiast fortepian o mechanice wiedeńskiej cechowała lekka

klawiatura o niezbyt silnym dźwięku. Etiudy Czernego – przedstawiciela szkoły wiedeńskiej – charakteryzują się lotnością gam i pasaży przebiegających przez kilka rejestrów, zawierają dużo staccat i przerzutów ręki oraz fragmentów wskazujących na konieczność użycia przegubu (na podst. Chmielowskiej).

Kontynuatorami przedstawicieli obu szkół w II połowie XIX wieku byli I. Moscheles i T. Leszetycki.

Moscheles – uczeń Clementiego uznawał w grze stalowe palce, małą elastyczność przegubu, ograniczone ruchy oraz używanie barku jako jednej dźwigni. Preferował uderzenie masywne i silne.

Przeciwnie poglądy prezentował T. Leszetycki – spadkobierca szkoły wiedeńskiej, który główny nacisk kładł na rozwój techniki palcowej. Technika palcowa uczniów Leszetyckiego miała swoistą cechę określoną jako „jeu perle” czyli gra perlista, co nadawało wszelkim figuracjom lekkość, wdzięk, a fragmenty kantylenowe brzmiały miękko i śpiewnie. „W czasie gry posługiwano się małymi dźwigniami (palce, kiść) przy wyraźnej niechęci do wszelkich ruchów ramienia i przedramienia”.¹

Okres naukowy

Przewrót w dziedzinie techniki fortepianowej wywołały obserwacje i badania anatomiczno – fizjologiczne prowadzone równoległe przez F. A. Steinhausena i R.M. Breithoupta.

Steinhausen, z zawodu lekarz fizjolog, wystąpił przeciw nienaturalności ruchów, przerostowi techniki palcowej i skostnieniu metod nauczania walcząc o uznanie praw fizyki, czyli prawa ciężkości (Gewicht) w czasie gry. Hasło Steinhausena „pozostawmy swemu ciału swobodę” wyrażało się w uruchomieniu pracy przedramienia i ramienia, przy czym popadł w drugą skrajność, gdyż palce stały się „podporami” ramienia, pozbawionymi samodzielności.

¹ W. Chmielowska. Z zagadnień nauczania ... s. 68.

Współtwórcą metod opartych na technice ciężarowej jest R.M. Breithaupt, który w 1905 roku wydaje „Die naturliche Klaviertechnik”. W odróżnieniu od Steinhausena Breithaupt uważa, iż „nie chodzi o przeciwstawienie techniki ciężarowej technice palcowej, lecz o to, by łączyć ruchy palców z ruchami innych części ręki, starając się o ciągłą współpracę małych i dużych dźwigni. (...) Technika jako ciągły proces ruchów jest procesem umysłowym, produktem częściowo świadomych, po części nieświadomych czynności woli, które zmechanizowane zautomatyzowane przez wolę są ustawione na jeden i ten sam cel – oszczędzanie siły”.¹

Breithaupt analizuje dokładniej proces kształtowania nawyków twierdząc, że każdy ruch jest właściwie psychiczną pracą. Określając funkcję mięśni podkreśla, iż najwyższy stopień wykorzystania osiąga wypoczęty, normalnie napięty mięsień, natomiast w czasie wykonywania ruchu biorą udział wszystkie mięśnie.

Podstawowe rodzaje artykulacji analizuje pod kątem pracy ręki, zastosowania jej ciężaru:

non legato – działanie balansu swobodnie opadającego, naturalnego ciężaru;

staccato – działanie naturalnego repulsu opadania masy;

legato – działanie lekko ustalonego, unoszonego, prowadzonego ramienia w kontrolowanej formie (ustalenie lub napięcie z pleców).

Znaczenie pracy Breithaupta w procesie kształtowania naturalnej, swobodnej techniki fortepianowej jest ogromne. Twierdzenia jego były odkrywcze i rewelacyjne, ukierunkowały dalszy rozwój pianistyki, znacząco wpłynęły na kształt współczesnych metod pedagogiki fortepianowej.

Należy jednak dodać, że Breithaupt, a w szczególności entuzjaści jego teorii nie uniknęli skrajności w swych poglądach. U uczniów uczonych

¹ R.M. Breithaupt. Die naturliche Klaviertechnik. T.I.s. 153.

niemal wyłącznie metodą tzw. techniki ciężarowej niejednokrotnie występował nadmiar ruchów oraz zbyt duża ich amplituda.

Autorem polemizującym z tezami zawartymi w „Die naturliche Klaviertechnik” był C.A. Martienssen. Jego rozważania będące reakcją na zbyt fizjologiczne traktowanie techniki fortepianowej, dają się streścić w zdaniu, iż wyobraźnia słuchowa winna dyktować zasady techniczne. Propagował całkowite podporządkowanie techniki treściom muzycznym.

W tym samym czasie, z podobną teorią występują K. Leimer i N. Giesecking w pracach „Modernes Klavierspiel” i „Rhytmik, Dynamik, Pedal”. Leimer oparł swe poglądy na zasadach fizjologicznych np. zasada koordynacji czynności układu ruchowego w grze. Zaleca opuszczanie całej ręki, jakby „martwej” dla umysłowania relaksu mięśni. Dobrą grę charakteryzować powinien spokój i oszczędność ruchów. Za najkorzystniejszą uważają umiejętność wykorzystania różnych sposobów uderzenia zarówno technika palców jak i ciężarową. Ciekawym i ważnym elementem techniki Leimera i Gieseckinga jest proces kształtowania świadomej pamięci.

Zrozumienie techniki jako środka, a nie celu samego w sobie, jest od dawna charakterystyczną wartością szkoły rosyjskiej. Już w przedwojennej pracy L. Barenbojma „Pedagogika fortepianowa” szczególnie podkreślona jest umiejętność gry pięknym, śpiewnym dźwiękiem. Barenbojm propaguje naukę gry na fortepianie jako naukę gry muzyki, zalecając jednocześnie przekazywanie uczniom wszechstronnej techniki fortepianowej czyli wyrobienie samodzielnych, ruchliwych palców oraz wykorzystanie siły ciężkości w grze.

Analizując budowę mięśni i kości, współdziałanie różnych partii mięśni w czasie gry na fortepianie Józef Gat pisze „Technikę fortepianową”. Szeroko opisuje właściwą postawę grającego, położenie palców na klawiszach, opisuje różne ćwiczenia gimnastyczne poszczególnie partii mięśni ręki. Podaje też wskazówki dotyczące zastosowania różnych ruchów:

- staccato (wszystkie rodzaje gry rozdzielanymi dźwiękami) zaleca grać szybkim ruchem z ramienia i przedramienia a nie samymi palcami;
- technika oktawaowa i akordowa – użycie ramienia jako całości bez napinania mięśni przegubu.

Technika palcowa to, według Gata, najważniejsza dziedzina gry fortepianowej, a polega ona na zamachu palca lub przeniesieniu ciężaru z ramienia. Samodzielność palców jest bardzo ważna, gdyż sztuczne trzymanie nieruchomo niegrających palców jest niekorzystne i przeszkadzające.

Sumując poglądy pedagogów radzieckich przytoczę znaną prawdę wyrażoną słowami H. Neuhausa: „Wykonanie tylko wtedy może być dobre i artystyczne, gdy wszystkie niezwykle różnorodne środki wykonawcze stosować będziemy zgodnie z sensem i treścią utworu, przede wszystkim zaś z jego strukturą formalną (...). Skoro muzyka jest dźwiękiem, pierwszym i najważniejszym obowiązkiem wykonawcy jest praca nad dźwiękiem (...). A jednak bardzo często troska o technikę w wąskim znaczeniu (biegłość, brawura) usuwa pracę nad dźwiękiem na plan drugi.”¹

Chciałabym jeszcze wspomnieć o wydanej w 1921 roku książce Margit Varro „Żywa nauka gry na fortepianie” dotyczącej nauczania i wychowania muzycznego dzieci. Nowoczesną, uniwersalną techniką pianistyczną autorka określa technikę palcową połączoną z elastycznym balansowaniem całego aparatu ruchowego i dzisiejszą techniką ciężarową. W pracy z dziećmi w początkach nauczania Varro proponuje stosować ćwiczenia przygotowawcze poza klawiaturą mające na celu uruchomienie całej ręki. Ćwiczenie palców zaleca rozpocząć od samodzielnych uderzeń palca bez jakichkolwiek pomocniczych ruchów ręki. Błędy, zahamowania i opory uczniów powodujące źle zorganizowaną technikę, wypływają, zdaniem autorki, z nieprawidłowego funkcjonowania aparatu ruchowego.

¹ H. Neuhaus. Sztuka pianistyczna.s.75.

Zadaniem nauczyciela jest postawienie diagnozy, rozpoznanie przyczyny wadliwej techniki i poprawienie jej.

Jest to potwierdzeniem założenia, iż rozwój techniczny ucznia zależy od podstaw, czyli właściwego ustawienia i funkcjonowania aparatu gry w początkach nauczania. Tym ważniejszy jest proces przysposabiania ręki do gry na fortepianie, gdyż pozwala uniknąć późniejszego poprawiania błędów w aparacie ruchowym.

Kolejna praca dotycząca zagadnień techniki fortepianowej to „Techniques pianistiques” Gerda Kaempera.¹ Pierwszy rozdział poświęcony jest historii poglądów na technikę fortepianową, natomiast w drugim rozdziale autor analizuje i opisuje różne rodzaje ruchów np. pionowe, okrężne, osiowe. Palce, według Kaempera, stanowić muszą konstrukcję zdolną unieść niemal cały ciężar ramienia, stąd idealną dla nich pozycją jest łuk, jakby forma sklepienia. W technice potrzebna jest synteza, w której ramię dostarcza siły, a palce precyzji.

Trzeci rozdział nosi tytuł „Praktyka metodyczna” w technice. Kaemper podkreśla w nim trudną sztukę „nauczyć uczenia się”, czyli nauczyć ucznia jak ćwiczyć. Problem ten można zsyntetyzować w trzech zasadach.

1. Zdobywanie biegłości w poszczególnych elementach techniki w czasie ćwiczenia utworów, a nie nużących etiud, gdyż „wielkie dzieła są nieskończenie bardziej pogłębione i bardziej pasjonujące niż najpiękniejsze etiudy” (Leimer).
2. Gesty zamiast nut tzn. studiowanie ruchów, a nie utworów, co wymaga grania pasażu w tempie i z respektowaniem wszystkich innych oznaczeń: cresc., akcent, rabato; krótko mówiąc uwzględniając całą jego ekspresję.
3. Doświadczenia zamiast powtórek, czyli szukanie właściwego ruchu wykonawczego w danym elemencie technicznym metodą prób i błędów.

¹ G. Kaemper. Techniques pianistiques. Paris 1968.

W ostatnich latach w języku polskim wydano G. Sandor – „O grze na fortepianie” (PWN 1994) i S. Bruhn „Przewodnik interpretacji pianistycznej („UNIA”1989).

W obu pozycjach podkreśla się nierozdzielność pojęć – technika – dźwięk - wyraz. Nie istnieje technika bez dźwięku i emocjonalnego wyrazu. Taką też koncepcję prezentuje prof. Andrzej Jasiński.

Obecnie wprowadzono do nauczania lekką technikę pianistyczną stosującą zamiast ciężaru energię, umożliwiającą większą wirtuozerię (aktywne palce i większa ekspresyjność). „Słowo wirtuozeria pochodzi od słowa „virtu”, którego pierwsze znaczenie to cnota. Chodzi więc o wysoką jakość elementów gry fortepianowej, a nie tylko szybkość wykonania utworów” (S. Bruhn – „Przewodnik....)

Reasumując: nie istnieje technika w oderwaniu od muzyki. Umiejętność gry to połączenie: ciało – wyobraźnia – emocje - intelekt. Jest to więc synteza czterech sfer życia człowieka: fizycznej, duchowej, intelektualnej i emocjonalnej.