

**Kształtowanie wyobraźni
i warsztatu młodego pianisty
na przykładzie utworów
kompozytorów polskich XX i XXI w.**

ANNA GUJA

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
Style i twórcy literatury pedagogicznej	7
Znaczenie folkloru w edukacji młodego człowieka	7
Folklor w literaturze muzycznej dla dzieci	8
Neoklasyczne fundamenty muzycznej nowoczesności	9
Wielki dziecięcy świat w muzyce Janiny Garści	10
Współczesna muzyka fortepianowa dla dzieci	13
Analiza problemów wykonawczych w wybranych utworach	15
Zagadnienia rytmiczne	15
Puls	16
Wytrzymywanie pauz	20
Rytm punktowany	21
Synkopa	23
Polirytmia	26
Polimetria	30
Zagadnienia polifoniczne	32
Zagadnienia artykulacyjne	33
Portato	33
Legato	35
Staccato	36
Zagadnienia dynamiczne	40
Zagadnienia agogiczne	44
Zagadnienia techniczne	48
Ostinato	48
Umiejętność grania dwudźwięków i struktur akordowych	51
Repetycje	55
Zagadnienia pedalizacyjne	57
Elementy improwizacji	62
Zagadnienia dotyczące współpracy między pianistami - gra na cztery ręce	67
Czytanie a vista	80
Zakończenie	89
Bibliografia	91

WSTĘP

Naczelnym celem naszej edukacji muzycznej jest ukształtowanie w dzieciach takiej wrażliwości i umiejętności odczuwania żywego tętna muzyki, by uczyniło to ich lepszymi, zdolnymi otworzyć się na piękno, dobro i prawdę¹ - Zoltán Kodály².

Powyższy cytat, stanowiący też motto moich rozważań, określa nadrzędny i końcowy cel edukacji muzycznej młodego człowieka, którego pierwsze spotkanie ze sztuką muzyki odbywa się na wielu płaszczyznach. Podstawowe dwa aspekty kształcenia muzycznego można określić słowami: *techne* – (gr.) umiejętność, rzemiosło i *episteme* – (gr.) wiedza teoretyczna. Dziecko, rozpoczynające przygodę z muzyką, poznaje podstawy teoretyczne i zasady techniki gry na wybranym instrumencie. Opanowanie wiedzy i zdobycie technicznych umiejętności nie są jednak wystarczające, aby muzyk był artystą. Do tych elementów należy bowiem dodać wartość najcenniejszą, określaną jako *ars*, czyli sztuka, swoiste mistrzostwo w harmonijnym połączeniu sprawności technicznej i wrażliwości na piękno. Dopiero takie zespolenie cech może dać gwarancję dojrzałości i doskonałości dzieł muzycznych.

Celem edukacji pianistycznej w jej początkowym okresie jest przekazanie uczniom podstawowych umiejętności w zakresie techniki gry oraz wyposażenie ich w zasób środków, które pozwolą młodemu wykonawcy wyrazić przede wszystkim własne myśli, uczucia i w ten sposób zobrazować treść utworu muzycznego. To trudne i odpowiedzialne zadanie, wymagające od nauczyciela nie tylko opanowania własnego „rzemiosła”, ale też znajomości dziecięcej psychiki, umiejętności empatycznego rozpoznania potrzeb i możliwości ucznia oraz dostosowania warsztatu metodycznego do indywidualnych predyspozycji dziecka.

W dydaktyce fortepianowej istnieją dwa główne stanowiska w podejściu do nauczania gry na fortepianie. Jedni twierdzą, że *dziecko może grać utwór muzyczny ze zrozumieniem i przekonaniem tylko po przeprowadzeniu dokładnego rozbioru teoretycznego wszystkich jego*

¹ Ildikó Herbolty-Kocsár, *Etnomuzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, [w:] *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2000, s. 118.

² Zoltán Kodály (1882 - 1967) – kompozytor i etnograf węgierski, jako pedagog zreformował system nauczania muzyki w szkolnictwie węgierskim.

szczegółów³, a inni natomiast *przestrzegają przed zbyt wczesną intelektualizacją w nauczaniu dzieci, które łatwo mogą zatracić bezpośredniość w przeżywaniu muzyki, jeżeli będą ją od najwcześniejszych lat rozkładały na elementy*⁴.

Na podstawie swoich doświadczeń pedagogicznych mogę przyznać częściową rację zarówno jednemu, jak i drugiemu dydaktykowi. Uważam, że jedną z najważniejszych ról nauczyciela jest wskazanie dziecku wartościowych pozycji z literatury fortepianowej, w których odnajdzie ono bogactwo form i treści motywujących do doskonalenia techniki gry oraz pobudzających wyobraźnię, inspirujących do własnych poszukiwań. W swojej pracy zaprezentuję subiektywny wybór takich utworów, które są ciekawe zarówno pod względem zagadnień wykonawczych, jak i różnorodnych pomysłów atrakcyjnych dla dziecka, adekwatnych do jego możliwości percepcyjnych.

W literaturze fortepianowej od dawnych czasów spotykamy utwory o charakterze dydaktycznym. Kompozytorzy w różnoraki sposób starali się skłonić początkującego pianistę do ćwiczeń. W tym celu pisano etiudy, sonatiny, małe formy taneczne, czy też miniatury wykorzystujące nawiązania do znanych dziecku odgłosów świata zewnętrznego.

W historii muzyki mamy liczne przykłady utworów, którym kompozytorzy nadawali tytuły, mające w założeniu pobudzić wyobraźnię lub wskazać treść, oddaną przy pomocy dźwięków, tak jak to przedstawia muzyka programowa. Czasami jednak proste, wydawałoby się, odniesienia do rzeczywistości mogą być niezrozumiałe dla dziecka, które nie posiada określonych doświadczeń – nie słyszało kukułki, nie wie, jakie dźwięki wydaje pociąg i nie widziało kurczątka (jak więc może sobie wyobrazić taniec kurcząt i to jeszcze w skorupkach?). Można oczywiście przyjąć, że aby ożywić zainteresowanie dziecka i pobudzić jego fantazję, kompozytorzy nadają często tytuły utworom dedykowanym młodszym adeptom sztuki pianistycznej. Nie doszukując się prostego, dosłownego odniesienia do dźwiękowej, ilustracyjnej warstwy utworu a przemawiając w ten sposób bardziej do wyobraźni dziecka, nauczyciel oraz uczeń mogą dodać do tego komentarz, ułatwiający wykonawcy przeżycie muzyki. Stąd później wezmą swój początek frazowanie, artykulacja, dynamika itd. Wanda Chmielowska⁵ przestrzega jednak przed zbyt silnym stosowaniem środków wyrazu muzycznego, by uniknąć wrażenia sztuczności, gdyż *sama*

³ Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie*, Katowice 2010, s.145.

⁴ W. Chmielowska, *op.cit.*, s.145.

⁵ Wanda Chmielowska (1891-1980) – polska pianistka i pedagog.

*treść repertuaru dziecięcego daleka jest od silnych emocji. [...] Niech to będzie gra żywa, wyrazista i zajmująca, lecz niech zachowa przy tym cechę tak właściwą wiekowi dziecięcemu – prostotę*⁶.

Już Robert Schumann⁷ nadawał tytuły o charakterze ilustracyjnym utworom przeznaczonym dla młodzieży, ukierunkowując w ten sposób jej wyobraźnię i podpowiadając młodemu wykonawcom, jakie powinny mieć brzmienie. Za jego przykładem podążało wielu kompozytorów, dzięki czemu fortepianowa literatura pedagogiczna obfituje dziś w rozmaite style i porusza różnorodne aspekty techniki pianistycznej, co pozwala młodym uczniom na wszechstronny rozwój. W dydaktyce fortepianowej ważne jest dokonywanie uzasadnionych wyborów dzieł, które reprezentują określone, preferowane przez nas, wartości.

Wanda Chmielowska za materiał wartościowy pod względem dydaktycznym uważa taki, który posiada następujące zalety:

1. Treść muzyczną dostosowaną do psychiki dziecka, a mającą przy tym pewien poziom artystyczny,
2. Ogólny charakter polski (wyzyskanie melodyki ludowej),
3. Systematyczny układ wprowadzający nowe zadanie stopniowo i według pewnego planu,
4. Uwzględnienie równomiernego rozwoju obu rąk,
5. Szeroki wachlarz problemów zarówno technicznych jak i muzycznych⁸.

W powyższych wskazówkach istotne jest zwrócenie uwagi na znaczenie ludowego charakteru kompozycji, który odgrywa ważną rolę w kształtowaniu muzycznej wyobraźni. Poszukując odpowiedniej literatury fortepianowej dla początkującego pianisty warto sięgać z jednej strony do bogactwa folkloru, wcielając w życie założenia Kodaly'ego o podstawowym materiale nauczania wywodzącym się ze sztuki ludowej, z drugiej zaś strony wybierać nowości współczesnych kompozytorów. Muzyka klasyczna, stanowiąca fundament edukacji muzycznej, nie zawsze jest zajmująca i czytelna dla dziecka, dlatego korzystanie zarówno z ludowych, łatwych w odbiorze melodii, jak i propozycji współczesnych kompozytorów

⁶ W. Chmielowska, *op. cit.*, s. 146

⁷ Robert Schumann (1810-1856) - niemiecki kompozytor i krytyk muzyczny.

⁸ W. Chmielowska, *op. cit.*, s. 140.

może być okazją do kształtowania wrażliwości i budowania motywacji w doskonaleniu umiejętności muzycznych.

W niniejszej pracy pragnę zaprezentować współlistnienie wymienionych wyżej elementów, stanowiących integralną całość w swoistej korespondencji sztuk, oddziałujących na wyobraźnię młodego człowieka, który rozpoczyna przygodę z muzyką fortepianową. Bo tak właśnie rozumiem efektywne i twórcze podejście do edukacji muzycznej, w której dziecko, z inspiracji nauczyciela, kierować się będzie własną wyobraźnią i emocjami, adekwatnymi do treści, zawartych w pięknych, ciekawych kompozycjach. Zadaniem mądrego pedagoga będzie wskazywanie bogactwa i różnorodności muzycznego świata, którym warto się zachwycić i odnaleźć w nim swoje miejsce.

STYLE I TWÓRCY LITERATURY PEDAGOGICZNEJ

ZNACZENIE FOLKLORU W EDUKACJI MŁODEGO CZŁOWIEKA

O folklorze jako dziedzinie twórczości właściwej dla danego regionu, stanowiącej jego kulturę i decydującej o przynależności do określonej grupy etnicznej mówi się, wskazując na historyczną rolę ludowych przekazów, budujących świadomość społeczną i narodową. Młodzi ludzie z dystansem podchodzą do muzyki ludowej w jej oryginalnym brzmieniu. Dużo łatwiej akceptują modne odwołania w stylu „folk”, obecne w muzyce popularnej czy sztuce masowej. Wynika to często z braku bezpośredniego kontaktu z ludowymi twórcami i ich twórczością. Zespoły regionalne, kultywujące lokalne tradycje, funkcjonują na marginesie współczesnej popkultury i stąd może wynikać trudność w przekonaniu młodego człowieka do sięgnięcia po twórczość ludową. Warto jednak wprowadzać dzieci w świat melodii bliskich sercu, łatwych do wykonania i dających poczucie przynależności do regionu, co dodatkowo wpływa na budowanie tożsamości.

Sprawne posługiwanie się mową ojczystą, świadomość wyrastania w określonym kręgu kulturowym, budowanym od pokoleń i czerpanie z jego bogactwa to obowiązkowe cele edukacji wrażliwego obywatela. W kształceniu muzyka – pianisty te cele wyprowadzić można z założeń, w których muzyka ludowa stanowi źródło cennych przykładów do rozwijania wrażliwości, wyobraźni muzycznej oraz techniki gry.

Tradycyjna metodyka nauczania gry na fortepianie nie doceniała znaczenia folkloru w przygotowaniu młodego pianisty do aktywnego życia muzycznego. Tym bardziej więc należy uwzględniać wartości, tak silnie podkreślane przez Kodaly’ą, które mogą znacząco wpłynąć na kształtowanie upodobań artystycznych, wyobraźni, poczucie tożsamości, pewność siebie, przy jednoczesnym otwarciu na rozumienie innych kultur i czerpanie z ich ogromnej rozpiętości środków wyrazu. Dzięki regionalizmowi lepiej poznamy siebie i określimy swoje możliwości w szerszym kontekście kulturowym.

Jak piszą Jan Hoffman⁹ i Adam Rieger¹⁰ w *Szkole czytania nut: Bogactwo inwencji melodycznej i rytmicznej, cechujące nasz folklor muzyczny, sprawia, że nawet najprostszy przykład może być źródłem przeżycia estetycznego, co jest momentem tak niezmiernie ważnym w nauczaniu*¹¹. Dzięki prostocie budowy melodie ludowe są łatwe do zapamiętania, co umożliwia koncentrację na problemach technicznych lub muzycznych, które na obcym materiale stanowiłyby znacznie większą trudność.

Wprowadzając dziecko w świat folkloru, działając jednocześnie na jego wyobraźnię oraz kształtując poczucie estetyki warto sięgać po utwory wartościowe, stanowiące już klasykę współczesnych kompozycji fortepianowych, przeznaczonych dla początkujących pianistów. Do takich dzieł należą kompozycje Witolda Lutosławskiego¹² - inspirowane sztuką Beli Bartoka¹³ - *Melodie ludowe*. W tych prostych miniaturach fortepianowych zawarte jest całe bogactwo tematów, wartych odkrywania i pogłębienia wspólnie z uczniami. Melodie, prezentujące folklor różnych części Polski, przybliżą dziecku kalejdoskop ludowej twórczości i uświadomią, w jaki sposób można przetwarzać język folkloru na język muzyki, w której tradycyjne brzmienia w znanym systemie modalnym splatają się z nowoczesnym, atonalnym potraktowaniem ludowych pieśni, które dziecko mogło znać, ale niekoniecznie dostrzegało ich wartość.

Odwołanie do dziecięcych kulturowych doświadczeń może być trudne, choć wydaje się, że tańce ludowe, takie jak krakowiak, polka czy kujawiak powinny być dziecku znane z edukacji przedszkolnej. Porównanie oryginalnych, ludowych brzmień z ich artystycznym opracowaniem uświadomi młodemu artyście, jak w oryginalny sposób można inspirować się folklorem. Przybliżenie przy tej okazji pojęć z zasad muzyki, takich jak kwinta, kwarta, sekunda, tonalność i atonalność, synkopa, budowa okresowa, stanowi dodatkowy walor pracy nad kompozycjami, zawierającymi motywy ludowe.

⁹ Jan Hoffman (1906-1955) – polski pianista, kameralista i pedagog.

¹⁰ Adam Rieger (1909-1998) – polski pianista, muzykolog i pedagog.

¹¹ Jan Hoffman, Adam Rieger, *Szkola czytania nut*, Kraków 1953, s. 9.

¹² Witold Lutosławski (1913-1994) – polski kompozytor, dyrygent i pianista.

¹³ Béla Bartók (1881-1945) – węgierski kompozytor i pianista.

Rozpoczynanie muzycznej przygody z folklorem od utworów Lutosławskiego to wyjątkowa okazja do kształtowania umiejętności odbioru i rozumienia muzyki współczesnej. To również szansa na wskazanie młodemu człowiekowi, jak wiele zależy nie tylko od wyobraźni kompozytora, ale też wrażliwości muzycznej i świadomości wykonawcy, który współtworzy ostateczny kształt dzieła podczas jego publicznego wykonania.

O technicznych aspektach pracy nad utworami Lutosławskiego będzie mowa w dalszej części niniejszej pracy.

NEOKLASYCZNE FUNDAMENTY MUZYCZNEJ NOWOCZESNOŚCI

Poszukując ciekawego dla początkujących pianistów repertuaru, w którym obecność folkloru łączy się z walorami edukacyjnymi, warto sięgnąć po utwory Aleksandra Tansmana¹⁴. Jego specyficzny i rozpoznawalny styl kompozycji ukształtowany został przez wpływy dwóch kultur: francuskiej i polskiej. Widoczne w początkowych kompozycjach elementy folkloru polskiego ustąpiły z czasem miejsca nowoczesnym tendencjom obecnego w latach 20. neoklasycyzmu. Niechęć do romantycznego patosu oraz impresjonistycznych muzycznych pejzaży skłoniła kompozytora do wyboru konstruktywizmu formalnego oraz obiektywizmu wyrazowego. W jego pełnych dystynkcji dźwiękowej utworach rozpoznajemy formy i gatunki muzyki klasycznej i barokowej. Estetyka nowej tonalności, prostota formy i umiar w stosowaniu środków wyrazowych nadają kompozycjom lekkości i przejrzystości. Motoryczna rytmika i przystępna w odbiorze harmonika czynią jego dzieła łatwiejszymi dla wykonawców, szczególnie młodych, rozpoczynających swoją muzyczną przygodę, dla których Tansman pisał szczególnie chętnie.

Świadczy o tym chociażby fakt, że przyjmując od wydawcy zamówienie na skomponowanie swojego pierwszego zbioru dla najmłodszych *Pour les enfants* powiedział: *Będzie mi bardzo miło spełnić życzenie wydawnictwa i z góry akceptuję warunki umowy. Uczynię to tym chętniej, że pisanie dla dzieci wydaje mi się aktem przezorności ze strony kompozytora, bo jego nazwisko zapisze się w świadomości tych małych ludzi na całe życie*¹⁵. W przedmowie do cyklu *Młodzi przy fortepianie* z 1951 roku Tansman pisze: *Chciałem*

¹⁴ Aleksander Tansman (1897-1986) – polski kompozytor, pianista-wirtuoz i dyrygent.

¹⁵ Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Warszawa 1986, s. 388.

*przynajmniej częściowo zappełnić przepaść, jaką dla młodziutkiego pianisty jest przejście od szkolnych ćwiczeń metodycznych do prawdziwego repertuaru wielkich mistrzów. Chodziło mi o pokonanie trudności stylistycznych, technicznych i estetycznych, [...] przerzucenie pomostu między gamami i ćwiczeniami a całą literaturą od Bacha i Haendla po współczesność*¹⁶.

W okresie wojennym Tansman wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie, by móc zapewnić sobie środki do życia, komponował utwory o charakterze pedagogicznym, które cieszyły się dużym powodzeniem. Jednym z wyrazów uznania był list Laury Sybert, piszącej: *Monsieur, mam jedenaście lat i gram na fortepianie od lat czterech. Jestem Amerykanką. Ostatniego roku otrzymałam od mojego profesora Pana zbiór pt. Pour les enfants (pierwszy zeszyt). Uwielbiam Taniec rosyjski i Pluszowego niedźwiadka. Kiedy gram Pana utwory, moje koleżanki życzą sobie usłyszeć je raz jeszcze. W rezultacie jedna z moich przyjaciółek sama zaczyna uczyć się gry na fortepianie*¹⁷.

Powyższy list potwierdza uznanie dla kompozytora, o czym świadczy też wydanie 14 zbiorów przeznaczonych dla dzieci, zawierających ok. 250 kompozycji. Na ich popularność mają wpływ takie cechy, jak: przejrzystość, prostota, ciekawe, ale nie skomplikowane rozwiązania harmoniczne, stopniowanie trudności. Ponadto większość z nich opatrzona jest tytułem, który ma ułatwić interpretację młodemu wykonawcy. Wszystkie te aspekty stanowią niewątpliwy atut, przemawiający za dydaktyczną jakością utworów Tansmana, z którymi warto zapoznawać młodych pianistów.

WIELKI DZIECIĘCY ŚWIAT W MUZYCE JANINY GARŚCI

Wykonywanie przez dzieci utworów Janiny Garści¹⁸ wydaje się dziś oczywiste ze względu na wielowymiarowość sposobów doskonalenia techniki gry i pobudzania wyobraźni. W kompozycjach Janiny Garści, reprezentujących styl neoklasyczny, słychać czasem odwołania do innych stylów: impresjonizmu (6 *miniatur ekspresyjnych*) czy awangardy. W początkach twórczości dominowała u niej harmonika dur–moll z przeważającymi akordami sekstowymi, w kolejnych etapach twórczości w jej kompozycjach coraz śmielej pojawiają się inne skale, jak choćby pentatonika w zbiorze *Ikebana*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 131.

¹⁷ *Ibidem*, s. 186.

¹⁸ Janina Garścia (1920-2004) - polska kompozytorka i pedagog.

*Twórczość Janiny Garści jest tak bliska psychice dziecka i ma tak ogromne walory dydaktyczne, że niekorzystanie z niej byłoby szkodą wyrządzoną młodym instrumentalistom*¹⁹ – bardzo słusznie zauważył Witalis Raczkiewicz. Sama kompozytorka mówiła, że komponuje spontanicznie inspirowana obrazami z dzieciństwa, a na pytanie, czy jest to trudne zadanie, odpowiedziała: *Trudne dla tych, którzy za bardzo filozofują i starają się rozumowo podchodzić do tego. Ja natomiast... Ja bardzo kocham dzieci*²⁰. W rezultacie w jej utworach słyszy się pogodne dzieciństwo, obfitujące w różne, ale zawsze spokojne nastroje. Jako wieloletni pedagog знаła nie tylko osobowość dziecięcą, ale także problemy wykonawcze, jakie mogą się pojawić w trakcie nauki gry na fortepianie. Stąd tak duże walory edukacyjne jej twórczości. Uważała ona, że utwory mają przede wszystkim rozwijać wyobraźnię dziecka, a technika rozwinię się wtórnie – muzyka ma płynąć „z głowy do palców”, by dziecko się nią bawiło, a nie zajmowało warsztatem. Nawiązuje w ten sposób do słów Fryderyka Chopina²¹: *Punktem wyjścia jest uznanie muzyki za mowę wyrażającą myśli, uczucia i wrażenia, niedookreśloną lecz taką, w której dźwięków używa się jak słów. Technika nie ma znaczenia sama dla siebie, ma pomóc, by gra stała się mową pełną sensu*²². Kompozytorka, ucząc słuchania barwy dźwięku, uważała, że *trzeba zainteresować dziecko muzyką i słowami. Trzeba nauczyć dziecko słuchać, jak gra klawisz, jak śpiewa. Dużo zależy od tego, jak do niego podejść, jak wydobyć dźwięk – czy będzie krótki, ostry, taneczny albo długi, śpiewny i miękki. Kiedy tak dziecko uczulę, ono zaczyna słuchać. Wtedy mówię: popatrz, jak ci ten klawisz pięknie odpowiada. I ono zaczyna nie tylko grać, ale także słuchać tego, co robi*²³.

KRAINA MUZYCZNYCH INSPIRACJI ANDRZEJA CWOJDIŃSKIEGO

Kolejnym z prezentowanych kompozytorów jest Andrzej Cwojdziński²⁴, który twórczością dla dzieci zajął się dopiero w wieku dojrzałym, dostrzegając potrzebę wprowadzania ich w świat muzyki współczesnej w możliwie najbardziej interesującej formie. W jednym z wywiadów powiedział: *ja pracę nauczycielską bardzo lubię. Wydaje mi się, że*

¹⁹ Anna Kozera, *Dziecięca literatura fortepianowa Janiny Garści – analiza wybranych utworów*, [w:] *Między dziełem a interpretacją*, red. Małgorzata Waszak, Warszawa 2010, s. 59.

²⁰ *Ibidem*, s. 84.

²¹ Fryderyk Chopin (1810-1849) – polski kompozytor i pianista.

²² Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s.147.

²³ A. Kozera, *op. cit.*, s. 85.

²⁴ Andrzej Cwojdziński (1928-nadal) – polski dyrygent, kompozytor i pedagog muzyczny.

ona najbardziej jest powołana do tego, aby posiać ziarno, które najpewniej zakiełkuje²⁵. Niezbędny element nauki gry na instrumencie stanowią ćwiczenia, ważne jest więc, aby nie zniechęcały one uczniów do podjęcia wysiłku i systematycznej pracy nad pokonywaniem trudności technicznych. Cwojdziński, odrzucając tradycyjne brzmienia tonalne, kształtuje swoje utwory w sposób uporządkowany, budując je na swoistym „koścu” harmoniki funkcyjnej, w którym funkcje opatrzone wszelkiego rodzaju alteracjami tracą tradycyjne brzmienie. Charakterystyczną cechą jego języka dźwiękowego są współbrzmienia kwartowe oraz zamiłowanie do chromatyki, co spotkać można w całej twórczości kompozytora. Autor *Obrazków wyczarowanych dźwiękami* trzyma się zasady, że kompozycja powinna być przez wykonawcę „pokochana”, aby żmudne ćwiczenia nie odebrały młodym artystom chęci wykonywania muzyki współczesnej, stąd obecne w utworach elementy humoru, obok dużej inwencji melodycznej i harmonicznej. Na pytanie, czy trudno jest komponować dla dzieci, odpowiedział: *dziecko trzeba przede wszystkim zainteresować, żeby chciało grać, obojętnie na jakim instrumencie. (...) Zaczęłem dużo komponować dla dzieci i młodzieży dopiero po sześćdziesiątce. Widać musiałem dojrzeć do tej twórczości*²⁶.

Kompozytorzy, podejmujący wyzwanie pisania utworów dla dzieci, mają przed sobą trudne zadanie, polegające nie tylko na odpowiednim dostosowaniu problemów technicznych do możliwości wykonawczych dziecka, ale przede wszystkim uwzględniające niebezpieczeństwo znudzenia czy zniecierpliwienia uczniów, przyzwyczajonych do mnogości, różnorodności i szybkości zmieniających się bodźców, które przeszkadzają w skupieniu przy opracowaniu utworu. Młodzi wykonawcy i słuchacze takiej muzyki są więc najbardziej wymagającą grupą odbiorców, dlatego dobór repertuaru spośród współczesnych kompozycji jest bardzo odpowiedzialnym zadaniem pedagoga, umiejętnie zachęcającego swoich podopiecznych do pokonywania trudności w stawianiu pierwszych muzycznych kroków.

²⁵ Marlena Winnicka, *Pedagogiczne i interpretacyjne walory utworów fortepianowych Andrzeja Cwojdzińskiego*, [w:] *Edukacja – Muzyka – Kultura. Implikacje pedagogiczne i historyczne*, nr XV, red. Beata Bonna, Bydgoszcz 2015, s. 17.

²⁶ *Ibidem*, s. 17-18.

Dzieci, rozpoczynające naukę gry na fortepianie, przyzwyczajone są do melodii w tonacjach dur-moll, dlatego prezentowanie im nieoczywistych brzmień, stosowanych przez kompozytorów współczesnych, wymaga od nauczyciela odpowiedniego przygotowania metodycznego tak, by właściwie dobrane przykłady muzyczne zachęciły uczniów do wykonywania tego typu utworów.

Kompozytorami, których utwory spotykają się z zainteresowaniem młodych wykonawców, są niewątpliwie Bronisław Kazimierz Przybylski²⁷ i Grzegorz Miśkiewicz²⁸.

Wymienieni twórcy w niezwykle wysmakowany sposób oddziałują na wyobraźnię słuchacza, tworząc swoiste dźwiękowe wizje, rozpoznawalne przez wprawnego odbiorcę jako odniesienia do znanych motywów. Dla początkującego muzyka, który nie dysponuje jeszcze taką wiedzą, inspirujące będzie nowatorskie wykorzystanie muzycznych kontekstów. Wskazanie na rolę tradycji oraz twórczo wykorzystującej ją wyobraźni artysty może być motywacją dla młodego muzyka do poszukiwania własnych rozwiązań twórczych i przynoszącej satysfakcję artystycznej kreacji. Jest to też powód do zadowolenia dla samych kompozytorów, którzy, tak jak Grzegorz Miśkiewicz, mogą powiedzieć: *pozostaję w dużej mierze mentalnie dzieckiem. Nie jest więc problemem myśleć i odczuwać jak dziecko. A muzyka, no cóż, po prostu powinna być ładna, przyjemna i chwytać za serce swoimi emocjami*²⁹.

Muzyka dla dzieci z natury swej wydaje się być lekka, wesoła, pozbawiona patosu i sztucznej dyscypliny, stąd też jej twórcy odpowiednimi środkami nadają jej taki charakter.

Traktując z dużym dystansem uznane dzieła klasyków fortepianu oraz majestat instrumentu, Zbigniew Bargielski³⁰ z nutką żartobliwej ironii odniósł się do pełnego egzaltacji sposobu kształcenia dzieci, którym od początku wpaja się pełne powagi i niemal czołobitości podejście do instrumentu. Warto zejść z koturnów i zweryfikować pełne

²⁷ Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-2011) – polski kompozytor i pedagog.

²⁸ Grzegorz Miśkiewicz (ur. 1969) – polski muzyk i kompozytor.

²⁹ Rozmowy z kompozytorem.

³⁰ Zbigniew Bargielski (ur. 1937) – polski kompozytor i pedagog.

wzniosłych frazesów i nienaturalnej powagi traktowanie nauki gry, przyznając rację kompozytorowi, który mówi:

Traktuję fortepian jako niczym niewyróżniający się instrument w bogatej kolekcji muzycznej. [...] Z jednej strony podnieca mnie na przykład możliwość napisania czegoś w rodzaju koncertu fortepianowego, z drugiej zaś – nie bardzo wierzę, by bez popadania w banal rzucić nowe spojrzenie i wykrzesać znaczące impulsy z tego trójnożnego wspianego zwierzęcia. Ale istnieje przecież coś lżejszego – zabawa, igraszka, krzywe zwierciadło, odbijające dostojne oblicze grubasa. Nie wyrafinowane gry, lecz skakanka bezproblemowego potraktowania sprawy. Nie gra na koturnach, lecz w adidasach. Przymrużenie oka w spojrzeniu na opasły instrument produkcji wzruszeń odbiorców i cierpiętniczych przeżyć ćwiczących gamy i pasażerów młodocianych zakochanych w muzyce. Ratunkiem dla kontynuacji procederu komponowania na fortepian może być [...] świadome „anty-działanie”, przedstawiające jakby w krzywym zwierciadle dotychczasowe osiągnięcia twórczości na ten instrument³¹.

Podsumowując powyższe spostrzeżenia należy wyraźnie zaznaczyć, że myliłby się ten, kto by sądził, że tworzenie utworów dla dzieci to błahe, proste zadanie, pozostające na marginesie „poważnej” twórczości. O tym, jak wiele trudnych zagadnień skrywa w sobie ta dziedzina sztuki, świadczą między innymi problemy wykonawcze, z jakimi zmierzyć się musi młody pianista. Analizę tych zagadnień przedstawiam w dalszych moich wywodach.

³¹ PWM, *Pchli Targ*, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/pchli-targ,zbigniew-bargielski,21139,ksiegarnia.htm>; data dostępu: 23.01.2019.

ANALIZA PROBLEMÓW WYKONAWCZYCH W WYBRANYCH UTWORACH

ZAGADNIENIA RYTMICZNE

Na początku był rytm – Hans von Bülow³².

Cytat ten otwiera rozdział *Sztuki pianistycznej* Henryka Neuhausa³³ pt. *Coś niecoś o rytmie*. Odnosi się on do podstawy wszelkiej muzyki, jej najstarszej warstwy – rytmu, bez którego by ona nie istniała, gdyż jest *przebiegiem dźwiękowym, właśnie jako przebieg, a nie chwila i nie stan zastygły, przepływa w czasie. Dźwięk i czas [...] stanowią praosnowy rozstrzygające i określające wszystkie inne problemy pianistyczne*³⁴. Stąd też edukację muzyczną dziecka rozpoczyna się od kształtowania u niego poczucia pulsu, a następnie – rytmu.

Według Lwa Barenbojma³⁵ i Margit Varró³⁶ pracę wychowawczą w dziedzinie rytmu należy rozpocząć od tego, że nauczyciel siada do fortepianu i gra, dziecko w tym czasie powtarza rytm klaszcząc w dłonie, a następnie, kierowane pytaniami pedagoga, czyni pewne obserwacje dotyczące długości trwania poszczególnych dźwięków. Następnie zaś można dziecku pokazać zapis nutowy odpowiadający treści lekcji, by skojarzyło symbol z wrażeniem słuchowym.

Często spotykaną praktyką w zakresie kształcenia rytmicznego jest głośne liczenie metrum podczas grania. Ta metoda ma swoich przeciwników.

Zarówno Jan Hoffman, jak i Adam Rieger stawiają znak zapytania przy tezie, że należy zmuszać ucznia do liczenia na głos w trakcie grania. Wanda Chmielowska uważa, że sposób ten może okazać się szkodliwy, gdy liczenie staje się nierówne pod wpływem nierytmicznej gry, a ponadto dziecko może wtedy słyszeć muzykę podzieloną na takty, a nie zdania muzyczne. Podsumowując opinie wielu różnych autorów, pisze:

³²Hans Guido von Bülow (1830-1894) – niemiecki dyrygent, wirtuoz pianista i kompozytor.

³³ Heinrich Gustawowicz Neuhaus (1888-1964) – rosyjski pianista i pedagog pochodzenia polsko-niemieckiego.

³⁴ Henryk Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, Kraków 1970, s. 49.

³⁵ Lev Aronovich Barenboim (1906-1985) – rosyjski pianista i pedagog, autor *Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitelstva*.

³⁶ Margit Varró (1881-1979) – węgierska pianistka i pedagog, autorka *Żywej nauki gry na fortepianie dotyczącej nauczania i wychowania muzycznego*.

1. Stałe liczenie na głos podczas gry należy uznać za niewłaściwe,
2. Głośne liczenie nie powinno być w żadnym wypadku jedynym i uniwersalnym sposobem zdyscyplinowania ucznia w dziedzinie rytmu,
3. Każdy uczeń powinien umieć wyliczyć na głos trudne i skomplikowane pod względem rytmicznym fragmenty utworów, które gra, ale wystarczy uczynić to tylko kilka razy, później bowiem liczenie zastępuje tzw. pulsacja wewnętrzna,
4. Uczniowie, zwłaszcza początkujący, przeważnie nie umieją liczyć ściśle miarowo (liczą tak, jak grają)³⁷.

PULS

Jak pisze Anna Kierska: *Poczucie rytmu jest cechą wrodzoną każdego dziecka. Bijące serce matki jeszcze w okresie prenatalnym czy rytmiczne kołysanie w takt śpiewanej melodii w okresie późniejszym to czynniki odgrywające ważną rolę w procesie kształcenia rytmiczności dziecka*³⁸.

Jeśli jednak uczeń wymaga pobudzenia poczucia pulsu, jedynym sposobem prowadzącym ku osiągnięciu tego celu, jak uważa Boris Tiepłow³⁹, autor *Psychologii zdolności muzycznych*, jest stawianie mu takich wyzwań, które można zrealizować w ściśle określony sposób. Podąża w ten sposób za myślą Arystotelesa z *Etyki nikomachejskiej*: *Jeśli coś jest nam wrodzone, to zawsze naprzód uzyskujemy pewne zdolności, a później dopiero wykonujemy odnośne czynności, co się ujawnia [np.] przy wrażeniach zmysłowych (albowiem nie dzięki częstemu widzeniu i nie dzięki częstemu słyszeniu nabyliśmy [zdolności odbierania] odnośnych wrażeń, lecz odwrotnie: posiadaliśmy już te zdolności, zanim robiliśmy z nich użytek, a nie posiadaliśmy ich dzięki temu użytkowi); cnoty i umiejętności natomiast nabywamy dzięki uprzedniemu wykonywaniu czynów [etycznie dodatnich], jak się to dzieje także i w dziedzinie innych sztuk. Tych bowiem rzeczy, których trzeba się nauczyć, by je*

³⁷ W. Chmielowska, *op.cit.*, s. 181.

³⁸ Anna Kierska, *Rytm i problemy z nim związane*. [w:] *Nauczanie gry na fortepianie - powołanie, umiejętność, wiedza*, Wrocław 2011, str. 87.

³⁹ Boris Michajłowicz Tiepłow (1896-1965), psycholog rosyjski, Zajmował się badaniem wrażeń wzrokowych i spostrzeżeń, a także zdolności, zwłaszcza uzdolnień muzycznych. Pod koniec życia poświęcił się analizie wyższych czynności nerwowych i metodyce badań temperamentu.

wykonywać, tych uczymy się właśnie przez ich wykonywanie; tak np. budowniczowie kształcą się budując domy, a cytrzyści - grając na cytrze⁴⁰.

Karl Leimer⁴¹ proponuje rozpocząć wykształcanie pulsu od ćwiczeń z metronomem poza instrumentem. Dziecko rozpoczyna od nastawienia metronomu na 60 i stara się równocześnie z każdym jego uderzeniem wymówić krótko „raz”. Początkowo może wymawiać to odrobinę za wcześnie lub za późno, ale z czasem zaczyna wyczuwać moment wystąpienia następnego stuknięcia. W dalszym etapie nauki na każde stuknięcie ma policzyć do dwóch tak, by odstępy między wymawianymi słowami były równe. Kolejnym etapem jest przestawienie metronomu na tempo 46 i liczenie do trzech. Ostatnim ćwiczeniem będzie liczenie do dwóch w tempie 46 pięć razy pod rząd, potem do trzech (też pięć razy) na przemian. Następnie należy liczyć tak cztery razy pod rząd, potem trzy, dwa a na końcu na przemian do dwóch i do trzech. W ten sposób dziecko przygotowuje się do prawidłowego grania dwóch ósemek na przemian z triolą. Ćwiczenia potem należy przeprowadzić bez metronomu⁴².

W celu uwrażliwienia ucznia na puls oraz mocną i słabą część taktu Agnieszka Lasko⁴³ proponuje ćwiczenia przeznaczone na cztery ręce, w trakcie których nauczyciel wykonuje dolną partię, a dziecko górną (jeden lub dwa dźwięki). Tym sposobem uczeń koncentruje się na wykonaniu danego dźwięku we właściwym czasie, ale też stara się wydobyć go w sugerowanym przez pedagoga charakterze, na przykład wyobrażając sobie pociąg, czy morskie fale.



⁴⁰ Arystoteles, *Dzielność etyczna jest skutkiem przyzwyczajenia, dzielność dianoetyczna – doświadczenia*, [w:] *Etyka nikomachejska*, Warszawa 2018.

⁴¹ Karl Leimer (1858-1944) – niemiecki pianista, pedagog.

⁴² Maria Ekierowa, *Aktualność metody Leimera-Gieseckinga dla pianistyki i pedagogiki współczesnej*, [w:] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, z.32, Warszawa 1960, s. 32.

⁴³ Agnieszka Lasko – pianistka, kompozytorka, pedagog.

Agnieszka Lasko, *Pociąg z podręcznika Fortepian pierwsza klasa*.

Morskie fale Waves of the Sea Meereswellen



Agnieszka Lasko, *Morskie fale z podręcznika Fortepian pierwsza klasa*.

Kolejnym etapem opracowania utworu jest rozbudowanie warstwy melodycznej z zachowaniem jej prostoty – dźwięki ułożone są kolejno, a nuty zostały opatrzone tekstem ilustrującym scenkę rodzajową, której bohaterami są znane dziecku zwierzątka. Równoczesny śpiew ułatwia zachowanie jednolitego pulsu.

Kotek i myszka

Scherzando

p.r.

Po dra - bi - nie i - dzie kot, szu - ka mysz - ki w go - - rze.

l.r.

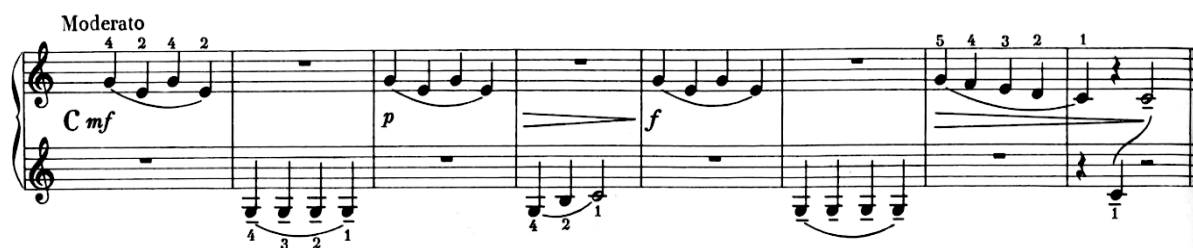
Melodia i słowa: H. Lachertowa
Akompaniament: T. Paciorkiewicz

Hanna Lachertowa⁴⁴, *Kotek i myszka z podręcznika Nuta, dźwięk, klawisz*.

Często stosowanym sposobem, dającym dziecku wyobrażenie o równym ruchu, jest odwołanie do znanego motywu wędrowki. Wykorzystuje go zarówno Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa w utworze *Marsz krasnoludków*, jak i Andrzej Hundziak⁴⁵ w *Ludku kroczącym*.

⁴⁴ Hanna Lachertowa (1910 – 1998) – polska pianistka i pedagog.

⁴⁵ Andrzej Hundziak (ur.1927) – polski kompozytor, pedagog i animator życia muzycznego.



Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa, Marsz krasnoludków z Podręcznika początkowego nauczania gry na fortepianie.

Autorka podręcznika wprowadza dziecko w świat muzyki, przedstawiając bajki, których dźwiękową ilustracją są krótkie utwory, grane początkowo portato, a po opanowaniu innego rodzaju artykulacji, według zaleceń w zapisie. Jest to metoda beznutowa, więc każdą z kompozycji „opowiada się” i uczy dziecko po fragmencie, skłaniając je do prawidłowego powtarzania i naśladowania ruchów ręki. Zrozumienie fabuły bajki ułatwia zapamiętanie dźwięków i przyspiesza proces uczenia.

Posłuchaj, jak śpiewają:  Z daleka zaś, z kopalni, dolatuje do nich

jednostajny głos uderzeń kilofów:  Kiedy krasnoludki maszerując

i śpiewając  zbliżają się do kopalni, strażnik grając głośno na trąb-

ce, daje znać pracującym, że towarzysze nadchodzą: 

A krasnoludki-górnicy idący do pracy śpiewają coraz głośniej: 

Słychać z kopalni ostatnie uderzenia kilofów  i śpiew zmęczo-

nych, lecz radosnych krasnoludków-górników wracających z kopalni do domu:



Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa, Marsz krasnoludków z Podręcznika początkowego nauczania gry na fortepianie



Andrzej Hundziak, *Ludek kroczący* ze zbioru *Zabawy ludków*, Wrocław 2011

WYTRZYMYWANIE PAUZ

Utwory muzyczne to nie tylko szeregi dźwiękowe, ale i przerwy pomiędzy nimi. Moment ciszy i umiejętność jego „wygrania” stanowią całość z materiałem dźwiękowym. Każdy artysta wie, że „cisza gra” i podlega rytmicznej dyscyplinie – dźwięki przeplatane pauzami składają się w jedną muzyczną wypowiedź. *Pauza musi kojarzyć się uczniowi z niewypełnioną dźwiękiem przestrzenią czasową odpowiadającą pewnej wartości rytmicznej*⁴⁶. Wobec tego nie może się kojarzyć z pustką, miejscem na odpoczynek. Tania Dawydowa-Brianskaja proponuje, by dziecko ruchowo „przeżyło” pauzy, obrazując je gestem w czasie – ruchem rozplanowanym tak, by wypełnił czas pauzy bez reszty. Przykładem takiego ruchu może być gest rozłożenia rąk.

Utworem, w którym cisza pełni rolę formotwórczą, są *Sygnaly* Marty Ptaszyńskiej⁴⁷ ze zbioru *Podróże w kosmos*, którego tytuł sugeruje nie tylko określoną przestrzeń, ale i odmienne od codziennych doświadczeń wrażenia. Ponieważ w przestrzeni kosmicznej głos się nie rozchodzi, możemy przyjąć, że będą to sygnały świetlne – błyski, które można zilustrować w charakterystyczny sposób tak, by wykonanie było jak najbliżej określenia zapisanego przez kompozytorkę, tj. *staccatissimo*. Początkowo sygnały te nadawane są równomiernie przez lewą rękę, potem dołącza się prawa z kwintolami również granymi *staccato* – jakby w odpowiedzi na rozbłyski pojawia się mrugające światełko, które czasem zanika, czasem trwa dłużej. Dzięki zastosowanym pauzom w lewej ręce uzyskujemy efekt oczekiwania odzewu na wysłaną wiadomość, a „niedokończone” motywy w prawej sprawiają wrażenie, że wiadomość uległa zakłóceniu i nie dotarła w całości do odbiorcy.

⁴⁶ A. Kierska, *op. cit.*, s. 98.

⁴⁷ Marta Ptaszyńska (ur.1943) - polska kompozytorka, perkusistka i pedagog.



Marta Ptaszyńska, *Sygnały* ze zbioru *Podróże w kosmos II*

RYTM PUNKTOWANY

Przybliżeniu zagadnienia rytmu punktowanego mogą służyć dwa taneczne utwory, które bardzo często występują również w zbiorach klasycznych utworów. Aby dziecko skojarzyło charakter tańca, warto zaprezentować na początku zajęć odpowiednio dobrane filmy, pokazujące tańczących wykonawców.

Siciliana



Alexander Tansman, *Siciliana* ze zbioru *10 easy pieces for piano*.

SYNKOPA

gr. Συγκοπή *synkopḗ* – "obcięcie", od συγκόπτω *synkóptō* – "przycinać"⁴⁹, rodzaj zaburzenia metro-rytmicznego w toku utworu, wykorzystywany jako środek stylistyczny; polega na przesunięciu akcentu na dźwięk zazwyczaj nie akcentowany (na tzw. słabą część taktu) wskutek występowania dłuższej wartości rytmicznej tego dźwięku⁵⁰.

Umiejętne stosowanie synkopy wydaje się trudne dla dziecka, które dopiero poznaje zagadnienia rytmu, dlatego Hoffman i Rieger proponują następujące ćwiczenia, mające usprawnić jej wykonanie:



Odzwierciedlenie ostatniego etapu ćwiczeń znajdujemy w *Toccacie* Alexandra Tansmana. Prosty, metronomiczny akompaniament pozwala grającemu skupić się na prawidłowej realizacji zapisu rytmicznego dla prawej ręki.



Alexander Tansman, *Toccata* ze zbioru *Children at play*.

⁴⁹ Wikipedia, *Synkopa*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Synkopa_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Synkopa_(muzyka)); data dostępu: 08.04.2019.

⁵⁰ RMF Classic, *Synkopa*, <https://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/synkopa.html>; data dostępu: 08.04.2019.

Chociaż opanowanie rytmicznych reguł nie wydaje się prostym zadaniem, dzieci w naturalny sposób powinny przyswoić sobie zasady synkopy, kojarząc je ze znanymi z przedszkola popularnymi tańcami i piosenkami krakowskimi, bowiem charakterystyczną cechą krakowiaka jest jego synkopowany rytm. Witold Lutosławski, biorąc na warsztat melodię ludową *Hej od Krakowa jadę*, pochodzącą ze zbiorów melodii ludowych Jerzego Olszewskiego, dodaje sekundę w akompaniamencie lewej ręki, dzięki czemu całość kompozycji nabiera charakteru zadziorności.



Witold Lutosławski, *Hej, od Krakowa jadę* ze zbioru *Melodie ludowe*.

Przykładem tańca o rytmie synkopowanym jest amerykański fokstrot, którym zainspirował się Feliks Rybicki, pisząc miniaturę dla dzieci. Harmonia, wykorzystująca akordy sekstowe, pogodny charakter kompozycji oraz wpadająca w ucho melodia przywodzą na myśl muzykę rozrywkową, atrakcyjną dla młodego wykonawcy, który dzięki temu chętniej będzie pokonywał trudności wykonawcze, do jakich należy tu wykonywanie dwudźwięków *staccato* i *legato*.



Feliks Rybicki, *Fokstrot* ze zbioru *Mały modernista*.

Jak w prawdziwym lusterku, tak i w utworze Stanisława Prószyńskiego⁵¹ *Lusterko* przeglądają się dwie ręce – obie stosują ten sam rytm, tę samą artykulację, to samo palcowanie, tylko kierunek melodii jest odwrotny. Dzięki temu łatwiej skupić się na precyzyjnym wykonaniu wszystkich oznaczeń zapisanych przez kompozytora i lepiej zadbać o wyrównanie brzmienia partii obu rąk.



Stanisław Prószyński, *Lusterko* ze zbioru *Łatwe utwory*.

⁵¹ Stanisław Prószyński (1926-1997) – polski kompozytor, pedagog i publicysta muzyczny.

*Polirytmia [gr.], muz. jednoczesne występowanie w różnych głosach (lub kompleksach głosów) kompozycji przebiegów o kontrastującej strukturze rytmicznej*⁵².

Nieregularność rytmiczna i wszelkie zmiany metrum mogą być dla początkującego muzyka trudne, stąd też wynika konieczność stosowania odpowiednich ćwiczeń, angażujących całe ciało. Tego typu zadania są atrakcyjne przede wszystkim dla małych dzieci, ale ruchowe ćwiczenia rytmiczne mogą także znaleźć swoje zastosowanie w pracy z dziećmi nieco starszymi, mającymi kłopoty z polirytmią, np. realizacją trioli w jednej ręce, podczas gdy druga gra duole. Edwin Gordon⁵³, autor koncepcji sekwencyjnej teorii uczenia się muzyki, proponuje uczniowi taktowanie na dwa z jednoczesnym robieniem trzech kroków, bądź wykonanie trzech klaśnień równocześnie z dwoma krokami. Według jego teorii osobiste przeżycie rytmów powiązane z oddechem pomaga uczniowi w realizacji ich na fortepianie.

Piotr Lachert⁵⁴ w swojej *Methode creative pour piano* zaleca znalezienie wspólnego mianownika dla obu grup rytmicznych i z matematyczną precyzją wyliczenie, które nuty grane są jednocześnie, a które się mijają. Choć realizacja takiego zapisu może mieć cechy sztuczności, pozwala uczniom mającym mniejszą podzielność uwagi na poradzenie sobie z problemem polirytмии. W dalszym ciągu edukacji należy pracować nad niezależnością rąk i podzielnością słyszenia, by dziecko było w stanie słuchać obu niezależnych głosów. Według Neuhaus, opanowanie polirytмии jest sprawą o trudności podobnej do polifonii, gdyż tu opanowuje się czas, a tam dźwięk.

Pomocnym sposobem w ćwiczeniu jest też zastosowanie następującego rytmu:



⁵² Encyklopedia PWN, *Polirytmia*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/polirytmia;3959541.html>; data dostępu: 10.02.2019.

⁵³ Edwin E. Gordon (1927-2015) – amerykański muzyk jazzowy, pedagog, psycholog muzyki, profesor na University of Carolina w stanie Kolumbia, badacz, autor licznych publikacji, testów uzdolnień muzycznych i książek, redaktor wydań zbiorowych.

⁵⁴ Piotr Maria Lachert de Peslin (1938-2018) – polski kompozytor, pianista, pedagog i poeta.

Początkowo dziecko uczy się rytmu: ósemka, dwie szesnastki, ósemka, następnie drugą z szesnastek gra drugą ręką, a końcowym etapem jest dodanie nuty na początku taktu, uzyskując w ten sposób polirytmie.

Cennym zbiorem w nauce polirytmii są *Łamigłówki* Janiny Garści. Publikacja zawiera szereg ćwiczeń opatrzonych tytułami stopniowo wprowadzającymi dziecko w zagadnienie. Naukę przechodzenia z duol na triole i na odwrót można rozpocząć od naprzemiennego grania tych dwóch grup rytmicznych tak, by raz wartości drobniejsze znalazły się w jednej ręce, a następnie w drugiej. Utworami, które posiadają taki zapis rytmiczny są: *Mały dobosz* oraz *Przed startem* ze wspomnianego wyżej zbioru.



Janina Garścia, *Mały dobosz* ze zbioru *Łamigłówki*



Janina Garścia, *Przed startem* ze zbioru *Łamigłówki*

W dalszej kolejności gra się te dwie grupy rytmiczne jednocześnie – przykładem może być *Wodotrysk*, gdzie kaskady wodne przelewają się z góry na dół, z partii prawej ręki do lewej.



Janina Garścia, Wodotrysk ze zbioru Łamigłówki

Zbiór wieńczy *Fanfara* – najbardziej zdywersyfikowany pod względem liczby zagadnień polirytmicznych utwór. Otwiera go tytułowa fanfara, którą z powodzeniem wyobrazić sobie można graną na trąbkach.



Janina Garścia, Fanfara ze zbioru Łamigłówki

Bardziej nowoczesnym językiem muzycznym cechuje się *Nakręcany samochódzik* Bronisława Kazimierza Przybylskiego, który jest małą etiudą na gamę chromatyczną, jak również płynne przechodzenie z szesnastek na triole ósemkowe i ósemki⁵⁵.

⁵⁵ Marcin Werner, *Twórczość łódzkich kompozytorów II połowy XX wieku, cz. III*, Notes muzyczny 2016, s. 87-96.



Bronisław Kazimierz Przybylski, *Nakręcany samochodzik* ze zbioru *Kącik z zabawkami*, t.1-5.

Początek utworu – dwa biegniki – sugeruje nakręcanie samochodzika, po czym następuje gama chromatyczna – czyli samochodzik puszczonej jest w ruch. Dalej sytuacja się powtarza ze zwiększoną liczbą biegników i wydłużeniem przebiegu szesnastek – tak więc dzięki zwiększeniu ilości obrotów samochodzik pojedzie dalej.



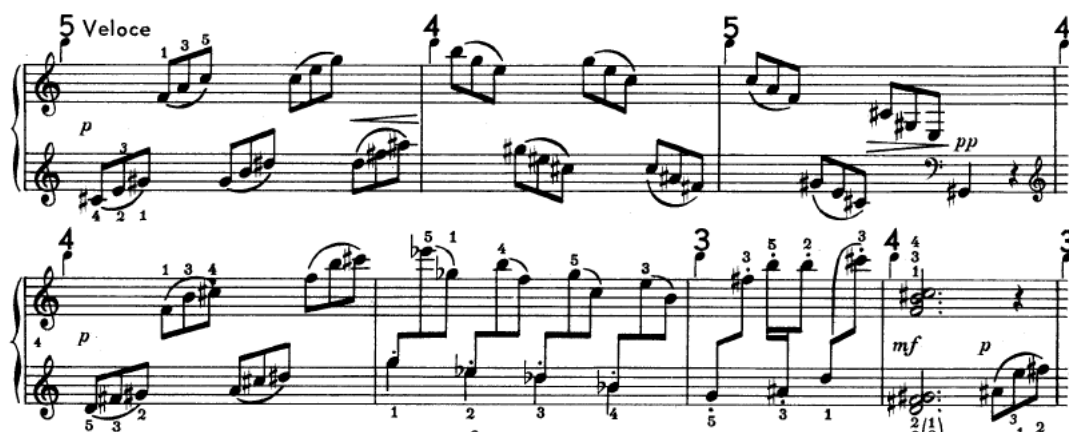
Bronisław Kazimierz Przybylski, *Nakręcany samochodzik* ze zbioru *Kącik z zabawkami*, t.24-30.

Koniec utworu, w którym wartości z każdym taktem są wydłużane, to ilustracja końca „przejażdżki”, kiedy samochód zwalnia aż do całkowitego zatrzymania się.

POLIMETRIA

*Polimetria to zjawisko, w którym w utworze występuje więcej niż jedno metrum, przy czym nie chodzi o zmianę metrum między dużymi częściami kompozycji, ale o współistnienie różnych metrów na krótkim odcinku*⁵⁶.

Ciekawą miniaturą o zmiennym metrum jest *Spotkanie z kometą* Marty Ptaszyńskiej. Już na samym początku widzimy łuk przelatującej komety zilustrowany muzycznie poprzez pasaże w górę i dół klawiatury realizowane przez naprzemiennie krzyżujące się ręce. Dziecko uczy się dzięki temu wyrównania melodii, szybszego przygotowania kolejnej trójki dźwięków oraz płynnego *crescendo* i *diminuendo* na przestrzeni kilku taktów.



Marta Ptaszyńska, *Spotkanie z kometą* ze zbioru *Podróże w kosmos II*.

Również Przybylski stosuje polimetrię w swoich kompozycjach dla dzieci. W prezentowanym już w rozdziale *Polirytmia Nakręcanym samochodziu* liczba przekreśleń kluczyka zależna jest od metrum. Podobnie w *Wirującym bąku*, w którym zabieg ten prowadzi do wrażenia, że zabawka porusza się w sposób nieregularny. Miniatura ta jest dalej opisana w rozdziale *Ostinato*.

⁵⁶ Muzykotecka Szkolna, *Polimetria*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/polimetria/>, data dostępu: 10.02.2019.

Zjawisko polimetrii możemy przybliżyć dziecku dzięki powszechnie známym utworom, takim jak melodia kolędy *Gdy śliczna Panna*, opracowana przez Andrzeja Krzanowskiego⁵⁷, która wskutek zastosowania polimetrii oraz imitacyjnego prowadzenia tematu zyskuje nowoczesne brzmienie. Może ono przywoływać na myśl słuchanie jej podczas wigilijnego wieczoru, kiedy z różnych domów dobiega pieśń, lecz nie w tym samym czasie. Stąd biorą się przesunięcia i powtarzanie niektórych motywów.



Andrzej Krzanowski, Kolęda ze zbioru *Suita dziecięca*.

Kompozycją Zygmunta Krauze⁵⁸ wykorzystującą polimetrię jest jedna z jego inwencji, dająca *przedsnak punktualistycznej muzyki Antona Weberna*⁵⁹, łącząc w sobie *polifoniczną budowę ze zróżnicowaną dynamiką i artykulacją*⁶⁰, jak podkreślił sam autor.



Zygmunt Krauze, *Inwencja I* ze zbioru *Dwie inwencje*.

⁵⁷ Andrzej Krzanowski (1951-1990) – polski kompozytor, akordeonista i pedagog.

⁵⁸ Zygmunt Krauze (ur. 1938) – kompozytor, pianista, pedagog, organizator życia muzycznego.

⁵⁹ Webern Anton (1883-1945) – austriacki kompozytor, także dyrygent i pedagog muzyczny.

⁶⁰ Zygmunt Krauze, *Dwie inwencje*, Kraków 2015.

Według Hoffmanna i Riegera wyobraźnię muzyczną dziecka kształtować należy tak, by słyszało ono dwie melodie niezależnie i potrafiło je wykonywać ze zróżnicowaną artykulacją i dynamiką, co wymaga swobody aparatu ruchowego i precyzyjnej kontroli dźwiękowej, dlatego *polifonia jest podstawą muzycznego wykształcenia, szkołą wyobraźni dźwiękowej i jednocześnie niezastąpioną szkołą techniki*⁶¹.

Choć najdoskonalszym twórcą polifonii był Jan Sebastian Bach⁶², jego kompozycje przerastają możliwości wykonawcze początkującego pianisty, dlatego stosowne wydaje się sięganie po utwory łatwiejsze, jak choćby *Fughetta* Aleksandra Tansmana.

Allegro con moto

f legato, deciso

Alexander Tansman, *Fughetta* ze zbioru 10 easy pieces for piano.

Przykładem kompozycji polifonicznej jest też *Inwencja* Andrzeja Cwojdzińskiego, nawiązująca do muzyki baroku, ale o nowoczesnym brzmieniu.

⁶¹ J. Hoffman, A. Rieger, *op. cit.*, s. 18.

⁶² Jan Sebastian Bach (1685-1750) – niemiecki kompozytor i organista.



Andrzej Cwojdzinski, Inwencja ze zbioru *Obrazki dla najmłodszych*

Warto sięgnąć też po wspomnianą wcześniej *Inwencję I* Krauzego – pointylistyczny styl uwypukla wagę wydobywania każdego dźwięku z należytą artykulacją i natężeniem, a temat pokazany jest w rozmaitych imitacjach.

ZAGADNIENIA ARTYKULACYJNE

PORTATO

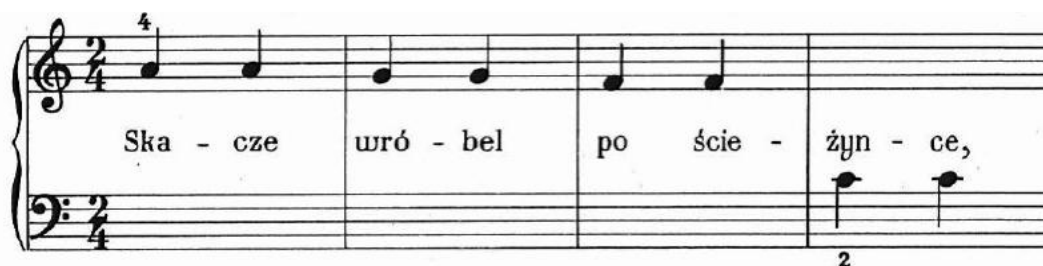
Artykulacja pośrednia między **legato** a **staccato**, bliższa jednak **legato**: grający jakby „przenosi” głos lub brzmienie swego instrumentu z jednego dźwięku na drugi. Przerwy pomiędzy dźwiękami są minimalne, porównywane czasem do przydechów – jest to artykulacja pełna ekspresji. **Portato** oznacza się poziomą kreską nad nutą⁶³

Mirosława Preuschoff – Kaźmierczakowa uważa, iż nauka gry powinna rozpoczynać się od tego sposobu artykulacji, przy odprężonych mięśniach ramienia i ręce zwisającej na podporze palca. Ćwiczenia należy wykonywać powoli i spokojnie, ale sam spadek palca zawsze powinien być szybki. Ważne, by uczeń zwracał uwagę na to, by dźwięk, wykonywany przy pomocy aktywnego czubka palca, nie był przypadkowy, ale piękny i brzmiący, a po jego

⁶³ MuzykoteKa Szkolna, *Portato*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/portato/>; data dostępu: 10.02.2019.

wydobyciu ręka zawisła w stawach śródręczno-palcowym i barkowym. Dziecko powinno świadomie kontrolować słuchem jakość brzmienia już od początku nauki gry⁶⁴.

Kompozycją dobrze znaną wszystkim pedagogom, wykorzystującą ten sposób wydobywania dźwięku, jest *Wróbelek* ze *Świątka dziecięcego* Wandy Chmielowskiej. Kompozytorka podłożyła tekst pod melodię, w ten sposób ułatwiając dziecku jej zapamiętanie, a jednocześnie nakreślając krótki obrazek z życia tytułowego wróbelka.



Wanda Chmielowska, *Wróbelek* ze zbioru *Świątek dziecięcy*

Utworem, w którym dziecko zaczyna używać już obu rąk, są *Pierwsze kroki* Feliksa Rybickiego. Prosty język muzyczny – melodia oparta na trójdźwięku i pochodach gamowych oraz użycie tych samych palców w obu rękach ułatwiają młodemu adeptowi sztuki pianistycznej jednoczesną grę oburącz.



Feliks Rybicki, *Pierwsze kroki* ze zbioru *Zaczynam grać*.

⁶⁴ Mirosława Preuschoff – Kaźmierczakowa, *Fortepian dla najmłodszych*, Poznań 1994, s. 42-43.

LEGATO

Dyspozycja **legato**, oznaczana albo słownie, albo – częściej – łukiem, obejmującym wszystkie przeznaczone do wykonania **legato** nuty, nakazuje wykonanie szeregu dźwięków tak, aby przechodziły one płynnie jeden w drugi, bez słyszalnych przerw pomiędzy nimi⁶⁵.

Po opanowaniu gry portato dziecko może rozpocząć naukę gry *legato* poprzez wprawki z zatrzymanym palcem, jak proponuje autorka *Muzyki dla najmłodszych*. Pisze ona, że można je przedstawić jako zabawę w drzewo i dziecięcia – palec podpierający rękę, stojąc na klawiszach, będzie w tym wypadku drzewem, a drugi, opadający na klawisz – to dziób dziecięcia, który nim stuka w rytm słów ostatniego wiersza każdej zwrotki. Podczas zabawy uczeń powinien zwracać uwagę, by nasilenie każdego kolejnego dźwięku było równe poprzedniemu⁶⁶.

Wprowadzenie dziecka w nastrojowość, odpowiadającą wykonaniu *legato*, może odbywać się przy pomocy poezji, która w swojej naturze porusza emocje i wyobraźnię. Jako łagodny, poetycki wstęp, służący wytworzeniu odpowiedniego klimatu do ćwiczenia gry *legato* na przykładzie utworu F. Rybickiego *O zmierzchu*, znakomicie nadaje się wiersz L. Staffa⁶⁷ pod tym samym tytułem:

*W ogromnej, świętej ciszy krąg słońca umiera
Różniąc nieboskłony zorzą bladozłotą.
Przejmującą tkliwością zmierzch marzący wzbiera,
Jakąś nieutuloną, bezdenną tęsknotą.*

Leopold Staff *O zmierzchu*



Feliks Rybicki, *O zmierzchu* ze zbioru *Już gram*.

⁶⁵ Muzykoteka Szkolna, Legato, <http://www.muzykotekaszkolna.pl/wiedza/terminy/legato/>, data dostępu: 10.02.2019.

⁶⁶ M. Preuschoff – Kaźmierczakowa, *op. cit.*, s. 48-52.

⁶⁷ Staff Leopold Henryk (1878–1957) – poeta, dramatopisarz, tłumacz i eseista.

STACCATO

[...] *oznaczenie* *artykulacyjne*, *nakazujące* *wykonywanie* kolejnych dźwięków z wyraźnymi przerwami między jednym a drugim, przy czym każdy dźwięk należy atakować bardzo ostro. **Staccato** oznacza się słownie, ale częściej kropką nad nutą. Jeśli kropka przybiera kształt czarnego klina, oznacza to żądanie najostrzejszego **staccato: staccatissimo**.

W **staccato** chodzi o wrażenie krótkiego, ostrego ataku i oddzielenia kolejnych dźwięków od siebie. Nie sposób podać, jak bardzo dźwięki mają być „skrócone”, choć dawniejsze podręczniki podawały, że należy skracać je o połowę czasu ich trwania⁶⁸.

W grze na fortepianie wykorzystuje się dwa sposoby gry staccato – są to staccato palcowe („od klawisza”) i staccato z przegubu („z kiści”). Przy wykonywaniu go pierwszym sposobem palec początkowo dotyka klawisza, następnie odrywa się od niego przedramieniem z jednoczesnym odbiciem od jego dna. Decydujący jest tu ruch przedramienia, który powinien być szybki i dość ostry, ale jednocześnie swobodny, bez szarpania przy swobodnym przegubie. *Staccato* z przegubu następuje przy ręce unieruchomionej w stawie barkowym i łokciowym, a ustalony w stawach palec spada z góry na wybrany klawisz przy pomocy sprężystego nadgarstka, po czym natychmiast odskakuje. Maria Preuschoff-Kaźmierczakowa pisze, że pewniejszy dla dzieci jest sposób pierwszy, gdyż pozwala na przygotowanie dźwięku i uniknięcie nerwowości ruchu, niemniej jednak sugeruje jednoczesną naukę obu sposobów, począwszy od ćwiczeń na stole, dzięki czemu uczeń uniknąć ma późniejszych zahamowań przy grze na fortepianie, a dodatkowo też wzmocni czubek palca⁶⁹.

Interesującą kompozycją, wykorzystującą artykulację staccato, jest *Gaik* Witolda Lutosławskiego. Melodia ludowa pochodząca z regionu śląskiego znajduje się w głosie górnym, natomiast dolny plan zbudowany jest z chromatycznie przesuwanych dwudźwięków – tercji i kwint, co zaciera tonalność głównego głosu. Jedynie w nielicznych fragmentach akompaniament powraca do klasycznej tonalności (druga linijka przykładu bez drugiego taktu).

⁶⁸ Muzykoteca Szkolna, *Staccato*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/staccato/>; data dostępu: 10.02.2019.

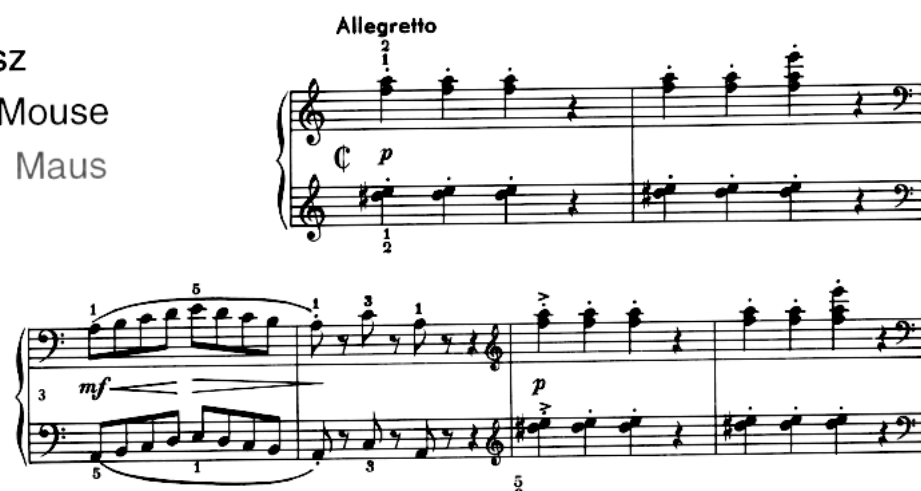
⁶⁹ M. Preuschoff – Kaźmierczakowa, *op. cit.*, s. 72.



Witold Lutosławski, *Gaik* ze zbioru *Melodie ludowe*

Wprowadzając dziecko w świat nowego języka muzycznego warto sięgnąć po utwór Feliksa Rybickiego *Kot i mysz*. Stanowi on doskonały materiał do ćwiczeń *staccato* i *legato* dzięki odwołaniom do znanych dziecięcych doświadczeń. Dziecko z łatwością wyobraża sobie scenkę z dwoma bohaterami – mysz, przedstawiona na samym początku utworu, ilustrowana jest wysokimi dźwiękami granymi *staccato*, co przywodzić ma na myśl delikatne popiskiwanie małego zwierzątka, a kot – przeciwnie – zbliża się i oddala od kryjówki myszy, krocząc posuwicie, co oddane jest przy pomocy pochodów gamowych granymi *legato* w niskim rejestrze.

Kot i mysz
Cat and Mouse
Katz und Maus



Feliks Rybicki, *Kot i mysz* ze zbioru *Mały modernista*.

Ciekawą kompozycją jest *Ślimak i mrówka* Andrzeja Bączyka⁷⁰ – utwór skomponowany na konkurs *Mikołajowe granie*, w którym zdobył I nagrodę. Kompozytor posługuje się tu nie tylko zapisem nutowym, ale też dodaje ilustracje autorstwa Ani – córki artysty – stanowiące projekcję dziecięcej wizji słyszanej muzyki oraz krótkie wierszowane komentarze, podpowiadające wykonawcy, co aktualnie się dzieje.

Klawiaturowe kolorowanki

I. Ślimak i Mrówka

Andrzej Henryk Bączyk



Ślimak,
niby "wicher",
gna do mrówki,
na cudnie wysmażone,
pachnące borówki.



Charakter ślimaka oddają długie wartości rytmiczne, dodatkowo legowane. Mrówka natomiast grana jest staccato, z przyspieszeniem.



Mrówka
krząta się
i śpieszy,
wszystko
złości ją
i peszy!



* Segmenty w ramkach można powtarzać dowolną ilość razy.

⁷⁰ Andrzej Bączyk – polski kompozytor, pedagog.

Dziecko, wyobrażając sobie ślimaka, na pewno będzie starało się „przykleić” palce do klawiatury, imitując w ten sposób charakter poruszania się zwierzęcia. Podobnie, mając w głowie obraz drobnej, szybko poruszającej się mrówki, będzie grało lekko, odrywając rękę od klawiszy. Tak powstała artykulacja będzie wynikiem naturalnego impulsu wpływającego z wrażliwości muzycznej. Dzięki zastosowanym kontrastom młody wykonawca uczy się szybko zmieniać sposób wydobywania dźwięku.

The image displays a musical score for a piano piece, likely for children, featuring a snail. At the top, two boxed diagrams illustrate fingerings (5, 3, 2, 1) and a 'poco rall.' instruction. The main score consists of two systems. The first system includes a 'Sostenuto' section with lyrics 'A nasz ślimak idzie, idzie...' and a 'mp' dynamic. The second system includes lyrics 'Lecz nie doszedł...', 'A wiesz czemu?', 'W drodze...', and 'zasnął!'. It features a 'ritardando' marking, a 'pppp' dynamic, and a 'ped.' (pedal) instruction.

Na koniec pojawia się element humorystyczny – zabawne zakończenie utworu, które potrafi wywołać uśmiech dziecka i zachęcić do gry. Śpiącego ślimaka obrazuje się poprzez położenie obu rąk, od dłoni do łokcia, na klawiaturze. Kompozytor proponuje też, by wykonawca położył głowę na rękach i symulował zaśnięcie lekkim pochrapywaniem – ten teatralny gest może pozwolić dzieciom na otwarcie się, zabawę przy instrumencie i w efekcie zmotywuje do ćwiczeń, a taki przecież jest cel fortepianowej dydaktyki.

Element zaciekawienia wykorzystał też Feliks Rybicki, który zaprasza młodego wykonawcę do świata Orientu – w kompozycji *Japoneczka*, poprzez zastosowanie łuków artykulacyjnych, zobrazony jest kulturowy obyczaj mieszkańców Japonii – charakterystyczny ukłon, wyrażający szacunek względem drugiego człowieka. Prosty materiał muzyczny, oparty na interwale tercji, pozwala dziecku na skoncentrowanie się na zagadnieniu prawidłowego wykonania łuku.



Feliks Rybicki, *Japoneczka* ze zbioru *Mały modernista*

ZAGADNIENIA DYNAMICZNE

Henryk Neuhaus polecał uczniom zbadanie całej skali dynamicznej od najcichszego brzmienia, jakie dziecko jest w stanie wydobyć, do najgłośniejszego efektu uderzenia dźwięku. *Między tymi granicami istnieją wszystkie możliwe gradacje dźwięku. Jeszcze nie dźwięk i już nie dźwięk – oto, co powinien badać i na czym eksperymentować ten, który zajmuje się grą na fortepianie*⁷¹.

Stosowanie dynamiki kontrastowej, często przy powtórzeniu tego samego motywu, jest dość popularnym zabiegiem stosowanym przez kompozytorów. Powoduje efekt echa, a dziecko zostaje uwrażliwione na różnice w kolorystyce brzmienia oraz uczy się szybkich zmian natężenia dźwięku.

Przykładem kompozycji, w której widzimy ten sposób zastosowania dynamiki jest *Pałac z porcelany* Janiny Garści. Nawiązujący do muzyki Kraju Kwitnącej Wiśni klimat uzyskano przez zastosowanie kwint równoległych, zabronionych przez reguły europejskiej harmonii funkcyjnej. Całość grana ma być *leggiero*, a dziecko, wyobrażając sobie tytułowy

⁷¹ H. Neuhaus, *op. cit.*, s. 80.

pałac wykonany z kruchego materiału, z pewnością nada swej grze lekkości. Powtarzane niczym echo motywy mogą w mojej opinii zasugerować położenie nietypowej budowli nad wodą, w której elementy sztukaterii znajdują swe odbicie. Kompozytorka opisuje to w ten sposób: *Ten pałac wygląda z daleka, jak kruche i ozdobne naczynie na owoce. Porcelanowa patera. Na przyjęciu u olbrzymów z japońskich legend można by na nim podawać wiśnie, jabłka i pomarańcze. Każdy gatunek na osobnym piętrze porcelanowego cacka*⁷².



Janina Garścia, *Pałac z porcelany* ze zbioru *Ikebana*.

W nawiązującym do charakteru ukraińskiego tańca ludowego *Kozaczku* autorstwa Stanisława Prószyńskiego dynamika zmienia się jednocześnie ze zmianą rejestru – melodia zaintonowana przez lewą rękę w dynamice piano, w kolejnych taktach przechodzi do wyższej oktawy i grana jest *forte* przez rękę prawą, podczas gdy lewa przejmuje akompaniament.

⁷² Janina Garścia, *Ikebana* [kaseta magnetofonowa], Kraków 1994.



Stanisław Prószyński, *Kozaczek* ze zbioru *Łatwe utwory*.

Inną grupę utworów tworzą te, w których dynamika stopniowo narasta, budując w ten sposób napięcie.

Do takich można zaliczyć *Myszkę* Jerzego Lefelda⁷³. Utwór zanotowany na jednej pięciolinii przedstawia małe zwierzątko, które wychodzi ze swej kryjówki, żeby coś zjeść (słysząc odgłosy chrupania imitowane przez przednutki), po czym przybliża się do słuchacza (*crescendo*), a następnie z powrotem się chowa (*diminuendo*).



Jerzy Lefeld, *Myszka* ze zbioru *Żabki i inne utwory*.

⁷³ Jerzy Albert Lefeld (1898-1980) – polski pianista, kameralista, kompozytor i pedagog.

Echo • An Echo • Echo

W bardzo małej dziupli
bardzo wielkiego drzewa
nad rzeką
mieszka prawdziwe echo.
Zawołałam: Asia!
sia, sia, sia...
odpowiedziało.
Miało spodenki w kratę,
czapkę z zielonym pomponem.
Tyle zauważyłam,
bo nagle
uciekło spłoszone.

*A real echo lives
in a very small hollow
of a very big tree
by the river.
I shouted: "Asia!"
It answered:
"sia, sia, sia..."
It was wearing chequered trousers,
a cap with a green tassel.
I only noticed that,
because it fled suddenly,
in a flutter.*

*In einer sehr kleinen Nisthöhle
eines riesengroßen Baumes
am Fluss
wohnt ein echtes Echo.
Ich rief: "Anja!"
ja, ja, ja...
antwortete es.
Es hatte karierte Kurzhose an,
und Mütze mit grünem Pompon.
Nur so viel nahm ich wahr,
denn auf einmal
flüchtete es aufgescheucht.*

The musical score is composed of three systems of piano music. The first system begins with the instruction 'Ad libitum' and features a melody in the right hand with a 'mf' dynamic, followed by a rapid sixteenth-note passage. The second system continues with a 'mp' dynamic in the right hand and a 'mf' dynamic in the left hand. The third system includes a 'ppp' (pianissimo) section followed by a 'ff' (fortissimo) section, and ends with a 'mf' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Andrzej Hundziak, Echo ze zbioru Miniatury z wierszykiem.

Aby przybliżyć wykonawcy spodziewany efekt sugerowanej techniki gry, Andrzej Hundziak opatrzył swoje kompozycje krótkim wierszem. Jeden z nich nosi tytuł *Echo*. Brak kresek taktowych, duża ilość fermat oraz wartości rytmiczne, zapisane w specyficzny sposób, sugerują dużą swobodę rytmiczną. W całym utworze pokazanych jest kilka motywów, które

następnie ulegają zniekształceniu, naśladując tytułowe echo. Współbrzmienia, podkreślone pedałem, tworzą klastery, których składowe powtarzane w wyższych rejestrach wzmacniają niektóre alikwoty. Dziecko w ten sposób uwarunkowuje się na barwę dźwięku, jego rozchodzenie się w czasie i zmiany, jakim ulega on w procesie wybrzmiewania.

Jak pisze Karl Leimer: *Opanowanie umiejętności cieniowania dynamicznego jest wielką sztuką, której osiągnięcie wymaga wielu ćwiczeń, wiele pilności i ustawicznie otwartych uszu. Powinno się dlatego już wcześniej zwracać uwagę uczniów na dynamikę, nawet początkujący powinien przy swoich prostych małych utworach pracować nad cieniowaniem dźwięku, oczywiście sensownym*⁷⁴.

ZAGADNIENIA AGOGICZNE

[gr. *agōgē* ‘prowadzenie’, ‘kierowanie’], całościowy kształt zjawisk związanych z ruchliwością i tempem przebiegu utworu muzycznego; termin „agogika” został wprowadzony do teorii muzyki przez H. Riemanna (*Musikalische Dynamik und Agogik* 1884) — pierwotnie na określenie swobodnych odchyśleń od tempa (np. **rubato**), obecnie rozumiany szerzej⁷⁵.

Kiedy wykonawca dobrze opanuje utwór pod względem wysokości dźwięków oraz zależności metrycznych może poddać go interpretacji, wprowadzając zmiany w pierwotnym tempie. Muszą być one traktowane jako podkreślenia tendencji drżących w tekście nutowym, by ostateczny efekt zabrzmiał naturalnie.

Carl Seashore⁷⁶ podkreśla wagę prawidłowego odczytania tekstu, zanim zacznie się modyfikować jego tempo, pisząc: *Artysta, który ma z powodzeniem poniechać dokładności, musi wiedzieć, na czym ona polega, i musi nią swobodnie dysponować, zanim jego emocja potrafi znaleźć swój prawdziwy wyraz, prowadząc z nią jakby flirt*⁷⁷.

⁷⁴ M. Ekierowa, *op. cit.*, s. 49.

⁷⁵ Encyklopedia PWN, *Agogika*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/agogika;3866345.html>, data dostępu: 15.04.2019.

⁷⁶ Carl Emil Seashore (1866–1949) – amerykański psycholog i pedagog szwedzkiego pochodzenia.

⁷⁷ Leonard Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, t.2, Kraków 1973, s. 247.

Ważną rolę pełni też znajomość stylu i świadomość zakresu możliwości stosowania odchyień od tempa. Dopiero w stylu romantycznym agogika była środkiem ekspresji emocjonalnej, stając się nieodzownym partnerem kształtowania dynamicznego, w epokach wcześniejszych zmiany dotyczyły głównie zakończeń większych części, gdzie stosowano *ritardando*⁷⁸.

Henryk Neuhaus pisze o regułach, które przyświecają prawidłowemu stosowaniu odchyień od tempa. Zaleca rozpoczynanie *ritardando* i *accelerando* nie od samego początku frazy, a później, najlepiej na słabej części taktu, by nie zmienić *ritardando* w *meno mosso*, a *accelerando* w *più mosso*⁷⁹.

Karol Mikuli⁸⁰, który był uczniem Fryderyka Chopina, tak opisuje sposób wykonania *tempo rubato*: *ręka wykonująca śpiew albo niechętnie się ociąga, albo namiętnie się zrywa, niecierpliwie zrzucając z siebie więzy rytmiczne dla wydobycia całej prawdy wyrazu artystycznego – gdy druga ręka, ta, co towarzyszy, ściśle taktu się trzyma*⁸¹. Z kolei Franz Liszt⁸² nazywa je *temps dérobé, entrecoupé* (fr. czas kradziony, rozczłonkowany) – czasem łamanym, *migającym jak płomień u świecy wiatrem poruszany, jak kłosa zboża na polu uginające się pod miękkim naciskiem ciepłego powietrza, jak wiatr igrający w samych listkach drzewa, którego gałęzie zostają nieruchome*⁸³. Tym samym obaj zwracają uwagę na zachowanie jednolitej pulsacji w basie, podczas gdy sopran może swobodnie operować zmianami tempa.

Przykładem utworu, który pozwala dziecku na zabawy agogiczne, jest *Tańcząca marionetka* Janiny Garści. Początkowe grupy drobnych wartości pokazują, jak marionetka jest podnoszona i ustawiana przez lalkarza, a następnie rozpoczyna swój taniec, stopniowo się rozkręcając. Kompozytorka, na kasecie magnetofonowej dołączonej do zbioru, w ten sposób ją opisuje: „*Lekka i kolorowa, wiruje na blacie stołu, jak po parkiecie balowej sali. Prawie nie widać sznurków, które nią poruszają. Tańczy na czubkach palców piruet po piruecie, jak*

⁷⁸ Siglind Bruhn, *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, Katowice 1998, s. 45.

⁷⁹ H. Neuhaus, *op. cit.*, s.58.

⁸⁰ Karol Mikuli (1821-1897) – polski wirtuoz pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog.

⁸¹ Jean-Jacques Eigeldinger (ed.): Fryderyk Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, Kraków 1995, s.118

⁸² Franz Liszt (1811-1886) – węgierski kompozytor i pianista, także filozof, eseista.

⁸³ J. Eigeldinger (ed.): F. Chopin, *op. cit.*, s. 119.

primabalerina wielkiego baletu. Nagle – bęc! Marionetka patrzy malowanymi oczami i wie, że to tylko poplątały się sznureczki, że to nie jej wina”⁸⁴.

Dziecko, wyobrażając sobie teatralną lalkę, nadaje jej kapryśny charakter i uczy się używania *rubato*.

Janina Garścia, *Tańcząca marionetka* ze zbioru *Baśnie dźwiękiem pisane*.

Stosowanie zróżnicowanej agogiki daje wykonawcy możliwość współtworzenia dźwiękowych scen przy pomocy własnej wyobraźni. Może to być szczególnie atrakcyjne dla dziecka, które w ten sposób zaprezentuje swoją wrażliwość przy jednoczesnej umiejętności rozumienia znaczeń, sugerowanych przez kompozytora tytułem utworu czy szerokim wachlarzem stosowanych stylów. Grzegorz Miśkiewicz w swoich kompozycjach często posługuje się językiem muzycznym z pogranicza klasyki i muzyki rozrywkowej. Jednym z takich dzieł jest *Fantazja na strunach jesieni* – utwór, w którym usłyszeć można wiatr porywający liście, wirujące potem i opadające na tle rytmicznych kropki deszczu. Autor

⁸⁴ Janina Garścia, *Baśnie dźwiękiem pisane* [kaseta magnetofonowa], Kraków 1994.

uzyskuje ten efekt dzięki zmianom agogicznym towarzyszącym pasażom w górę i dół. Dominuje nastrój łagodnej melancholii, który wykonawca może modyfikować i w zależności od osobistych odczuć tworzyć bardziej pogodny lub bardziej refleksyjny klimat dzięki agogicznej swobodzie.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 13 through 18. The score is written for piano (p) and includes various performance instructions and fingering details.

- Measure 13:** Features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a series of eighth notes with fingering 5, 4, 3, 2, 5, 1. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *stringendo*.
- Measure 14:** Continues the eighth-note pattern in the right hand with fingering 5, 4, 5, 4, 5, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 5. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *calando*.
- Measure 15:** The right hand has a series of eighth notes with fingering 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *calando*.
- Measure 16:** The right hand has a series of eighth notes with fingering 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *calando*.
- Measure 17:** The right hand has a series of eighth notes with fingering 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *calando*.
- Measure 18:** The right hand has a series of eighth notes with fingering 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand has a series of eighth notes with fingering 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The tempo/mood is marked *calando*.

Grzegorz Miśkiewicz, *Fantazja na strunach jesieni* ze zbioru *Młody wirtuoz*.

ZAGADNIENIA TECHNICZNE

Ars est celare artem – sztuka polega na ukryciu (wysiłek, móżół) sztuki – Owidiusz.

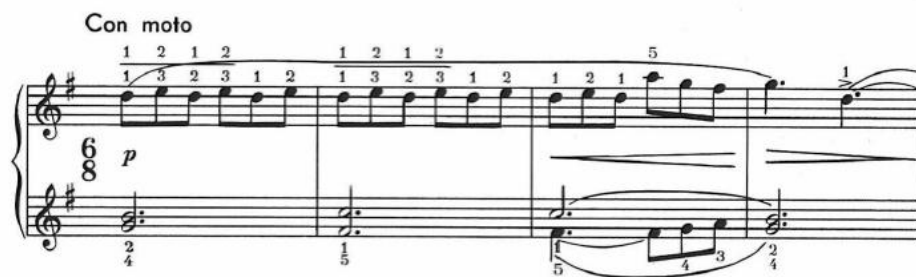
Potoczne rozumienie pojęcia techniki odnosi się do jakiejś wyuczonej umiejętności, sprawnego posługiwania się narzędziami, mechanicznych czynności w określonym zawodzie czy też technicznych udogodnień, pomagających w wykonaniu zadania. Tymczasem słowo „technika” pochodzi od greckiego słowa *téchne*, co oznacza sztukę, rzemiosło. Nie da się więc ograniczać problemów techniki jedynie do mechaniczno-motorycznych aspektów produkcji muzycznych wierząc, że uczeń mający „biegłe palce” potrafi właściwie władać językiem muzyki. Henryk Neuhaus uważał, że *talent to namiętność plus intelekt, [...] a jednostronne kształtowanie młodego pianisty, nastawione tylko i wyłącznie na rozumową część dzieła, mogłoby zaowocować zniechęceniem, jeśli okazałoby się, że uczeń z powodu braku wrażliwości, głównego czynnika warunkującego wszelkie działania twórcze, nie potrafi sprostać zadaniom, jakie stawia przed nim muzyka*⁸⁵.

Odnosząc się do powyższych spostrzeżeń, zwrócę uwagę na „techniczne” aspekty gry, mające swój artystyczny wymiar, a więc decydujące o całości wykonania.

OSTINATO

Motoryka, obecna w wielu dziełach, jest ważnym zagadnieniem technicznym, jako że wyrównanie drobnych wartości stanowi niejednokrotnie spory problem dla pianistów. Pomocne w przezwyciężeniu tej trudności są ćwiczenia ze zmiennymi akcentami. Feliks Rybicki w *Strumyku* wprowadza ostinato na dwóch dźwiękach zapisane w metrum trójdzielnym, które wymusza na młodym pianiście akcentowanie raz drugim palcem, a raz trzecim, dzięki czemu ćwiczy on ich wyrównanie, co prowadzi do uzyskania mocnego czubka palca, a to w dalszej edukacji będzie przydatne przy trylowaniu.

⁸⁵ Magdalena Jasińska-Żaba, *Wybór środków dydaktycznych w procesie kształtowania wrażliwości muzycznej pianisty*, [w:] *Wartości w muzyce*. t.2, red. Jadwiga Uchyła-Zroska, Katowice 2009.



Feliks Rybicki, *Strumyk* ze zbioru *Zaczynam grać*.

Janina Garścia w swoich utworach często stosuje ostatowe motywy, służące jako ćwiczenia sprawności palców poszczególnych dłoni. Swego rodzaju etiudą na lewą rękę jest jej *Wietrzyk*. Szmer wiatru słyszymy tu dzięki graniu drugim i trzecim palcem naprzemiennie dwóch dźwięków w odległości sekundy, a mocniejsze podmuchy – przez zwiększenie ambitusu melodii i crescendo.



Janina Garścia, *Wietrzyk* ze zbioru *Najłatwiejsze utwory dla dzieci*.

Wirujący bąk Przybylskiego to przykład utworu, w którym ostatato jest głównym środkiem artystycznego wyrazu. Ta znakomita miniatura jest etiudą na prawą rękę, dla której wyzwaniem są oscylujące wokół jednego dźwięku figury szesnastkowe. Dodatkową trudność sprawiają akordy w lewej ręce, znajdujące się nad lub pomiędzy figuracjami w ręce prawej, co wymusza krzyżowanie rąk⁸⁶.

⁸⁶ Marcin Werner, *Twórczość łódzkich kompozytorów II połowy XX wieku, cz. III*, [w:] *Notes muzyczny* 2016, s. 87-96.



Bronisław Kazimierz Przybylski, *Wirujący bąk* ze zbioru *Kącik z zabawkami*.

W miniaturze *Wśród gwiazd* Marta Ptaszyńska przenosi wykonawcę i słuchacza do rakiety eksplorującej przestrzeń kosmiczną. Ostinato prawej ręki przypomina miarowy rytm silnika, a pojawiające się na tym tle pojedyncze, a potem podwójne nuty w lewej przypominają mają światła mijanych gwiazd. Są one bardzo krótkie, imitują dzięki temu krótki rozbłysk, dlatego grane są *staccato*.



Marta Ptaszyńska, *Wśród gwiazd* ze zbioru *Podróże w kosmos II*

Ostinatowe formuły znajdziemy też w utworze *Taniec motyli*. Dzięki zastosowaniu bitonalności (prawa ręka w tonacji a-moll, lewa w b-moll) Władysława Markiewiczówna uzyskała efekt rozedrgania, wrażenie skomplikowanej faktury. Miniatura ta, po krótkiej analizie, okazuje się utworem zbudowanym według łatwych do nauczenia schematów – prawa ręka porusza się prawie przez cały czas po trójdźwiękach, zbudowanych na białych klawiszach, lewa ma pochody sekundowo-tercjowe wyłącznie na czarnych klawiszach. Całość grana staccato przywołuje obraz dwóch motyli unoszących się w górę i dół, wirujących wokół siebie w lekkim, pełnym gracji tańcu. Obie melodie, zarówno dla „białego” (prawa ręka), jak i „czarnego motyla” (lewa ręka) są tonalne, dopiero przy ich połączeniu naprzemiennie tworzą dla słuchacza brzmienie mocno schromatyzowane – ważna tu jest jednakowa artykulacja oraz wyrównanie brzmienia w obu rękach dla uzyskania tego efektu.



Władysława Markiewiczówna, *Taniec motyli* ze zbioru *Kolorowe obrazki*.

UMIEJĘTNOŚĆ GRANIA DWUDŹWIEKÓW I STRUKTUR AKORDOWYCH

Mirosława Preuschoff – Kaźmierczakowa opisuje ruch, jaki potrzebny jest do właściwego wydobycia wielodźwięków, w następujący sposób: *Aby dźwięki zabrzmiały jednocześnie i z równym nasileniem, należy przyłożyć palce do okładek klawiszy – trzymając dłoń bardzo spokojnie – a następnie nieznacznie unieść przegub ku górze i od razu – bez zatrzymania ruchu – szybko go opuścić. W tej fazie ruchu włączają się palce, chwytające – przy stosunkowo niewielkiej aktywności własnej – „dno klawisza”. Decyduje szybki ruch podbicia przegubu i jednoczesność tego ruchu z minimalnym (wykończającym) ruchem*

palców ku dłoni. [...] Nie należy uderzać palcami spadającymi z góry, bowiem grozi to bądź nietrafieniem w klawisze, bądź niejednoczesnym wydobyciem dźwięków, a najczęściej – jednym i drugim. Nadto dźwięk uderzony będzie przypadkowy, a więc grający pozbawiony zostanie wpływu na jego jakość⁸⁷.

Autorka proponuje rozpoczęcie nauki grania wielodźwięków od następujących wprawek:

Kózki

słowa: autor nieznany
muzyka: Janina Garścia



Jadły kózki kluski,
pobrudziły bluzki,
teraz w cieniu brzoźki
kózki piorą bluzki.

Kaczuszka



Taki głosik ma kaczuszka:
kwa-kwa, kwa-kwa,
kiedy kładzie się do łóżka,
kwa-kwa, kwa-kwa.

Po pokonaniu pierwszych trudności można zaproponować dziecku kolejne ciekawe ćwiczenia, pobudzając wyobraźnię opowieścią o skakance, która jest zilustrowana dźwiękowo w utworach Garści i Cwojdzńskiego.

⁸⁷ M. Preuschoff – Kaźmierczakowa, op. cit., s. 76-77.

Po parkowej alejce biega dziewczynka ze skakanką. Czerwony sznurek miga nad jej jasna czuprynką: hop! Hop! Jeszcze jeden, jeszcze dwa podskoki! Oj! Potknęła się, ale już jej drobne rączki wprawiają w ruch skakankę⁸⁸ – tak Janina Garścia opisuje scenkę z Toccatingi.

Toccatina

2 Con anima ♩ = 120 JANINA GARŚCIA Op. 56

Janina Garścia, Toccatina ze zbioru *Baśnie dźwiękiem pisane*.

Podobną tematykę podjął Andrzej Cwojdziański, komponując *Skakankę*. W utworze, dzięki akcentom przy jednolitej partii lewej ręki oraz zastosowaniu zróżnicowanej artykulacji, dźwięki układają się w obraz rozmaitych figur, wykonywanych przy podskokach.

Allegro (♩ = 120) Andrzej Cwojdziański

Andrzej Cwojdziański, *Skakanka* ze zbioru *Obrazki wyczarowane dźwiękami*.

⁸⁸ Janina Garścia, *op. cit.*

Całkiem odmienny klimat odnajdziemy w *Chorale* Janiny Garści. Wielcy bohaterowie, perfekcyjnie zilustrowani oddającymi emocje dźwiękami prezentują się nadzwyczaj okazale.

*Wielka procesja cieni kroczy aleją. Brzmi równomiernie chorał. Naród odwołuje się do swych bohaterów, którzy schodzą z cokołów i dołączają do pochodu. Są wśród nich nieznani i zapomniani, ale oni wspólnie tworzyli naszą historię. Teraz kroczą z dumą i powagą*⁸⁹. Majestatyczny charakter kompozycji tworzą akordy o szerokim ambitusie brzmiące przez cały takt, grane fortissimo, na tle których pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne, obrazujące maszerujący tłum ludzi i cieni.



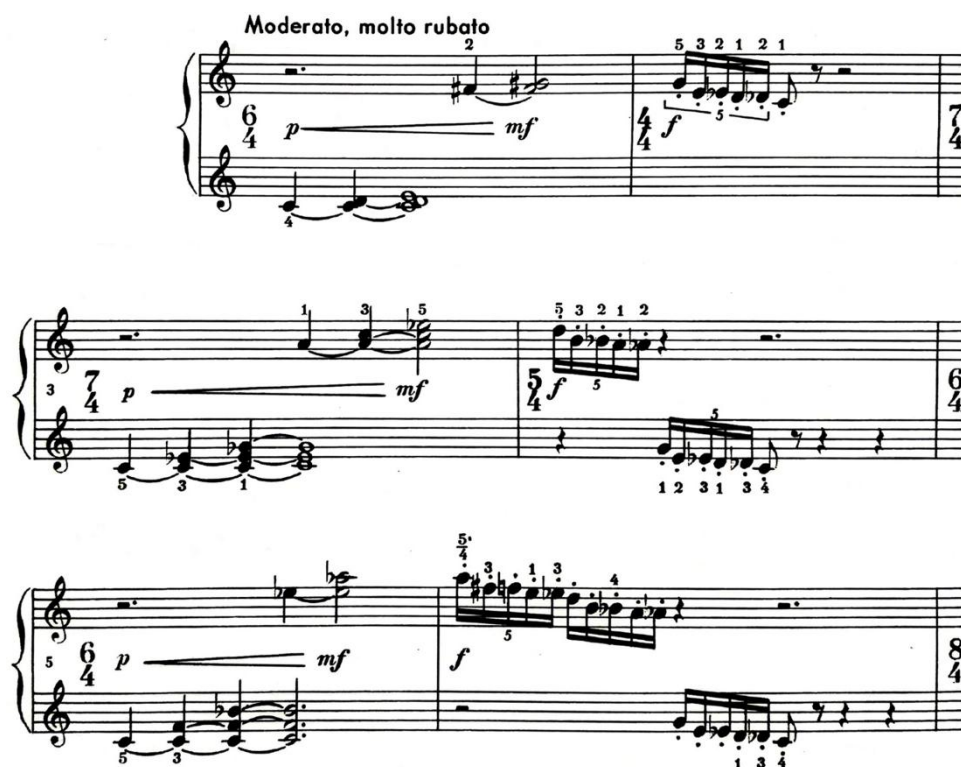
Janina Garścia, *Chorał* ze zbioru *Baśnie dźwiękiem pisane*.

Problem budowania akordów poprzez dokładanie kolejnych dźwięków jest bardzo istotny dla wyrównania brzmienia, stąd warto ćwiczyć tę umiejętność od początku edukacji muzycznej.

W *Kolorowych klockach* Przybylskiego naprzemiennie występują dwa plany. W pierwszym mały pianista buduje akordy, które, podobnie jak tytułowe klocki, są „układane” z kolejno zatrzymywanych dźwięków. Poszczególne wieże, budowane z dokładanych dźwięków rozsypują się perlistymi chromatycznymi kaskadami. W drugim planie pojawia się szybka figuracja szesnastkowa o kierunku opadającym. Dodatkowo

⁸⁹ J. Garścia, *op.cit.*

elementem wspólnym dla całej miniatury jest zmienne metrum ćwierćnutowe ⁹⁰. Ta kompozycja znakomicie ćwiczy nie tylko technikę, ale i wyobraźnię ucznia.



Bronisław Kazimierz Przybylski, *Kolorowe klocki* ze zbioru *Kącik z zabawkami*.

REPETYCJE

Podobnie jak ostinato, tak i repetycje nie należą do łatwych sposobów artystycznego wyrazu, stosowanych w wielu kompozycjach. Powtarzalność dźwięków czy stałych motywów jest niewątpliwie wyzwaniem dla muzyka, który musi opanować technikę do tego stopnia, aby nie tylko doskonale pokazać sprawność wykonawczą, ale też zaciekać odbiorcę sposobem interpretacji utworu. Ćwiczenia w umiejętnym stosowaniu repetycji są więc bardzo istotne w nauce gry na każdym instrumencie.

Deszczyk ze zbioru *Najłatwiejsze utwory dla dzieci na fortepian* Janiny Garści obrazowany jest przez powtarzane nuty w prawej ręce. Początkowo są to pojedyncze dźwięki

⁹⁰ M. Werner, *op. cit.*, s. 87-96.

w dynamice *piano*, w środkowej części widać nasilenie efektu padającego deszczu poprzez zwiększenie dynamiki oraz zastosowanie dwudźwięków. Partia lewej ręki natomiast może być opisana jako strużki wody powstające z kropel płynących po szybie i łączących się u jej dołu.



Janina Garścia, *Deszcz* ze zbioru *Najłatwiejsze utwory dla dzieci na fortepian*

Kompozycją wymagającą większej sprawności technicznej jest *Mały utworek z dzwoneczkiem* Jerzego Bauera⁹¹. Tytułowy dzwoneczek przedstawiony jest przez powtarzane nuty, niejednokrotnie stanowiące tło dla melodii prowadzonej w wyższym głosie tą samą ręką, co potęguje trudność wykonawczą.

91 Jerzy Bauer (ur. 1936) – polski kompozytor, teoretyk muzyki i dyrygent.



Jerzy Bauer, *Mały utworek z dzwoneczkiem* ze zbioru *Cykl miniatur dla dzieci i młodzieży*.

ZAGADNIENIA PEDALIZACYJNE

*Jakżeż można pisać o grze na fortepianie, nie mówiąc o pedale, tej samoistnej i pięknej właściwości naszego instrumentu, najsilniejszym środku wyrazu w rękach mistrza*⁹²

Wprowadzenie użycia prawego pedału do gry ucznia daje mu dużą satysfakcję oraz ubogaca koloryt brzmienia. Jednak, jak pisze Karl Leimer *bardzo trudno jest nauczyć kogoś pedalizacji, gdyż nie można ustalić prawideł w tej dziedzinie; ilość wyjątków przewyższyłaby prawdopodobnie ilość reguł*⁹³. Dlatego czas wprowadzenia powinien być uzależniony od tego, czy uczeń potrafi już kontrolować słuchem swoją grę oraz czy jest na tyle sprawny, by poradzić sobie z koordynacją nie tylko dwóch rąk, ale też dodatkowo stopy. Według Anny Kierskiej powinno to nastąpić jak najszybciej, gdyż dzięki temu sprawniej będzie potem „dobarwiał” trudniejsze dzieła. Idealnie wzięty pedał to taki, który brany jest na moment ustalenia się brzmienia dźwięku po uderzeniu klawisza i, cytując György Sándora⁹⁴, *eliminuje się odgłosy młotka, odbicia dźwigni klawisza i tłumika, co choćby nawet w minimalnym stopniu może mieć wpływ na barwę uzyskanego brzmienia*⁹⁵. Wyróżnia się kilka sposobów użytkowania prawego pedału:

⁹² H. Neuhaus, *op. cit.*, s.189.

⁹³ M.Ekierowa, *op.cit.*, s. 50.

⁹⁴ György Sándor (1912-2005) – amerykański pianista i pedagog węgierskiego pochodzenia.

⁹⁵ Gyorgy Sandor, *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*. Warszawa 1994, s.179.

1. Pedał rytmiczny (prosty),
2. Pedał synkopowany, dzielący się dodatkowo na łączący i akustyczny,
3. Pedał antycypowany,
4. Pedał harmoniczny,
5. Półpedał i ćwierćpedał.

Celem stosowania go może być, jak uważa Karl Leimer, *osiągnięcie wielkiej masy dźwięku, łączenie dźwięków i akordów, których nie da się połączyć przy pomocy palców bądź uzyskanie estetycznych efektów dźwiękowych, które osiąga się przez specjalne uwypuklenie poszczególnych dźwięków lub motywów danego utworu, co często wynika z dwóch poprzednich*⁹⁶.

Aby przygotować ucznia do odkrywania bogactwa możliwości, jakie daje użycie pedału, należy rozważnie dobierać odpowiedni repertuar. Warto sięgnąć po *Dzwonki* Feliksa Rybickiego – utwór, w którym efekt tytułowych dzwonków oddany jest poprzez kołyszącą linię melodyczną opartą na interwale kwinty. Aby zabrzmiały łagodnie, jakby wyłaniając się z mgły, przed rozpoczęciem gry można dziecku zasugerować zastosowanie pedału antycypowanego, dzięki czemu już pierwszy dźwięk będzie bogaty w składowe harmoniczne. W dalszej części utworu pojawiają się większe dzwony – pojedyncze dźwięki grane lewą ręką krzyżującą się z *ostinato* w prawej – tu proponowałabym wzięcie pedału po dźwięku, by zabrzmiał on czysto i długo, a jednocześnie, by połączyć go z następnym dzwonem, tworząc wrażenie polifonii.



Feliks Rybicki, *Dzwonki* ze zbioru *Mały modernista*.

⁹⁶ M.Ekierowa, *op.cit.*, s. 51.

Pedał harmoniczny wykorzystywany jest między innymi w kompozycji Bernadetty Matuszczak⁹⁷ *Lot anioła*. Dzięki niemu uzyskuje się brzmienie całego akordu, a dziecko, wyobrażając sobie wznoszącego lub opadającego anioła, uczy się stopniowo wzmacniać lub osłabiać natężenie dźwięku, dbając o zachowanie ciągłości *crescendo* lub *diminuendo*.

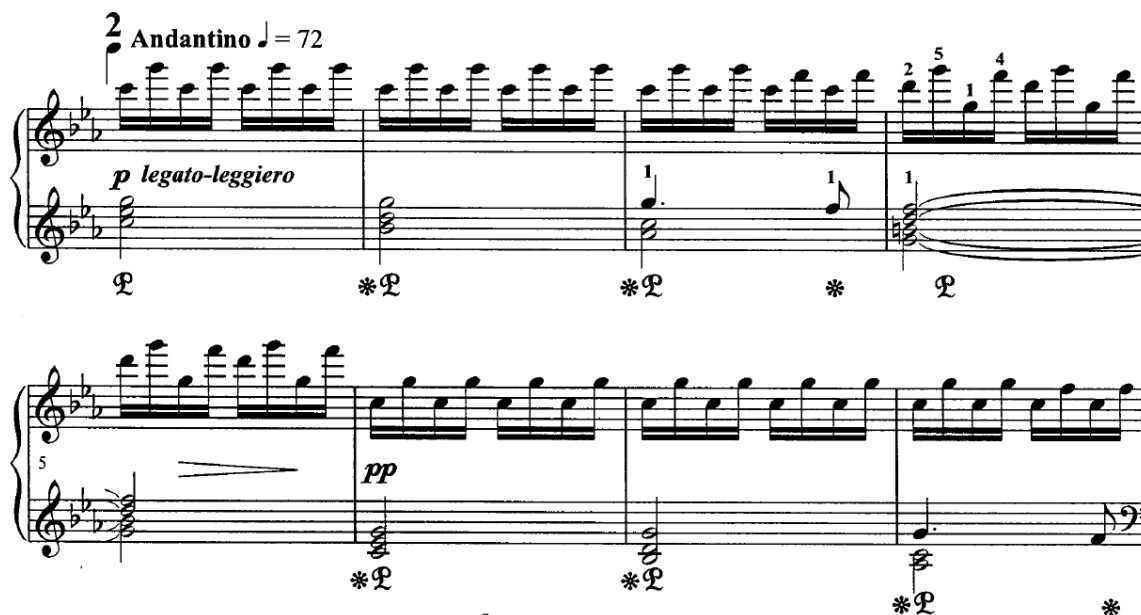
Bernadetta Matuszczak, *Lot anioła* ze zbioru *Sny dziecięce*.

Ciekawą miniaturą, w której prawidłowe zastosowanie pedału jest nieodzowne, jest *Zimowy ogród z sikorką* Janiny Garści. Utwór opatrzony jest krótkim opisem, dodanym przez Elżbietę Zechenter – Spławińską⁹⁸ na początku zbioru *Sześciu miniatur ekspresyjnych: Ogród tonie w bieli. Na białej gałęzi białego drzewa siada sikorka – skrawek błękitu, zieleni i złota w czarnej czapeczce. I już widać od razu jak kryształki śniegu iskrzą się w słońcu wszystkimi kolorami tęczy. Bo biel ma w sobie wszystkie kolory, ale nie każdy może je zobaczyć. W zimowym ogrodzie śpiewa sikorka*. Podczas pracy nad utworem wymieniałam z uczennicą spostrzeżenia na jego temat, czego wynikiem jest następująca interpretacja: początek utworu

⁹⁷ Barnadetta Matuszczak (ur. 1931) – polska kompozytorka.

⁹⁸ Elżbieta Zechenter-Spławińska (ur.1935) - poetka, tłumacz, prozaik, doktor nauk humanistycznych.

to spojrzenie na ogród przez okno, na którym mróz namalował kręte, fantazyjne linie, tworzące zawiły deseń. Powtarzane dźwięki połączone pedałem tworzą wrażenie skrzącego się w słońcu śniegu. Na początku zastosowałyśmy pedał antycypowany, dalej synkopowany, przy zmieniających się akordach.



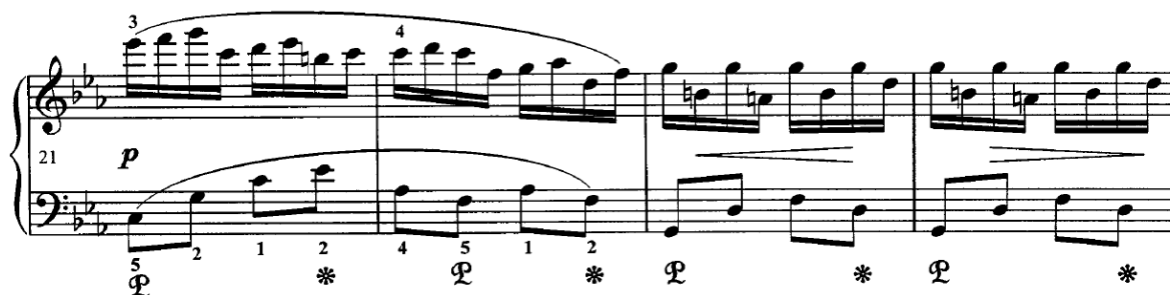
Janina Garścia, *Zimowy ogród z sikorką* ze zbioru *Sześć miniatur ekspresyjnych*, t.1-8.

W dalszej części pojawia się sikorka, obserwująca zimowy pejzaż z gałęzi drzewa. Zmienia się barwa, w miarę możliwości stosujemy pedał palcowy oraz pedał synkopowany, aby wzmocnić kolorystykę brzmienia.



Janina Garścia, *Zimowy ogród z sikorką* ze zbioru *Sześć miniatur ekspresyjnych*, t.13-16.

Nagle zaczął dąć wiatr, a płatki śniegu porwane z drzewa wirują w słońcu. Używamy tu półpedału, czyli niecałkowitego zwolnienia przy zmianie, by zostawić brzmienie dźwięków basowych, a nie zamazać sopranu.



Janina Garścia, *Zimowy ogród z sikorką* ze zbioru *Sześć miniatur ekspresyjnych*, t.21-24.

Wiatr cichnie, a sikorka radośnie lata nad otulonym śnieżną pierzynką ogrodem. Ponownie używamy pedału synkopowanego oraz palcowego, a dla szybkich figuracji półpedał.



Janina Garścia, *Zimowy ogród z sikorką* ze zbioru *Sześć miniatur ekspresyjnych*, t.29-32.

Ucząc dziecko zastosowania pedału, warto mu uświadomić, które dźwięki będą dobrze brzmiały ze sobą, a jakich nie powinno się ze sobą łączyć. Jest to przede wszystkim praca nad wrażliwością zmysłu słuchu na powstające w wyniku podniesienia tłumików współbrzmienia i szybkiej reakcji na nie, wymagającej koordynacji ucho-ręka-noga. Jak pisze Andor Földes⁹⁹ *najważniejszym celem pedalizacji jest sprawić, byśmy zapomnieli, że mamy do czynienia z mechanizmem, a mogli sobie wyobrazić, że słyszymy głos ludzki lub też instrumenty smyczkowe – zamiast uderzeń młotków o struny*¹⁰⁰.

⁹⁹ Andor Földes (1913-1992) – węgierski pianista-wirtuoz.

¹⁰⁰ Andor Földes, *ABC pianisty*. Kraków 1966, s. 57-58.

ELEMENTY IMPROWIZACJI

Ważnym aspektem muzycznego kształcenia jest wskazywanie na twórcze możliwości, jakie posiada każdy wykonawca. Pobudzenie wyobraźni, inspirowanie do własnych poszukiwań i odkrywania ciekawych rozwiązań brzmieniowych może być nieschematycznym urozmaicheniem lekcji, stanowiącym zachętę do stosowania improwizacji. Ptaszyńska w cyklu *Podróże w kosmos* zaprasza młodego artystę do współtworzenia utworu. W *Przygodach w kosmosie* pozwala mu na wybór klucza, w jakim będzie on wykonywał czterotaktowe fragmenty. Dziecko, zmieniając rejestr, poznaje inną barwę melodii, kształcąc w ten sposób wyobraźnię i budując swoje poczucie twórczego indywidualizmu jako niezależnego wykonawcy.

9 1. *p*
2. *mf*

13 *f* *ff*

*Powtórzenie należy wykonać w innym kluczu
Repeat in a different clef
Bei den Wiederholungen in anderem Schlüssel lesen

**Klucz do wyboru
Either clef
Schlüssel zur Auswahl

Marta Ptaszyńska, *Przygody w kosmosie* ze zbioru *Podróże w kosmos*.

W innym utworze - *Klaster gwiazd*, dziecko ma możliwość poprowadzenia melodii według własnego uznania na tle zatrzymywanych dźwięków w lewej ręce, tworzących konstelację gwiazd.

9

poco cresc.

* Skomponuj dalszy ciąg melodii
Make up the rest of the tune yourself
Komponiere die Fortsetzung selbst

13

f

5 4 3 2 1

* Po uderzeniu należy palce zatrzymać na klawiszach (lewa ręka)
Hold the notes down (left hand)
Nach dem Anschlagen die Finger auf den Tasten liegen lassen (linke Hand)

Marta Ptaszyńska, *Klaster gwiazd* ze zbioru *Podróże w kosmos*.

Z kolei *Krążące planety* to już forma otwarta – składa się z pięciu części, każda ilustrująca inną planetę. Niezwykle istotne jest tu traktowanie dziecka jako pełnoprawnego artysty, gdyż do wykonawcy należy decyzja, ile razy każda z nich będzie powtórzona i w jakiej kolejności będą się one pojawiać¹⁰¹.

¹⁰¹ Anna Stachura-Bogusławska, *To one w przyszłości mają być nie tylko odbiorcami muzyki współczesnej...*, [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, Katowice 2016, s. 219-220.

* Poszczególne fragmenty wykonywać w dowolnej kolejności; dowolna ilość powtórzeń każdego fragmentu
 Perform the particular fragments in any order; the number of repetitions of each fragment ad libitum
 Die einzelnen Fragmente in beliebiger Reihenfolge ausführen; jedes Fragment beliebig viele Male wiederholen

Marta Ptaszyńska, *Krążące planety* ze zbioru *Podróże w kosmos*.

Zdolności do artystycznych kreacji u dzieci dostrzegali Juliusz Łuciuk¹⁰², którego cykl *Improwizacje dziecięce* powstał z inspiracji widokiem córek bawiących się pod fortepianem. Jak wspomina: *siedziały pod fortepianem i stukając w niego pobudziły moją wyobraźnię. Były także pierwszymi wykonawczyniami moich utworów*¹⁰³.

Tytuły kompozycji sugerują wykonawcy, co każda z nich przedstawia. *Księżycowa rakieta* to jedna z miniatur, w której przygotowanie do startu pojazdu oddane jest poprzez powtarzanie (ilość powtórzeń leży w gestii wykonawcy) dwunastodźwiękowego motywu, który stopniowo narasta dynamicznie aż do startu rakiety, co sugerują klastery w wysokim

¹⁰² Juliusz Łuciuk (ur. 1927) – polski kompozytor.

¹⁰³ A. Stachura-Bogusławska, *op. cit.*, s. 219-220.

rejestrze. Następnie „widzimy” oddalającą się rakietę, gdy powraca ostateczny motyw z początku stopniowo wyciszany aż do całkowitego wybrzmienia.

The musical score is for a piano piece. It features a six-note motive in the left hand, which is repeated six times. The right hand has a melodic line that starts with a six-note motive and then continues with a series of chords. The score includes dynamic markings: *pp*, *mp*, *sf*, *sf*, *sf*, *ff*, *ff*. There are also performance instructions: *con bravura*, *simile*, and *accel.*. The score is marked with an asterisk (*) at the end.

* sześciódźwiękowy motyw powtarzać dowolną ilość razy / reiterate the six-note motive (the number of repetitions is free)
 ** oznaczone współbrzmienia wprowadzić w dowolnym miejscu przebiegu utworu, przy czym pierwsze współbrzmienie powinno przypaść na początek motywu zasadniczego / play the indicated chords at freely chosen points (of time); the first chord should however fall on the beginning of the main theme

Juliusz Łuciuk, *Księżycowa rakietka* ze zbioru *Improwizacje dziecięce*.

Jerzy Bauer w *Cykle miniatur dla dzieci i młodzieży* pozwala młodemu pianiście na improwizację rytmiczną – podaje dźwięki, których dziecko ma użyć, nie zapisując ich wartości rytmicznych – w ten sposób wykonawca powinien sam dobrać długość granych nut tak, by pasowała do całości. Jedną z takich kompozycji jest *O grubym niedźwiedziu...*

The musical score is for a piano piece. It features a six-note motive in the left hand, which is repeated six times. The right hand has a melodic line that starts with a six-note motive and then continues with a series of chords. The score includes dynamic markings: *p*, *f*. There are also performance instructions: *in ritmo improvvisando*. The score is marked with an asterisk (*) at the end.

* improwizować na podanych dźwiękach / improvise on the notes indicated

Jerzy Bauer, *O grubym niedźwiedziu...* ze zbioru *Cykl miniatur dla dzieci i młodzieży*.

VIII. Rozgwieżdżona improwizacja

Quasi una fantasia



8va

pp

ped. ad libitum

mp

sf

mf

pp

8va

66

W parze z ogólnym i muzycznym rozwojem dziecka idzie również rozwój jego umiejętności społecznych oraz wzrost świadomości życia we wspólnocie. Rówieśnicze zabawy, porównywanie się z innymi i podejmowanie współpracy są okazją do budowania poczucia tożsamości i przynależności. Radosne więzi, powstające podczas wzajemnego słuchania się, zespołowego muzykowania czy nawet rywalizacji stanowią niezbędny element prawidłowego funkcjonowania w grupie, sprzyjający rozwojowi wrażliwości na dźwięk i kształtowaniu muzycznej wyobraźni.

Shinichi Suzuki¹⁰⁴ był przekonany o wielkiej radości, jaką dzieci czerpią z kontaktów ze swymi rówieśnikami podejmującymi się tych samych zadań. Słuchanie innych uczniów oraz częste okazje do muzykowania z nimi rozwijają więź między nimi, uczą słuchania innych z szacunkiem, a jednocześnie rozwijają wrażliwość na dźwięk¹⁰⁵.

Pierwszą okazją do spróbowania tego rodzaju kameralistyki jest gra w duecie uczeń – nauczyciel. Swoje pierwsze kroki uczeń stawia wykonując kilka dźwięków do akompaniamentu nauczyciela. Tego typu krótkie utworki wprowadza Agnieszka Lasko na początku podręcznika *Fortepian pierwsza klasa*. Opatrzone są instruktażową ilustracją fragmentu klawiatury z lewej strony utworu, by dziecko bez problemu znalazło odpowiednie dźwięki też w domu, bez pomocy nauczyciela. Dwa przykłady zamieściłam w rozdziale *Rytm*. Podaję kolejny, w którym pojawia się już konieczność wyliczenia, w którym momencie należy zagrać wyższy, a kiedy niższy dźwięk.

Skoki przez kałuże
Jumping Over Puddles
Durch Regenpfützen springen

Agnieszka Lasko, *Skoki przez kałuże* z podręcznika *Fortepian pierwsza klasa*.

¹⁰⁴ Shinichi Suzuki (1898-1998) – japoński skrzypek i pedagog, twórca metody Suzuki w edukacji.

¹⁰⁵ Metoda Suzuki, *O metodzie*, <http://www.akademiasuzuki.pl/metoda-suzuki/>, data dostępu: 10.04.2019.

Jak twierdzi autor *Metody języka ojczystego, nieustanne działanie danego środowiska powoduje zaszczerpienie w człowieku danych cech, które rozwijają się stale, chociaż być może nie od razu się ujawniają*¹⁰⁶. Niewątpliwą korzyścią ze współtworzenia utworu może być obserwacja na bieżąco ruchów nauczyciela i naśladowanie ich podczas gry, przy czym utrzymanie jednolitego pulsu czy wszelkie zmiany agogiczne pozostają w gestii nauczyciela.

Bardziej zaawansowane kompozycje zawiera zbiór *Le maître et l'élève. 8 Petits morceaux à piano 4 mains avec des basses sur cinq notes* Maurycyego Moszkowskiego¹⁰⁷. Jak sam tytuł wskazuje, utwory przeznaczone są dla duetu ucznia z nauczycielem. Uczeń realizuje partię *secondo* zbudowaną na bazie pięciu dźwięków, a nauczyciel – bardziej skomplikowaną partię *primo*. Pod numerem ósmym znajduje się *Tarantela*. Ten szybki, żywiołowy taniec stanowi też dobre ćwiczenie dla piątego palca, od siły którego zależy, czy utwór będzie wykonany równo.



Maurycy Moszkowski, *Tarantela* ze zbioru *Le maître et l'élève*.

Trudności [jakie wynikają z uprawiania tego nurtu kameralistyki] jest sporo, ale paradoksalnie pozwalają one na rozwiązywanie wielu innych problemów, również w grze solowej. [...] Jednym z wyzwań, jakie stawia przed muzykami duet, jest umiejętność synchronizacji w różnych aspektach wykonania dzieła, tak aby stanowiło harmonijną całość brzmieniową. Każdy pianista, posiadając wypracowane, indywidualne sposoby technicznego

¹⁰⁶ Metoda Suzuki, *O metodzie*, <http://www.akademiasuzuki.pl/metoda-suzuki/>, data dostępu: 10.04.2019.

¹⁰⁷ Maurycy Moszkowski, Moritz Moszkowski (1854-1925) – niemiecko-polsko-żydowski pianista, kompozytor, pedagog.

opanowania klawiatury, musi podjąć wyzwanie, jakim jest wykonawczy kompromis – wspólna interpretacja dzieła, w którym dla jego końcowego kształtu łączą się zróżnicowane podejścia w jedną spójną całość. Wymaga to od pianistów pokory i dystansu do własnych wizji, składających się na wypracowane wspólnie dzieło – jak mówi w wywiadzie Maria Szwejger-Kułakowska¹⁰⁸.

Jak wspomniałam uprzednio, melodie ludowe leżą u podstaw pierwszych muzycznych doświadczeń wszystkich dzieci, stąd warto sięgnąć po utwory, dzięki którym wprowadzanie gry na cztery ręce może być łatwiejsze i bardziej naturalne dla młodych pianistów.

Janina Garścia w zbiorze *Piosenki mojego dzieciństwa* opracowała znane melodie ludowe na duet fortepianowy. W niektórych utworach linia melodyczna podzielona jest między wykonawców na zasadzie pytanie – odpowiedź, jak w *Gdzieżeś ty bywał*.

Janina Garścia, *Gdzieżeś ty bywał* ze zbioru *Piosenki mojego dzieciństwa*.

¹⁰⁸ Agnieszka Nowok Zych, *Umiejętność uchwycenia balansu*. Rozmowa z prof. Marią Szwejger-Kułakowską. *Silesia prezentuje*. Listopad - Grudzień 2018, s. 6.

W innych *secondo* imituje *primo*, jak w utworze *Ta Dorotka*.

2 *Con anime* Melodia popularna

I *mf*

II *p* *mf*

mf

p *mf*

Janina Garścia, *Ta Dorotka* ze zbioru *Piosenki mojego dzieciństwa*

Ostatnią grupą utworów są takie, w których widoczne jest różnicowanie partii na wiodącą i wtórującą. Przykładem może być *Miała baba koguta*. Dzieci mogą te partie wykonywać na zmianę, dzięki czemu opanują wszystkie techniczne aspekty, jednocześnie mając okazję wcielić się w różne role i nadać im własny charakter.

2 *Vivace* Melodia popularna

I *mf*

II *mf* *pp*

p *mf* *p*

f *p* *pp* *p*

Janina Garścia, *Miała baba koguta* ze zbioru *Piosenki mojego dzieciństwa*

Zagadnienie imitacji zostało wprowadzone w *Zasłyszanej melodyjce* na duet fortepianowy, która była prezentem Witolda Lutosławskiego dla Zofii Owińskiej, córki przyjaciół kompozytora. Utwór ten cechuje przejrzysta faktura i prosta melodyka, co odpowiada możliwościom wykonawczym młodych pianistów, a także stanowi dobre wprowadzenie do poznawania XX-wiecznej literatury muzycznej. W przeciwieństwie do większości tego typu kompozycji, tu *secondo* intonuje melodię, którą potem podejmuje *primo*.



Lutosławski, Witold, *Zasłyszana melodyjka*.

W zbiorze *Drobiazgi na fortepian na cztery ręce* zastosowano rozdział kolorystyczny partii *primo* i *secondo*. Dzięki temu młodym pianistom łatwiej znaleźć dalszy ciąg „swojej” melodii.

Dialogowe zróżnicowanie poszczególnych partii wyraźnie brzmi w *Dzwonach* Jerzego Lefelda, które rozpoczyna partia *secondo*. Słyszymy wielkie, głęboko brzmiące dzwony, którym następnie odpowiadają mniejsze, delikatne dzwonki w górnym rejestrze. Ważną rolę pełni tu prawidłowe użycie pedału, dlatego trzeba zadbać o to, by połączyć dolne akordy, a jednocześnie nie zamazać ani nie skrócić partii *primo*.

Campane

Les cloches

Campanas

Andante JERZY LEFELD

I C

II C *mp*

con ped. ✱

3 4 3 4 5 1 4 2 2 1 5 2

mp

3 1 1 4

3

Jerzy Lefeld, Dzwony ze zbioru Drobiazgi na fortepian na cztery ręce z.2.

Utworem opartym na imitacji ścisłej jest *Mr Li-Si-Tsoa* Tadeusza Szeligowskiego¹⁰⁹. Ten kanon o orientalnym charakterze najlepiej będzie brzmiał, jeśli obaj wykonawcy będą grać jego temat w dokładnie ten sam sposób, ze szczególnym uwzględnieniem dynamiki. Staje się to trudnym zadaniem szczególnie wtedy, gdy jedna osoba zaczyna *diminuendo*, a druga w tym samym czasie kończy *crescendo*, gdyż łatwo można ulec sugestii wykonawczej drugiej osoby i podążyć za nią. Dobrze więc, by na początku pracy obaj wykonawcy zagrali równocześnie temat i ustalili poziomy dynamiczne, a dopiero później zagrali według oryginalnego zapisu.

El Señor Li-Si-Tsoa TADEUSZ SZELIGOWSKI

Adagio

The musical score is written for two hands, I and II, in 2/4 time, key of D major. Hand I starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with fingerings 2, 4, 5, 4, 2, 1. Hand II starts with a piano (p) dynamic and features a bass line with fingerings 5, 1, 4, 2, 1. The score includes dynamic markings such as p, mf, and p, and articulation markings like p legato sempre. The piece is marked Adagio.

Tadeusz Szeligowski, *Mr Li-Si-Tsoa* ze zbioru *Drobiazgi na fortepian*.

109 Tadeusz Szeligowski (1896-1963) – kompozytor i pedagog.

Kompozycją, w której duet fortepianowy korzysta nie tylko z klawiatury fortepianu w tradycyjny sposób, jest *Historia wielkiej śnieżkowej bitwy pod Trzema Dębami* Marcina Wierzbickiego¹¹⁰. Kompozytor podaje w komentarzach opisy scen, jakie wykonawcy mają sobie wyobrazić podczas grania i w ten sposób sugeruje im sposób gry.

Allegretto Marcin Wierzbicki

* W ciszy białego poranka, z chwili na chwilę, coraz głośniejsze, dają się słyszeć kroki małego, śnieżnego wojska. Jak to zagrasz? Może stukając palcami o pudło rezonansowe fortepianu? A może raczej będziesz stukać ołówkiem lub palczkami? Możesz też oczywiście wyklaskać ten rytm albo zagrać na bębnie, tamburynie czy trójkącie. Zrób to tak, jak podpowiada Ci Twoja wyobraźnia.

W dalszej części rozpoczyna się bitwa, której kulminacyjnym momentem jest fragment o cechach aleatoryzmu:

**** Tu rozpoczyna się prawdziwa bitwa na śnieżki. Chmury śniegowych kul latają ze świstem nad Twoją głową. Jedne śnieżki trafiają do celu, inne rozpryskują się na pniach drzew lub wpadają w śniegowe zaspy. Opowiedzcie o tym, rozgrywając bitwę na klawiaturze fortepianu. Możecie grać podane w klamrach fragmenty w dowolnej kolejności i tempie. Możecie także sami wymyślić, jak zilustrować prawdziwą śnieżkową bitwę. Czas trwania improwizacji zależy od Was, ale nie powinien przekroczyć wyznaczonych ram czasowych (czyli nie mniej niż 15 sekund i nie dłużej niż 1 minutę). „Bitwę” przerywa pierwsze z Was, przechodząc w pewnym momencie do fragmentu oznaczonego jako *Sostenuto*. Dalej pójdzie Wam jak z nut.

¹¹⁰ Marcin Wierzbicki (ur. 1969) – kompozytor i pedagog.

Stosując takie zabiegi techniczne oraz sugestie interpretacyjne kompozytor zaprasza duet do wspólnego tworzenia utworu. Dobrze by było podczas ćwiczenia ustalić jedną wersję kolejności wykonywanych fragmentów w celu stworzenia spójnej wizji całości.

Trudnym, ale bardzo ciekawym wyzwaniem dla młodego pianisty, jest odkrywanie wielości układów rytmicznych i ćwiczenie umiejętności ich stosowania.

Polimetrię znaleźć można często w kompozycjach Augustyna Blocha¹¹¹ Przykładem tego, jest *Chodzenie po klawiszach* ze zbioru przeznaczonego dla duetu fortepianowego i perkusji. Rolą tom-tomu jest wyznaczanie początku nowego taktu – jest więc swego rodzaju metronomem dla pozostałych muzyków. Ostinatowy motyw, pojawiający się w perkusji, powtarza się potem w różnych rejestrach fortepianu, dzięki czemu nabiera coraz to innej barwy, którą dopełnia brzmienie bębnów. Współpraca będzie tu przebiegać dwutorowo – z jednej strony pomiędzy pianistami musi nastąpić zgoda co do sposobu wykonywania partii, by dźwięki odzywały się równocześnie, a jednocześnie trzeba też słuchać perkusistów, nadających tempo i stanowiących „bijące serce” utworu.

The image displays a musical score for a duet of piano and percussion. The score is divided into two systems. The top system features a percussion part (tom-tom) and a piano part. The percussion part is marked with a 2/4 time signature, 'Andantino' tempo, and a tempo marking of 'ca 144'. The piano part is in 2/4 time. The score includes various rhythmic markings such as '2', '3', and '2' above the notes, indicating different rhythmic patterns. The percussion part is marked with 'mf' and 'mp' dynamics, while the piano part is marked with 'mf'. The bottom system continues the musical material, with the percussion part marked with 'mf' and 'mp' dynamics, and the piano part marked with 'f'. The score is written for a duet of piano and percussion, with the piano part in 2/4 time and the percussion part in 2/4 time. The tempo is 'Andantino' at 'ca 144'.

¹¹¹ Augustyn Hipolit Bloch (1929-2006) – polski kompozytor i organista.

Przyciągającym uwagę, często stosowanym, lubianym i znanym dzieciom głównie z ludowych tańców rytmem jest synkopa. Dodaje ona dynamiki i pozwala na większą swobodę wykonawczą, dlatego warto uczniów zapoznawać z takimi kompozycjami. Znakomity przykład z charakterystycznym, synkopowanym rytmem odnajdziemy w *Ragtimie* Romualda Twardowskiego¹¹². Ten pogodny taniec cechuje specyficzna formuła akompaniamentu w lewej ręce (pojedynczy dźwięk basowy na przemian z akordem w wyższym rejestrze). Dzięki podziałowi partii na melodyczne *primo* i akompaniujące *secondo*, łatwiejsze staje się wykonanie, jako że dwie ręce teraz mogą grać to, co zwykle grałyby tylko jedna ręka pianisty wykonującego ragtime.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Ragtime' by Romuald Twardowski. Both systems are in 4/4 time and marked 'Marcato' with a tempo of 144 beats per minute. System I (labeled 'I') shows the right hand (treble clef) playing a melody with a syncopated rhythm, and the left hand (bass clef) playing a bass line with a syncopated rhythm. The left hand has a 'f non legato' marking. System II (labeled 'II') shows the right hand playing chords and the left hand playing a bass line with a syncopated rhythm. The left hand has a 'f' marking and a 'p stacc.' marking. Both systems are in 4/4 time and feature a syncopated rhythm.

Romuald Twardowski, *Ragtime* ze zbioru *W gajku zielonym*.

112 Romuald Twardowski (ur. 1930) – polski kompozytor i pedagog.

Spokojny, nostalgiczny wstęp *primo* poprzedza wejście *secondo* burzą delikatnych kropelek, z których wyłania się melodia. *Między kroplami deszczu* Grzegorza Miśkiewicza to utwór nurtu minimalistycznego. Powtarzalność motywów i prostota harmoniczna oraz miłe dla ucha dziecka brzmienie sprawiają, że jest to utwór atrakcyjny dla młodych wykonawców, którzy z chęcią się go uczą, pomimo niełatwego zapisu rytmicznego.

$\text{♩} = 60$ *cantabile* Grzegorz Miśkiewicz

mp *And.* * *And.* * *simile* *

agitato

agitato *mp*

Grzegorz Miśkiewicz, *Między kroplami deszczu* ze zbioru *Za czym tęsknisz, Noel?*

Choć prawdopodobnie większość obecnych dziecięciolatek nie zna filmu *Reksio*, jego ścieżka dźwiękowa autorstwa Zenona Kowalowskiego¹¹³ jest dla nich interesująca – charakterystyczny rytm, elementy ilustracyjne, które można dziecku pokazać włączając czołówkę popularnej kreskówki, humor zaklęty w dźwiękach – wszystko to sprawia, że młodzi pianiści z zapałem zgłębiają niuanse artykulacyjne i dynamiczne. Wersja na dwa fortepiany pozwala dodatkowo na dzielenie się muzyką z drugą osobą, co jest często źródłem przyjemności i okazją do nawiązania przyjaźni.

Allegretto ♩ = 110 ZENON KOWALOWSKI
(*1939)

Pianoforte I

Pianoforte II

13

Zenon Kowalowski, *Witaj, Reksio!* Ze zbioru *Witaj, Reksio!*

113 Zenon Kowalowski (ur. 1939) – polski kompozytor filmowy i teatralny oraz pedagog.

Alfabet muzyczny Marty Ptaszyńskiej to zbiór 22 utworów na 2 fortepiany, których tytuły zaczynają się od kolejnych liter alfabetu. Kompozytorka zaznajamia młodego wykonawcę ze stylizacjami tańców rozmaitego pochodzenia, zachowując ich schemat rytmiczny, pokazując je w języku dźwiękowym o różnej proveniencji – jest to czasem tonalność dur-moll, jak np. w Polonezie, tonalność rozszerzona o chromatykę (Bouree), neotonalność (Fandango), politonalność (Mazurek), swobodna technika dwunastotonowa (Allemanda). Często stosowana jest technika imitacji – wykonawcy uczą się naśladować jeden drugiego.

3 **Vivo energico**

I

II

a tempo

poco rall.

f

pp

poco rall.

a tempo

mf

p

f

9

Marta Ptaszyńska, Mazurek ze zbioru *Alfabet*.

Hoffman i Rieger podkreślają rolę umiejętności gry *a vista* i porównują ją do jazdy na nartach w nieznanym terenie, gdzie *wciąż nowe sytuacje wymagają błyskawicznej reakcji i ćwiczą odruchowe dostosowanie się aparatu ruchowego*. Uważają też, że *sensowne ćwiczenie gry a vista, a więc bez przynaglania i nerwowości, powodujących ustawiczne omyłki i usztywnienie aparatu ruchowego, jest bardzo korzystne dla techniki i wyobraźni dźwiękowej oraz automatyzacji skojarzeń wzrokowo-dźwiękowo-motorycznych*¹¹⁴. Po pewnym czasie powinien wykształcić się u osoby maksymalnie skoncentrowanej na wykonaniu utworu nawyk odruchowego pobudzenia uwagi w każdej analogicznej sytuacji. Podkreślają znaczenie umiejętności wyczuwania odległości na klawiaturze bez pomocy wzroku dla gry *a vista*, dostrzegając też, że owa tę umiejętność znakomicie rozwija. Jest to ważne, gdyż *eliminując współdziałanie wzroku osiągamy zaostrenie kontroli słuchowej i czuciowo-mięśniowej*¹¹⁵. Zauważają też, że dziecko nuży się przy długotrwałym opracowywaniu utworu, a koncentracja mimowolna, tak cenna dla właściwej edukacji, rodzi się z zainteresowania, co występuje przy kontakcie z nowym, wartościowym utworem, o ile nie okaże się zbyt trudny. Toteż, przy właściwym doborze utworu do umiejętności ucznia, już przy pierwszej lekturze sprawi mu on przyjemność. Autorzy *Szkoły czytania nut* proponują następujące ćwiczenia mające na celu wykształcenie nawyku wyprzedzania wzrokiem fragmentu granego oraz obejmowanie coraz większych zespołów nut:

1. Zasłonięcie kartonikiem fragmentu wykonywanego przez ucznia, by zmusić go do spojrzenia naprzód,
2. Przyłożenie do nut kartonika z wyciętym otworem tak, by uczeń zobaczył fragment utworu przez chwilę, a następnie zasłonięcie go i polecenie zagrania go z pamięci. W miarę nabywania wprawy, otwór należy poszerzać, by fragmenty były coraz dłuższe.

¹¹⁴ J. Hoffman, A. Rieger, *op. cit.*, s.21-22.

¹¹⁵ *Ibidem*, s.21-22.

strze nie kowe zło proce psycho
spo ga wzro jest żonym sem fizycznym

a¹
e¹ e¹
cis¹ cis¹ cis¹
a
a a
e e
A A A
A

e¹ f i s¹
cis¹ d d d d cis¹
a h h h h a
e e e e e e
A A A A A A

a¹ h¹ cis¹
g i s¹
a¹ a¹
cis¹ cis¹
a a
e e
A A

a^h
gis^a
GIS^{AH}
E

Dziś słońce świeci więc na spacer - do parku i nad wodę
 Dziś słońce świeci więc na spacer
 Dziś słońce świeci więc na spacer

81

Oraz w układzie utrudniającym logiczną analizę tekstu:

o t o p r z y k r a d t a k i g o t r e n i g u w z r i a n l i z t r e s c l o g i c z n e j t e k s t u

Andrzej Bączyk w swoim utworze *Drabiniaste perypetie*, należącym do cyklu *Klawiaturowe kolorowanki*, o którym była już w niniejszej pracy mowa, wykorzystuje podobny układ zapisu:

III. Drabiniaste perypetie

* Burlesco

The musical score consists of eight numbered staves, each with a corresponding number in a large font to its left. The staves are arranged in a non-linear fashion, following the path of a cat climbing a ladder. The cat is illustrated at the top right, with its body and tail forming the shape of the ladder. The staves contain musical notation for piano and bass, with lyrics in Polish. The tempo/mood is marked as 'Burlesco'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (glissando, cluster, ped). The final staff (8.) includes a box with the text 'Spadł kot i... pies !!!'.

1. *mf* Wła - zi ko - tek

2. na dra - bi - nę.

3. Za nim wła - zi i

4. *pp* pies!

5. *mp* Lecz dra - bi - na

6. mu się sko - ńczy-ła...

7.

8. *ff* Spadł kot i...
pies !!!

* Utwór wykonuje się zgodnie z podaną numeracją. Tekst można recytować lub śpiewać. Frazę w ramce należy - aktorsko - wypowiedzieć!

** Realizację glissanda po białych klawiszach proponuje się poprzez ślizg paznokciami 3 i 4 palca.

*** Klaster na białych klawiszach należy wykonać naciskając prawą dłoń najniższe klawisze fortepian w liczbie odpowiadającej wielkości dłoni.

Andrzej Henryk Bączyk, *Drabiniaste perypetie*, ze zbioru *Klawiaturowe kolorowanki*.

W ten sposób ilustruje akcję wierszyka – dziecko wspina się po drabinie, a następnie z niej schodzi, grając kolejne elementy tworzące historyjkę. Nietypowy układ zmusza wykonawcę do zapamiętania małego fragmentu zapisu nutowego przed przeniesieniem wzroku na następny, co rozwija pamięć i refleks.

Ponieważ przestrzenne wycucie klawiatury jest jednym z podstawowych elementów techniki gry *a vista*, niektórzy autorzy, jak Karl Hausman czy Carl Adolf Martienssen¹¹⁷ formułują ćwiczenia wyrabiające tę umiejętność. Należą do nich między innymi:

1. Położenie obu rąk na klawiaturze w pozycji pięciopalcówek na białych klawiszach od dźwięku c, następnie przesunięcie rąk na pozycję pięciopalcówek na czarnych klawiszach i ćwiczenie wycucia położenia poszczególnych klawiszy,
2. Ćwiczenie grania za pomocą najkrótszych możliwie ruchów trójdźwięków durowych i molowych wychodząc z pozycji pięciopalcówki od cis, po każdym z nich wracanie do pierwotnej pozycji,
3. Przesuwanie rękami po klawiaturze, a gdy palce środkowe wyczuwają czarne klawisze, zatrzymanie się i uświadamianie sobie nutowej nazwy klawisza,
4. Naciśnięcie pierwszym palcem dowolnego klawisza, a pozostałymi palcami granie kolejnych interwałów: drugim palcem od sekundy do seksty, trzecim – od sekundy do septymy, czwartym – od sekundy do oktawy, piątym – od sekundy do nony; ćwiczenie przyspieszania tempa z zachowaniem płynności w ruchach,
5. Granie gamy przez jedną oktawę ze zmienną artykulacją bez patrzenia na klawiaturę, skupiając uwagę na brzmieniu (proponowane gamy to E, H, A, D, później np. c, g o wygodnym palcowaniu, z czarnymi klawiszami, których ułożenie w grupy po dwa i po trzy klawisze służy orientacji w klawiaturze bez użycia wzroku).

Automatyzacja umiejętności wybierania najlepszych w danej sytuacji wariantów palcowania znacząco wpływa na szybkość i dokładność reakcji motorycznej na czytany tekst. Błędy przy grze *a vista* często bywają spowodowane niewiedzą, jak rozstawić palce na klawiaturze, co skutkuje graniem palcami przypadkowymi, dlatego ważnym zadaniem nauczyciela jest przyzwyczajenie ucznia do stosowania kilku zasad dotyczących palcowania:

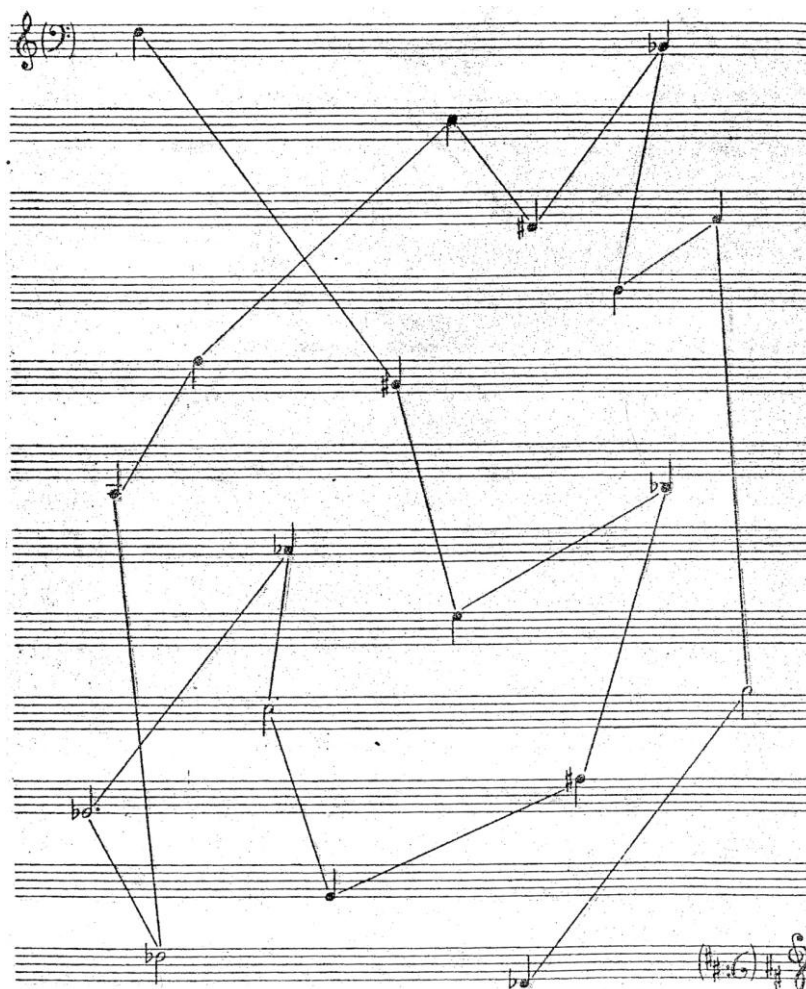
1. Pochody gamowe i pasażowe należy grać w oparciu o powszechnie stosowane sposoby

¹¹⁷ Carl Adolf Martienssen (1881-1955) – niemiecki pianista i pedagog.

palcowania – pomocnym jest uczenie gam zgrupowanych według palcowania (od E-dur w dół koła kwintowego do C-dur, następnie gamy molowe od c-moll do a-moll w górę koła kwintowego),

2. Każda pozycja ręki powinna charakteryzować się zgrupowaniem możliwie dużej ilości dźwięków i wygodnym ustawieniem ręki względem klawiatury,
3. Przy powtarzaniu się w utworze analogicznych struktur dźwiękowych należy stosować identyczne palcowanie.

Dla rozwinięcia refleksu przy czytaniu nut i przestrzennego wyczucia klawiatury, Vlastimil Tichý¹¹⁸ w publikacji „Blattspielen für Pianisten” skonstruował następujące ćwiczenie:



¹¹⁸ Vlastimil Tichý (ur.1938) – czeski pianista i pedagog.

Polega ono na czytaniu nut rozmieszczonych na wielu systemach w kolejności wyznaczonej przez linię je łączącą. Ćwiczenie można realizować na wiele sposobów, np. jedną i dwiema rękami, ze zmianą klucza, znaków przykluczowych, z odwróceniem tekstu.

Zaproponowane ćwiczenia warto przeplatać ze sobą, by nie doprowadzić do znużenia ucznia. Oczywiście, doskonałym sposobem na rozwinięcie umiejętności gry *a vista* jest poszerzanie repertuaru o coraz bardziej skomplikowane utwory, reprezentujące wielokierunkowe nurty stylistyczne i problemy techniczne.

Przykładem zbioru, który rozszerza pole widzenia na 3 lub 4 systemy jest *Zrytmizowany świat* Janiny Garści na fortepian i dziecięce instrumenty perkusyjne dla jednego wykonawcy. Niezaprzeczalnym atutem miniatur jest element zabawy – unikatową praktyką jest granie na fortepianie przy użyciu dodatkowych instrumentów.

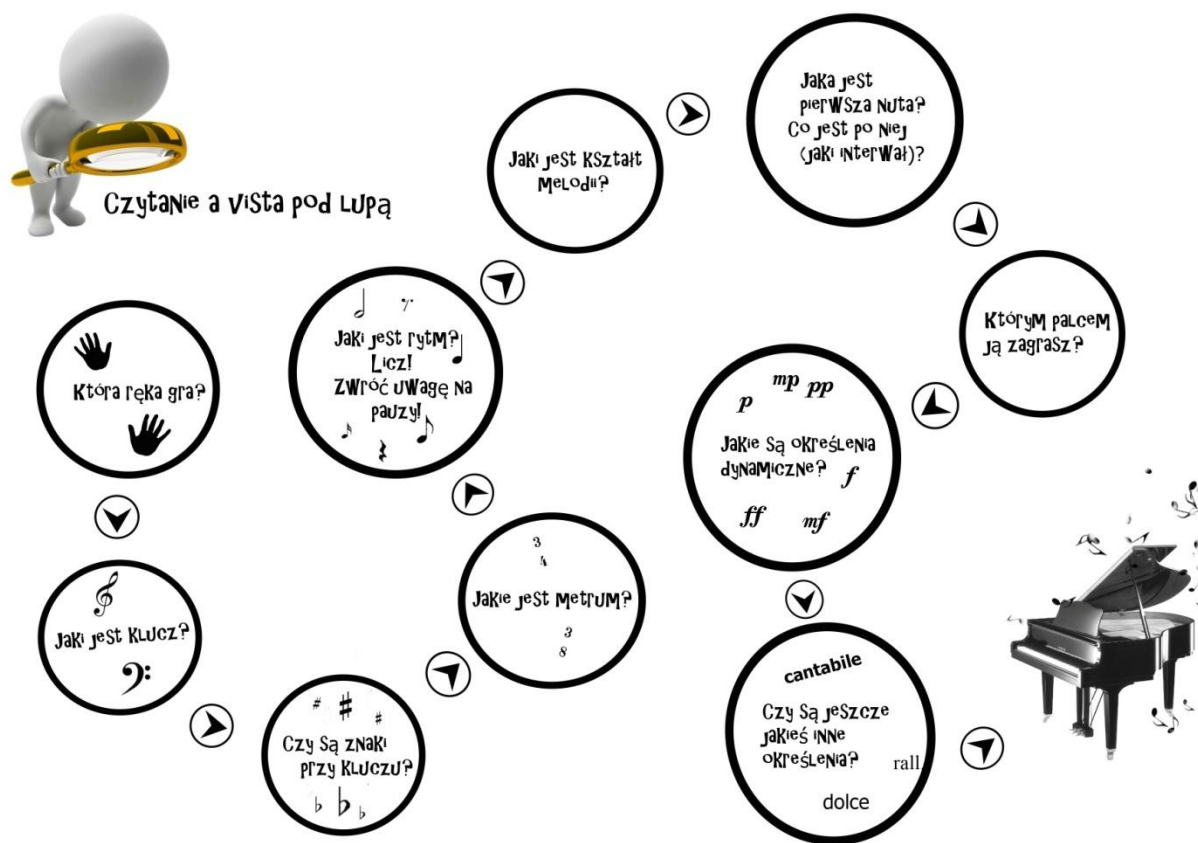
Janina Garścia, *Zabawy małego Tsan* ze zbioru *Zrytmizowany świat* op. 48.

Pochodzącym z tego zbioru najprostszym utworem są *Zabawy małego Tsan*. Tytuł, zastosowane instrumentarium (triangel, kołatka, grzechotka) oraz częste użycie kwint sugerują orientalny charakter dzieła. Instrumenty perkusyjne wprowadzane są na początku jako uzupełnienie ósemkowe dłuższych nut – w ten sposób zapewnione jest dotrzymywanie wartości.

W swoich poszukiwaniach rozwiązań metodycznych wzbudzających ciekawość i motywujących dziecko do ćwiczeń natrafiłam na zalecenia sugerujące, że przy pierwszym czytaniu nieznanego utworu, czasem warto wprowadzić trzy etapy:

1. Gra dźwięków bez rytmu w tempie umożliwiającym bezbłędne ich wykonanie,
2. Wykonanie rytmu poprzez wystukiwanie go bądź rytmiczne wykonanie fragmentu na wieku klawiatury,
3. Gra danego fragmentu we właściwym rytmie.

Wychodząc od tych wskazówek, postanowiłam stworzyć swoistą „mapę” prowadzącą do celu, jakim jest rozczytanie nowego utworu. Proponuję w tej autorskiej metodzie refleksyjne podejście do wykonywanych ćwiczeń na zasadzie kolejnych etapów pokonywania drogi tak, jak to zastosowane jest w grze planszowej.



Dziecko podąża poprzez kolejne punkty według wskazówek:

1. Która ręka gra? Prawa czy lewa? Jaki jest klucz? Pracuj nad prawą ręką osobno, dopiero potem lewą ręką. Nie próbuj grać obiema naraz, dopóki nie jesteś pewny, czytając każdą rękę osobno,

2. Jakie jest metrum? Zwróć uwagę na pauzy - czy wiesz, ile uderzeń są warte? Czy są jakieś nuty legowane (nuty o tej samej wysokości połączone łukiem)? Klaszcz lub wystukaj rytm, by dobrze go odczytać - uważaj na pauzy i utrzymuj stałe tempo,
3. Czy są znaki przy kluczu? Jeśli tak – jaka to tonacja? Ile krzyżyków lub bemoli? Czy są jakieś dodatkowe krzyżyki lub bemole w innym miejscu na pięciolinii?
4. Spójrz na kształt melodii – czy podąża w górę czy w dół? Zidentyfikuj nutę początkową, zobacz, jaki jest interwał pomiędzy nią, a następną nutą. Którego palca powinieś użyć, aby je zagrać? (sprawdź, czy następna nuta jest wyżej, czy niżej od poprzedniej i wybierz palce, które pozwolą wygodnie je zagrać),
5. Czy melodia ma dużo skoków lub pochodów gamowych? Patrz do przodu, aby zobaczyć, czy jest coś, na co szczególnie trzeba zwrócić uwagę, jak np. duży skok o oktawę. Znajdź najwyższą i najniższą nutę. Wszystkie te wskazówki przygotowują Cię do tego, co Cię czeka,
6. Czy widzisz, jaka jest dynamika? Upewnij się, że rozumiesz wszystkie oznaczenia na stronie. Czy powinno być głośno czy cicho? Staccato czy legato? Czy są jakieś inne określenia lub jakiegokolwiek powtórzenia?
7. Wreszcie, zacznij grać! Jeśli się pomylisz, nie przejmuj się, następnym razem się poprawisz, teraz idź dalej, nie zatrzymuj się. Słuchaj i ciesz się nowym utworem!

Metoda ta cieszy się dużym powodzeniem wśród uczniów, u których widać znaczącą poprawę w podejściu do opracowywania nowego utworu.

Jestem przekonana, że umiejętność czytania a vista jest niezmiernie istotna w zawodowym życiu muzyka instrumentalisty, szczególnie pianisty – akompaniatora. Zgadzam się z twierdzeniem W. Chmielowskiej, że *należy dążyć do tego, aby uczeń jak najwcześniej zaczął ogarniać wzrokiem całe grupy nut, podobnie jak ogarnia on całe wyrazy, a nawet zadania, gdy czyta książkę*¹¹⁹.

¹¹⁹ W. Chmielowska, *op. cit.*, s. 140.

ZAKOŃCZENIE

Kształtowanie młodego muzyka jest bardzo odpowiedzialnym zadaniem dla nauczyciela, który musi zdawać sobie sprawę z tego, że jego najważniejszym przykazaniem powinno być dawanie przykładu i wprowadzanie w świat muzyki tak, by młody człowiek nie zniechęcił się do trudnej i wymagającej pracy, ale mógł się zachwycić pięknem i bogactwem świata dźwięków, stając się jego kreatywną częścią. Stąd też nauczycielom powinna przyświecać nie tylko zasada, sformułowana przez Hipokratesa: *Primum non nocere* – po pierwsze nie szkodzić, ale przede wszystkim idea bycia przewodnikiem, objaśniającym trudne zagadnienia edukacji muzycznej tak, aby dziecko samo chciało się doskonalić w tej sztuce. Ważnym jest, by miało ono świadomość tego, że na interpretację utworu składają się trzy elementy: praca intelektualna, wysiłek mięśniowy i zaangażowanie emocjonalne, z których żadnego nie może zabraknąć w wykonaniu. Piotr Lachert podkreśla też fakt, że zapis nutowy utworu jest wynikiem żmudnej pracy kompozytora, więc poznając go, wchodzimy w kontakt z cudzą własnością, przez co powinniśmy go szanować, jak to czynimy w stosunku do drogiego przedmiotu¹²⁰.

Podane w mojej pracy przykłady i stosowane przeze mnie metody aktywizujące ucznia służą nieustannemu dążeniu do ulepszania warsztatu dydaktycznego. Dzięki tej pracy mogłam również bardziej świadomie i refleksyjnie przeanalizować dostępną literaturę dla początkujących pianistów oraz opracować adekwatny do indywidualnych potrzeb każdego ucznia sposób kształtowania warsztatu, gdyż oprócz świadomości znaczenia elementów dzieła muzycznego dziecko powinno kochać muzykę w sobie, a nie tylko siebie w muzyce.

Jestem przekonana, że najważniejszą zaletą pedagoga winna być umiejętność budzenia u ucznia entuzjazmu do muzyki i do pracy nad nią – a jak można to zrobić lepiej, niż przy pomocy utworów, które dzieci będą kochać? Ważne, aby *rozwinąć w uczniu umiejętność prawdziwego skupienia to najważniejsze i bodaj najtrudniejsze zadanie pedagoga. Tu tkwi tajemnica prawdziwego postępu*¹²¹.

¹²⁰ P. Lachert, *op. cit.*, s.3.

¹²¹ J. Hoffman, A. Rieger, *op. cit.*, s. 17.

Jeśli utwór stanie się dla dziecka źródłem przeżycia estetycznego, jego wykonanie da wielorakie korzyści z technicznego i muzycznego punktu widzenia. Praca nad wartościowym utworem dużo skuteczniej doprowadzi go do opanowania umiejętności gry fortepianowej, niż wielogodzinne odgrywanie jałowych muzycznie wprawek.

Zaprezentowane przeze mnie utwory, w których podkreśliłam istotne elementy, jakimi są ciekawie opracowane zagadnienia techniczne oraz sposoby pobudzania wyobraźni, z konieczności stanowią niewielki fragment bogatej literatury dla początkujących pianistów. Ważne z mojego punktu widzenia odwołania do folkloru oraz stosowane współczesne rozwiązania harmoniczne pozwalają uświadomić sobie, jakim bogatym źródłem inspiracji są zarówno proste ludowe melodie, jak i klasyczne zasady harmonii na nowo obecne w twórczych przetworzeniach. Pobudzanie wyobraźni i motywacji współczesnego młodego człowieka oraz inspirowanie go do doskonalenia się w sztuce muzycznej to ambitne wyzwanie dla pedagogów, poszukujących ciekawych pomysłów na nieszablonowe zajęcia z uczniami.

Mam nadzieję, że moja praca będzie stanowić też wsparcie dla nauczycieli podejmujących trudne i odpowiedzialne wyzwanie, jakim jest kształtowanie młodego artysty muzyka, gdyż *umiejętność gry, wynikająca z ustawicznego, w wielkiej mierze instynktownego dostosowywania się aparatu ruchowego dla osiągnięcia konkretnych celów, to jest zamierzonego brzmienia, doskonali się w sposób naturalny równoległe z wyobraźnią dźwiękową i zdolnością precyzyjnego wysłyszenia wszystkich cech brzmienia. Im bogatsza wyobraźnia dźwiękowa, tym bardziej złożone i zróżnicowane cele, stawiane przed aparatem ruchowym, im czulsza i subtelniejsza kontrola słuchowa, tym szybsze i dokładniejsze korygowanie przebiegów ruchowych, gwarantujące stałe ich udoskonalanie. Właściwa metodyka musi dążyć do tego, by źródłem czynności ruchowych były wyobrażenia dźwiękowe, a skojarzone z nimi wyobrażenia motoryczne odgrywały rolę pomocniczą, a nie nadrzędną*¹²².

¹²² J. Hoffman, A. Rieger, *op. cit.*, s. 16.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles, *Dzielność etyczna jest skutkiem przyzwyczajenia, dzielność dianoetyczna – doświadczenia*, [w:] *Etyka nikomachejska*, Warszawa 2018.

Siglind Bruhn, *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, Katowice 1998.

Wanda Chmielowska, *O sztuce nauczania gry na fortepianie*, Katowice 2010.

Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Warszawa 1986.

Jean-Jacques Eigeldinger (ed.): Fryderyk Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, Kraków 1995, s.119

Maria Ekierowa, *Aktualność metody Leimera–Gieseckinga dla pianistyki i pedagogiki współczesnej*, [w:] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, z.32, Warszawa 1960.

Andor Foldes, *ABC pianisty*, Kraków 1966.

Józef Hoffman, Adam Rieger, *Szkoła czytania nut*, Kraków 1953.

Magdalena Jasińska-Żaba, *Wybór środków dydaktycznych w procesie kształtowania wrażliwości muzycznej pianisty*, [w:] *Wartości w muzyce*.t.2, red. Jadwiga Uchyla-Zroska, Katowice 2009.

Anna Kierska, *Rytm i problemy z nim związane*. [w:] *Nauczanie gry na fortepianie - powołanie, umiejętność, wiedza*, Wrocław 2011.

Ildikó Herbolty-Kocsár, *Etnomuzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, [w:] *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2000.

Anna Kozera, *Dziecięca literatura fortepianowa Janiny Garści – analiza wybranych utworów*, [w:] *Między dziełem a interpretacją*, red. Małgorzata Waszak, Warszawa 2010.

Zygmunt Krauze, *Dwie inwencje*, Kraków 2015.

Piotr Lachert, *Methode creative*, Bruxelles 1993.

Leonard Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, t.2, Kraków 1973.

Henryk Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, Kraków 1970.

Agnieszka Nowok-Zych, *Umiejętność uchwycenia balansu*. Rozmowa z prof. Marią Szwajger-Kułąkowską, [w:] *Silesia prezentuje*, Listopad - Grudzień 2018.

Mirosława Preuschoff – Kaźmierczakowa, *Fortepian dla najmłodszych*, Poznań 1994.

Gyorgy Sandor, *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994.

Anna Stachura-Bogusławska, *To one w przyszłości mają być nie tylko odbiorcami muzyki współczesnej...*, [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, Katowice 2016.

Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s.147.

Marcin Werner, *Twórczość łódzkich kompozytorów II połowy XX wieku, cz. III*, [w:] *Notes muzyczny* 2016.

Marlena Winnicka, *Pedagogiczne i interpretacyjne walory utworów fortepianowych Andrzeja Cwojdzińskiego*, [w:] *Edukacja – Muzyka – Kultura. Implikacje pedagogiczne i historyczne*, nr XV, red. Beata Bonna, Bydgoszcz 2015.

Encyklopedia PWN, *Agogika*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/agogika;3866345.html>, data dostępu: 15.04.2019.

Encyklopedia PWN, *Polirytmia*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/polirytmia;3959541.html>; data dostępu: 10.02.2019.

PWM, *Pchli Targ*, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/pchli-targ,zbigniew-bargielski,21139,ksiegarnia.htm>; data dostępu: 23.01.2019.

Metoda Suzuki, *O metodzie*, <http://www.akademiasuzuki.pl/metoda-suzuki/>, data dostępu: 10.04.2019.

Muzykoteca Szkolna, *Legato*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/legato/>; data dostępu: 10.02.2019.

Muzykoteca Szkolna, *Polimetria*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/polimetria/>; data dostępu: 10.02.2019.

Muzykoteca Szkolna, *Portato*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/portato/>; data dostępu: 10.02.2019.

Muzykoteca Szkolna, *Staccato*, <http://www.muzykotecaszkolna.pl/wiedza/terminy/staccato/>; data dostępu: 10.02.2019.

Janina Garścia, *Baśnie dźwiękiem pisane* [kaseta magnetofonowa], Kraków 1994.

Janina Garścia, *Ikebana* [kaseta magnetofonowa], Kraków 1994.