

AGATA JARECKA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wydział Instrumentalny

Katedra Instrumentów Smyczkowych

Przygotowanie utworu muzycznego do publicznej prezentacji z perspektywy wykonawcy i pedagoga

STRESZCZENIE:

Celem pracy każdego instrumentalisty jest przygotowanie utworu muzycznego do publicznego wykonania. Zagadnienie to jest od dawna w kręgu zainteresowań i badań naukowców różnych specjalności. Poniższy artykuł napisany został z perspektywy wykonawcy i pedagoga. Sam proces przygotowania dzieła muzycznego do publicznej prezentacji jest bardzo dynamiczny i przebiega wieloetapowo. Polega nie tylko na codziennym ćwiczeniu na instrumencie, ale stanowi duży wysiłek intelektualny. Interpretacja rodzi się w wyobraźni wykonawcy, który – aby zrealizować własne wizje – musi nie tylko opanować materiał dźwiękowy, ale uporządkować go w logiczną całość, zgodnie z intencjami kompozytora. Przeprowadza przy tym analizę teoretyczną, a także sam decyduje o wyborze odpowiednich środków techniki instrumentalnej.

SŁOWA KLUCZOWE: utwór muzyczny, koncert, repertuar, ćwiczenie, interpretacja, wykonawca, nauczyciel gry na instrumencie.

WPROWADZENIE

Przygotowanie utworu do publicznej prezentacji jest treścią codziennej pracy każdego wykonawcy: instrumentalisty czy wokalisty. Jest to stwierdzenie oczywiste, zarówno dla dojrzałego artysty, jak i młodego adepta sztuki – studenta czy ucznia. Na temat wykonawstwa powstało wiele prac, zarówno teoretycznych, filozoficznych, psychologicznych, jak i praktycznych. Zagadnienie to jest więc obszarem badań wielu różnych naukowców. Chcę podkreślić, że rozważania zawarte w tym artykule są tylko próbą uporządkowania poszczególnych zagadnień dotyczących praktycznych stron mojego zawodu i napisane są z perspektywy artysty – solisty i kameralisty, a także pedagoga z ponad 25-letnim stażem, uczącego dzieci od 6. roku życia i młodzież w szkołach muzycznych I i II stopnia oraz studentów na kierunku instrumentalistyka w akademii muzycznej. Punktem wyjścia do pracy, o której mowa w tytule tego artykułu, jest na pewno pytanie dotyczące istoty dzieła muzycznego i okoliczności jego powstania. Zagadnienie to od wielu pokoleń było w kręgu zainteresowań m.in. filozofów i teoretyków muzyki. Starali się oni wyjaśnić, czym tak naprawdę jest utwór muzyczny.

Wybitny polski filozof Roman Ingarden pisze o dziele muzycznym jako o bycie intencjonalnym, który ma swą materialną podstawę w partyturze. Jego poglądy związane z ontologią dzieła muzycznego opisuje Magdalena Krasieńska:

Za punkt wyjścia dla swej filozofii przyjął Ingarden panujące przeświadczenia przednaukowe, które przeanalizował. Sformułował je następująco: 1) utwór muzyczny zostaje stworzony przez kompozytora i odtąd w jakiś sposób istnieje niezależnie od tego, czy aktualnie ktoś go wykonuje, odsłuchuje czy jakoś się nim zajmuje; 2) utwór muzyczny nie jest tożsamy z przeżyciami świadomymi swego twórcy ani słuchaczy; 3) utwór muzyczny to nie to samo, co jego wykonanie, mimo iż im ono jest „wierniejsze”, tym lepsze; wykonanie odsłania przebieg utworu i jego cechy; 4) utwór muzyczny to nie to samo, co jego zapis nutowy (lub partytura), gdyż utwór jest tworem dźwiękowym, a tekst nutowy to graficzny układ znaków [Krasieńska 2013, s. 104].

Zatem nasuwa się wniosek, że aby utwór muzyczny zaistniał, musi być spełniony warunek działania trzech podmiotów: kompozytora, wykonawcy i odbiorcy. Należy przy tym zwrócić uwagę, że te trzy – wydawałoby się – niezależne byty mogą istnieć w jednej osobie. Przykładem takiej sytuacji jest działalność artystyczna J. S. Bacha, W. A. Mozarta, czy F. Chopina, którzy byli kompozytorami i interpretatorami swych dzieł jednocześnie, a biorąc pod uwagę fakt, iż wykonawca podczas indywidualnej pracy przy instrumencie jest pierwszym słuchaczem i odbiorcą swej muzyki [Olędzki 2002], te trzy niezależne osoby stają się w tym wypadku jednością. Podsumowując, można zacytować słowa Janusza Jusiaka: „Muzyka jest tam, gdzie znajduje się jej twórca, interpretator-wykonawca i słuchacz” [Jusiak 2013, s. 138]. Partytura jest więc sama w sobie dziełem artystycznym, ale potrzebuje pośrednika – interpretatora, aby zaistniała w czasie i mogła być odebrana przez słuchacza.

Kolejnym tematem do publicznej dyskusji jest rola wykonawcy w procesie powstawania dzieła muzycznego, a także samo wykonanie utworu i problemy związane z jego interpretacją. Zagadnienia te stanowią przedmiot rozważań nie tylko czysto teoretycznych, ale

także praktycznych, które wielokrotnie były omawiane przez wielu sławnych wykonawców i pedagogów.

Podczas swojego wykładu z okazji przyznania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Łodzi, wybitny wiolonczelista, prof. Stanisław Firlej, powołując się na Romana Ingardena, przedstawił dwie teorie dotyczące „udźwiękowania” zapisu nutowego [Ingarden 1973]. Odtworzenie mechaniczne nut, znaków i słownych określeń danych przez kompozytora przeciwstawił współtworzeniu przez wykonawcę dzieła muzycznego, czyli próbę najbardziej wiernego odczytania intencji autora [Firlej 2015]. Samo pojęcie interpretacji z punktu widzenia praktyki wykonawczej tłumaczy nieżyjący już inny polski wiolonczelista, Kazimierz Wiłkomirski [Wiłkomirski 1965, s. 168]: „Zazwyczaj rozumiemy przez to słowo wykonanie noszące takie czy inne rysy subiektywne, wykonanie przemyślane, dojrzałe, realizujące konsekwentnie jakąś koncepcję”. Jeszcze prostszy „przepis” na wykonania utworu daje nam wybitny pedagog Harry Neuhaus [Neuhaus 1970, s. 16]: „Każde wykonanie utworu (...) składa się oczywiście z trzech zasadniczych elementów, a mianowicie: a) to, co się wykonuje (kompozycja), b) wykonawca, c) instrument, dzięki któremu ucieleśnia się odtworzenie. Tylko pełne zestrojenie tych trzech elementów (a przede wszystkim muzyki) zabezpiecza dobre, artystyczne wykonanie”.

Niezależnie więc od przekonań i stawianych tez, wszyscy, zarówno teoretycy, jak i praktykujący artyści, podkreślają niebagatelną rolę wykonawcy, który bierze czynny udział w powstaniu dzieła muzycznego, będąc ogniwem pomiędzy kompozytorem a słuchaczem.

Z mojej wieloletniej praktyki wynika, że niezależnie od wieku i umiejętności wykonawcy, proces przygotowania utworu do jego scenicznej prezentacji można podzielić na następujące etapy:

- dobór repertuaru
- pracę nad utworem
- przygotowanie do koncertu

DOBÓR REPERTUARU

Jako uczennica szkoły muzycznej, a następnie studentka uczelni muzycznej, zawsze wyobrażałam sobie, że w moim dojrzałym życiu zawodowym będę wreszcie samodzielnie wybierać repertuar, zgodnie ze swoimi zainteresowaniami i predyspozycjami. Myślałam, że będę mogła wykonywać utwory, które szczególnie lubię, zamiast przygotowywać obowiązkowe pozycje, nie zawsze zgodne z moimi osobistymi preferencjami (np. gamy, etiudy). Niestety, z moich wieloletnich doświadczeń wynika, że wymarzona swoboda w doborze repertuaru nie zawsze jest możliwa. Zarówno w dzisiejszych czasach, jak i w historii znajdziemy liczne przykłady nawet najwybitniejszych artystów, którzy wykonywali repertuar z góry narzucony. Wybitny pianista Artur Schnabel dostał pewnego razu propozycję wykonania na fortepianie opery *Salome* Ryszarda Straussa (całą operę grał zresztą na pamięć) podczas spektaklu w Londynie, gdzie wystąpił przed królem Edwardem VII, otrzymując honorarium w wysokości stu gwinei [Schnabel 1985]. W zupełnie innej, można śmiało powiedzieć ekstremalnej sytuacji życiowej, znalazł się polski pianista Władysław Szpilman, który podczas II wojny światowej, koczując

w ruinach jednego z jeszcze ocalałych budynków w Warszawie, nagle spotkał Kapitana SS Wilma Hosenfelda, który zażyczył sobie koncertu. Pianista nie miał czasu zastanawiać się nad doborem repertuaru i spontanicznie zagrał *Nokturn cis-moll* F. Chopina. To wykonanie uratowało Szpilmanowi życie [Szpilman 2000].

Praktyka koncertowa pokazuje, że tylko podczas niektórych recitali można wykonywać tzw. dowolny program, ale w większości przypadków repertuar wiąże się z konkretnym zamówieniem. W momencie podejmowania decyzji, każdy z wykonawców staje przed dylematem, czy przyjąć propozycję organizatora i uczyć się nowych, nie wykonywanych jeszcze pozycji, czy odmówić grania koncertu w ogóle. Myślę, że tę sytuację najlepiej obrazują słowa wybitnego pianisty Władimira Horowitza, który w rozmowie z Harrym Neuhausem powiedział, że: „(...) na estradzie gra tylko to, co najbardziej podoba się publiczności — resztę może grać u siebie w domu” [Neuhaus 1970, s. 241].

Z własnego doświadczenia, mogę śmiało stwierdzić, że dobór repertuaru uwarunkowany jest najczęściej następującymi czynnikami:

- zapotrzebowaniem, zamówieniem organizatora, związanym często z konkretną imprezą okazjonalną,
- warunkami panującymi na sali koncertowej, w której odbywać się będzie koncert i instrumentarium, które jest tam do dyspozycji (np. brak fortepianu czy organów, instrumentu klawiszowego uniemożliwia realizację konkretnego repertuaru, w moim przypadku wiolonczelowego),
- oczekiwaniami publiczności.

Od wielu lat prowadzę ożywioną działalność koncertową (solistyczną i kameralną). Uczęszczam oczywiście również sama na koncerty i obserwuję działalność koncertową innych artystów. Zauważyłam, że najczęściej wybierany jest program:

- zróżnicowany stylistycznie,
- zawierający utwory z różnych epok,
- należący do klasyki repertuaru danego instrumentu, ale także propagujący dzieła nowo powstałe lub zapomniane,
- złożony zarówno z utworów cyklicznych, jak i miniatur tak, aby słuchacz nie był zmuszony w ciągu koncertu koncentrować się tylko na długich, bardzo wymagających formach, ale miał również moment wytchnienia, doznawał przyjemności i rozrywki.

Podobna sytuacja występuje w przypadku wyboru repertuaru dla ucznia czy studenta. Wydaje się oczywiste, że program powinien być zróżnicowany, a przy tym dodatkowo dostosowany do umiejętności, zdolności i możliwości młodego artysty na danym etapie edukacji. Najczęściej dobór konkretnego zestawu utworów podyktowany jest koniecznością realizacji minimum programowego w danej klasie czy na danym roku studiów albo przygotowaniem do konkursu czy przesłuchania, gdzie repertuar został ściśle określony. Podczas nauki gry na instrumencie, najczęściej wykonywany jest program obejmujący następujące pozycje:

- gamy, pozwalające na rozwój techniki instrumentalnej, kontrolę właściwej intonacji, poznanie koła kwintowego oraz zależności harmonicznych,
- etiudę, czyli ćwiczenie pozwalające na rozwój konkretnego lub kilku elementów techniki instrumentalnej,

- utwór polifoniczny, najczęściej J.S. Bacha przyczyniający się do rozwoju słyszenia wielogłosowości,
- sonatę jako artystyczny utwór cykliczny o skomplikowanej strukturze, zawierający różnorodne elementy techniki instrumentalnej,
- koncert jako formę cykliczną, zawierającą – podobnie jak sonata – różne elementy muzyczne (kantylenę czy fragmenty wirtuozowskie),
- utwór dowolny (kantylenowy lub wirtuozowski albo łączący te dwa elementy), dający możliwość własnej inwencji i swobody interpretacji.

Wyżej wymienione utwory powinny reprezentować różne epoki i style, aby nie ograniczać w pracy z uczniem czy studentem do poznania tylko jednej stylistyki i konwencji wykonawczej. Jednak, jak pisze Beata Miczka w swoim artykule *Chęć i motywacja w grze na instrumencie*: „Okazuje się, że najwięcej trudności przysparzają uczniom gamy i etudy, następnie utwory polifoniczne, potem formy klasyczne (sonaty), na końcu są wymieniane utwory tak zwane dowolne” [Miczka 2016].

Realizacja konkretnego repertuaru jest podyktowana nie tylko koniecznością nauczenia się przez ucznia kolejnego utworu muzycznego. Ma także zadania edukacyjne – pozwala przejść na kolejny etap zaawansowania w grze na instrumencie, a także przyczynia się do dalszego rozwoju muzycznego i technicznego. Każdy pedagog powinien poznać mocne i słabe strony ucznia. Osobiście uważam, że repertuar wykonywany w klasie czy na szkolnym przesłuchaniu lub audycji powinien się różnić od repertuar konkursowego. Z mojego doświadczenia wynika, że w codziennej pracy z uczniem korzystnie jest pracować nad utworami pozwalającymi wyeliminować jego słabe strony w grze. Program konkursowy powinien z kolei eksponować mocne strony młodego wykonawcy. Jego odpowiedni dobór decyduje w dużej mierze o sukcesie konkursowym. Bardzo ważnym momentem podczas wyboru konkretnego utworu jest konsultacja z uczniem co do jego preferencji i gustu. Należy pamiętać, że program, który się podoba, jest chętnie ćwiczony i częściej grany przez młodego adepta sztuki.

PRACA NAD UTWOREM

Praca nad utworem muzycznym jest procesem złożonym, którego nie można utożsamiać jedynie z wielogodzinnym ćwiczeniem na instrumencie. Musi być działaniem zaplanowanym i celowym, przebiegającym w czasie, na kilku płaszczyznach jednocześnie. Niezależnie, czy utwór jest już znany z wykonania innych artystów, czy jest to dzieło nowo powstałe, partytura będzie stanowić źródło dociekań teoretycznych i eksperymentów praktycznych podczas gry na instrumencie.

Pierwsze zetknięcie z partyturą jest okresem zachwytu i fascynacji. Rozszyfrowywanie zapisu przez profesjonalnego muzyka, jak i ucznia, jest odkrywaniem nowego świata dźwięków, które już przy pierwszym czytaniu zaczynają układać się w logiczną całość. H. Neuhaus pisał o swoim genialnym uczniu Światosławie Richterze, że ten, już po pierwszym przegraniu utworu, miał określoną wizję jego interpretacji i wykonywał go z pełnym zrozumieniem [Neuhaus 1970].

Etap wstępny, czyli odczytanie utworu, powinien przebiegać w miarę szybko i zakończyć się, w przypadku utworów solistycznych nauczeniem się na pamięć. „Wyzwolenie się”

z zapisu nutowego i zapamiętanie materiału dźwiękowego pozwala na swobodne ćwiczenie elementów utworu, związanych z jego problemami technicznymi i muzycznymi, a przede wszystkim umożliwia swobodne, niczym nieskrępowane poszukiwanie własnej interpretacji. Trochę inaczej jest z utworami kameralnymi. Dzieła te nie muszą być grane z pamięci, ale konieczne jest szczegółowe zapoznanie się ze wszystkimi głosami partytury. W przypadku ucznia czy studenta odczytanie utworu musi odbywać się oczywiście pod stałą kontrolą pedagoga. Moim zdaniem jest to szczególnie ważne w pracy z małymi dziećmi, które powinny zapoznawać się z nowym tekstem muzycznym podczas lekcji, wspólnie z nauczycielem.

Niezależnie od pracy przy instrumencie, każdy wykonawca powinien przeprowadzić analizę teoretyczną utworu. Stanisław Olędzki w swojej pracy pt. *Do zagadnienia rozumienia muzyki* podaje pięć zagadnień, nad którymi musi zastanowić się wykonawca. Na samym początku należy zapoznać się z konwencją, jaką zastosował kompozytor, a więc określić epokę, styl, a co za tym idzie, dobrać właściwą artykulację i frazowanie. Kolejnym zadaniem jest określenie budowy formalnej utworu i zależności harmonicznych. Następnie należy odnieść się do ekspresji utworu, a więc ukształtować emocjonalnie motywy, frazy, dookreślić tzw. „gesty muzyczne”. Ostatnim etapem analizy teoretycznej jest próba własnej interpretacji „urtekstu”, przy wykorzystaniu swojej wyobraźni i intuicji [Olędzki 2002].

Dojrzały artysta, korzystając z własnej wiedzy i doświadczeń, sam dokonuje analizy dzieła muzycznego. Inaczej jest podczas nauki gry na instrumencie. Nauczyciel powinien pomóc uczniowi zanalizować utwór, a także ukierunkować i zachęcić młodego wykonawcę do studiowania utworu. Podobne rady dawał H. Neuhaus:

Zalecam uczniowi studiować utwór fortepianowy, jego zapis nutowy, tak, jak dyrygent studiuje partyturę — nie tylko w całości (to przede wszystkim, inaczej nie będzie się miało pełnego wrażenia, jednolitego obrazu), lecz i w szczegółach (...) [Neuhaus 1970, s. 39].

Przeprowadzenie analizy teoretycznej z pewnością pomaga w zrozumieniu intencji kompozytora. Do realizacji własnej koncepcji wykonawczej potrzebne są jednak odpowiednie środki techniki instrumentalnej, a więc dobór właściwej artykulacji, aplikatury, wibracji itp. Jednocześnie następuje identyfikacja problemów technicznych, zawartych w utworze (może to dotyczyć zarówno fragmentów wirtuozowskich, np. biegłościowych, dwudźwiękowych, jak i kantylenowych, np. praca nad odpowiednimi oddechami, związana z kształtowaniem frazy, dobór odpowiedniej wibracji, poszukiwanie barwy dźwięku). W kontekście tych zagadnień H. Neuhaus pisze:

(...) wykonanie tylko wtedy może być dobre i artystyczne, gdy wszystkie niezwykle różnorodne środki wykonawcze stosować będziemy zgodnie z sensem i treścią utworu, przede wszystkim zaś z jego strukturą formalną — architekturą, z samą kompozycją, z tym realnym, zorganizowanym materiałem dźwiękowym, który powinniśmy „wykonawczo opracować” [Neuhaus 1970, s. 60].

W pracy nad utworem muzycznym, nie wystarcza jednak jego odczytanie czy analiza czysto teoretyczna. Przygotowanie utworu do publicznej prezentacji odbywa się podczas codziennego, regularnego ćwiczenia na instrumencie. Sama czynność ćwiczenia jest w kręgu zainteresowań nie tylko czynnych muzyków, ale także psychologów muzyki. Ćwiczenie jest dla tych drugich, złożonym zagadnieniem, które dotyczy zarówno aspektu poznawczego ogólnych struktur i szeregu elementów muzycznych warunkujących wykonanie (rytm, metrum, agogika, melodia, harmonia, dynamika, barwa dźwięku, frazowanie, artykulacja itp.), ale także jest ściśle związane z systematycznym wykonywaniem czynności ruchowych na instrumencie [Lawendowski, Sadowski 2014, s. 91–104].

Z punktu widzenia praktycznego, podobnie jak w pracach naukowych psychologów, można stwierdzić, że ćwiczenie polega na świadomym powtarzaniu i utrwalaniu, nie tylko materiału dźwiękowego, ale także prawidłowych ruchów na instrumencie, które w dużej mierze gwarantują później jakość wykonania. Wybitny wiolonczelista niemiecki Hugo Becker podczas lekcji tak mówił do studenta: „Ihr rechter Arm ist Ihre Zunge, Ihr linker Arm ist Ihr Gehirn” („Pańskie prawe ramię jest Pana językiem, pańskie lewe ramię jest Pana mózgiem”; tłum. własne) [Piatigorsky 1988, s. 55].

Proces kształtowania nawyków ruchowych, jak podaje znany pedagog i wiolonczelista Kazimierz Michalik, zachodzi trójfazowo i polega kolejno na: opanowaniu podstawowego przebiegu ruchu, jego doskonaleniu oraz przystosowaniu do wykonywania zmiennych ruchów [Michalik 1979]. Należy przy tym pamiętać, że techniczne opanowanie gry na instrumencie ściśle powiązane jest z kontrolą jakości wydobywanego dźwięku. Można śmiało stwierdzić, że podczas wielu godzin pracy przy instrumencie wykonawca ciągle przeprowadza eksperymenty. Eksperymentowanie odbywa się w trakcie przeprowadzania kolejnych prób związanych z wydobywaniem dźwięku i realizacją materiału nutowego zawartego w partyturze. W trakcie tych wielokrotnie powtarzanych czynności następuje ścisła współpraca „ręka-ucho”, przy czym po każdej próbie na instrumencie następuje krytyczny odsłuch i ewentualna korekta niesatysfakcjonującego wykonawcę efektu dźwiękowego, związana z poszukiwaniem odpowiedniego ruchu palca, smyczka, zadęcia itp. Można powiedzieć, że proces ten trwa w nieskończoność, ponieważ „zawsze można lepiej”.

Podczas ćwiczenia następuje nie tylko utrwalanie nawyków ruchowych, ale rozwiązywane są również różne problemy związane z techniką gry na instrumencie i sposobem wydobywania dźwięku. Nie należy jednak zapominać, że istotą pracy nad utworem jest poszukiwanie własnej interpretacji oraz nadanie mu indywidualnego rysu twórczego poprzez wniknięcie w stronę wyrazową i zrozumienie zawartości emocjonalnej dzieła. W ten sposób wykonawca współtworzy utwór. Robert Koszkało w swojej publikacji pt. *Jednostkowość utworu muzycznego* tak opisuje ten proces:

Kreacja właściwej interpretacji tego samego jednostkowego utworu może zająć wykonawcy wiele miesięcy, a czasem powstaje w doskonałej formie w trakcie pierwszego kontaktu z jego partyturą. Proces opanowywania umiejętności wykonania interpretacji utworu też bywa niezwykle długi (wykonawca ten sam trudny fragment utworu zmuszony jest ćwiczyć setki razy zanim zdoła go opanować); zdarza się, że wykonawca wielokrotnie w różny sposób interpretuje podczas koncertów (czy w nagraniach) ten sam utwór [Koszkało 2013, s. 232].

Należy podkreślić, że przygotowanie utworu do prezentacji podczas koncertu powinno uwzględniać wszystkie omówione etapy i realizację zaplanowanych kolejno zadań. Szczegóły pracy uzależnione są jednak od specyfiki dzieła. Na podstawie własnych doświadczeń mogę stwierdzić, że nieco inaczej wygląda przygotowanie utworu solowego, kameralnego czy koncertu solowego z orkiestrą. Drobne różnice ukazuje opracowana przeze mnie następująca tabela. Przedstawiam tu tylko niektóre zadania do realizacji w wybranych przeze mnie utworach przeznaczonych do wykonania przez jednego lub kilku wykonawców, przy czym znak (+) oznacza konieczność wykonania danego zadania, a znak (-) – pominięcie tego etapu pracy.

Zadania do realizacji	Utwór solowy	Utwór solowy z fortepianem	Koncert solowy z orkiestrą	Utwór kameralny
Odczytanie tekstu	+	+	+	+
Ustalenie aplikatury	+	+	+	+
Ustalenie artykulacji: indywidualnie	+	+	+	-
wspólnie z współwykonawcami	-	+	+	+
Opanowanie pamięciowe	+	+	+	-
Analiza konwencji notacyjnej	+	+	+	+
Analiza struktury	+	+	+	+
Analiza stylistyczna	+	+	+	+
Znajomość pozostałych głosów w partyturze	-	+	+	+
Dobór właściwych środków instrumentalnych	+	+	+	+
Praca nad dźwiękiem	+	+	+	+
Ćwiczenie indywidualne	+	+	+	+
Ćwiczenie z współwykonawcami	-	+	+	+
Indywidualna praca nad interpretacją	+	-	+	-
Wspólna praca nad interpretacją	-	+	+	+

Tabela 1. Wybrane zadania do realizacji podczas pracy nad dziełem muzycznym na przykładzie utworu solowego, utworu solowego z fortepianem, koncertu solowego z orkiestrą i utworu kameralnego (opracowanie własne)

Na tych kilku wybranych przeze mnie przykładach widoczne jest, że niezależnie od specyfiki dzieła, każdy wykonawca, zarówno w grze solowej, jak i kameralnej powinien przejść przez kolejne etapy pracy i zrealizować większość zadań przeze mnie wyszczególnionych w tabeli.

Jako wykonawca i pedagog mogę też z całym przekonaniem stwierdzić, że praca nad utworem muzycznym bardzo podobnie przebiega zarówno u dojrzałego artysty, jak i ucznia czy studenta, który jednak przygotowuje się do występu pod okiem swojego mentora. Rola nauczyciela w tym przypadku jest bardzo odpowiedzialna. Wspólnie ze swoim podopiecznym planuje kolejne etapy pracy nad utworem: odczytuje z nim tekst muzyczny, pomaga w analizie teoretycznej, rozwiązuje problemy natury technicznej i ukierunkowuje w kwestiach interpretacji, wreszcie podaje sposoby ćwiczenia w domu, które zagwarantują osiągnięcie satysfakcjonującego efektu finalnego. Z moich wieloletnich doświadczeń pedagogicznych wynika, że stopień ingerencji nauczyciela w przygotowaniu ucznia do publicznego występu powinien być uzależniony od jego zaawansowania w grze na instrumencie. W sytuacji pracy z małym dzieckiem lub uczniem szkoły muzycznej I stopnia, nauczyciel jest zobowiązany do bardzo szczegółowej pracy, a czasami wręcz ćwiczenia z uczniem na lekcji. W kolejnych etapach nauczania, w zależności od umiejętności ucznia, pedagog powinien dalej kontynuować edukację muzyczną swojego podopiecznego i pomagać w poszukiwaniu właściwej interpretacji, dając mu przy tym coraz więcej swobody. W ten sposób staje się swoistym przewodnikiem, który kieruje młodego instrumentalistę na właściwe ścieżki prowadzące do osiągnięcia sukcesu podczas występu.

Inaczej praca przebiega ze studentem, czyli artystą młodym, może jeszcze mało doświadczonym, ale na pewno bardziej świadomym i dojrzałym, który poznał już specyfikę swojego instrumentu i kolejne etapy pracy nad utworem. Nauczyciel staje się doradcą, pomaga w doborze odpowiednich środków technicznych i wyrazowych, potrzebnych studentowi do realizacji jego własnych wizji dzieła muzycznego. Relacja mistrz–uczeń dalej obowiązuje, ale wkracza w etap partnerstwa, kiedy to podczas kolejnych lekcji następuje wspólne odkrywanie właściwej drogi prowadzącej do ekscytującej niepowtarzalnej interpretacji dzieła muzycznego. W ten sposób młody artysta wkracza na drogę prowadzącą do mistrzowskiego wykonawstwa.

PRZYGOTOWANIE DO KONCERTU

Bezpośrednie przygotowanie do koncertu można przyrównać do treningu sportowca startującego w prestiżowych zawodach. Dużo mówi się, zwłaszcza w mediach, o pracy i ćwiczeniach zawodnika z trenerem, a także o konieczności zachowania wspaniałej kondycji fizycznej i psychicznej, która zapewni udany start. Czuwa nad tym cały sztab szkoleniowców, do którego należą psycholog, lekarz, fizjoterapeuta, masażysta, dietetyk itd. Jak w tym kontekście wygląda opieka nad muzykiem, wykonawcą?

O ile uczeń czy student przygotowujący się do występu, zwłaszcza konkursowego, korzysta z rad swego nauczyciela, który staje się niejako jednocześnie jego trenerem i psychologiem, to już profesjonalny muzyk przygotowuje się do koncertu zupełnie sam, bez żadnego wsparcia. Należy przy tym zwrócić uwagę, że podobnie jak sportowiec,

instrumentalista narażony jest na liczne przeciążenia psychiczne, a także kontuzje fizyczne, które mają decydujący wpływ na jakość występu.

Jednym z najistotniejszych problemów pozamuzycznych jest z pewnością zjawisko tremy i strachu przed występem. Trema jest naturalnym zjawiskiem w zawodzie muzyka. Nie znam artysty, który nie odczuwałby ogólnego podniecenia i stresu związanego z publicznym występem. Wielu badaczy zajmowało się tym zjawiskiem psychicznym, w kontekście procesów chemicznych, które zachodzą w naszym organizmie. Adrenalina, która wydziela się w momencie stresu powoduje postawienie organizmu w stan gotowości do obrony. Dzięki temu nasz organizm ma o wiele większą odporność i zdecydowanie łatwiej potrafi sprostać nawet ekstremalnym sytuacjom życiowym. W przypadku muzyka trema wynika z obawy przed krytyką, związaną z każdym publicznym wystąpieniem. Silny stres powodują również zarówno pozytywne, jak i negatywne opinie po koncercie. Pozytywna ocena może wzbudzić wątpliwości, czy następnym razem znowu uda się zadowolić publiczność, natomiast ostra krytyka powoduje często zwątpienie we własny talent, umiejętności, czy wręcz przydatność do zawodu. Konieczne jest więc pozytywne nastawienie psychiczne, związane z chęcią grania przed publicznością. Muszę jednak stwierdzić z przykrością, że rzadko zdarza się ona obecnie u dzieci i studentów, którzy lubią wprawdzie grać, ale nie lubią ćwiczyć i boją się publicznych koncertów.

W pokonaniu tremy pomaga prawidłowe ćwiczenie, które upewnia artystę w przekonaniu, że ma większe szanse na osiągnięcie sukcesu. Jednocześnie każdy instrumentalista powinien znać swoje słabe strony, powodujące najczęstsze niepowodzenia podczas występu (np. luki pamięciowe, problemy z utrzymaniem stałego tempa, kłopoty z intonacją, brak kontroli nad jakością dźwięku, usztywnienie aparatu gry). Te właśnie elementy gry należy ćwiczyć bardziej pieczołowicie i dokładnie, aby nie odbijały się negatywnie na jakości wykonania.

Ważnym aspektem przygotowań do koncertu jest także dbałość o dobrą kondycję fizyczną. H. Neuhaus pisał: „(...) najważniejszym warunkiem udanego koncertu jest dla mnie uprzedni odpoczynek, rześkość, dobry stan zdrowia, świeżość duszy i ciała” [Neuhaus 1970, s. 246]. Często zdarza się, że zwłaszcza młodzi artyści przed ważnym występem zamykają się w domu i większość czasu spędzają, ćwicząc na instrumencie. Wielogodzinna psychiczna, ale także fizyczna praca powoduje ogólne zmęczenie, czasami dochodzi nawet do przeciążenia aparatu gry, czyli kontuzji, która na wiele miesięcy potrafi wyeliminować instrumentalistę z możliwości koncertowania. W tym zawodzie niezbędne jest dbanie o zdrowie i kondycję fizyczną, co wiąże się z odpowiednim trybem życia, gdzie jest również miejsce na relaks, wypoczynek, amatorskie uprawianie sportu (np. pływanie, jazdę na rowerze), czy po prostu codzienny spacer związany z odpowiednim dotlenieniem, a także właściwe, regularne odżywianie się. Te wszystkie czynniki wpływają na ogólnie dobry stan organizmu muzyka, który powinien być zawsze w pełnej gotowości do wyjścia na scenę.

W dniu koncertu każdy wykonawca powinien pamiętać o zapewnieniu sobie minimum komfortu fizycznego i psychicznego. Na jakość wykonania utworu ma bowiem wpływ dobre samopoczucie, brak dolegliwości zdrowotnych oraz wypoczynek. Niezbędna jest także choćby krótka próba na sali koncertowej. Ważne jest dla wykonawców nie tylko

przyzwyczajenie się do nowej akustyki i ustalenie właściwych proporcji brzmienia poszczególnych instrumentów, ale także szybkie przystosowanie się do zupełnie nowych warunków, takich jak oświetlenie czy nagłośnienie. Szczególnie istotna jest próba dla pianistów czy organistów, którzy w krótkim czasie muszą dostosować swój sposób gry do nieznanego instrumentu. Należy pamiętać także o stworzeniu dobrych warunków bezpośrednio przed wyjściem na scenę, a więc zadbać o odpowiednie pomieszczenie (garderobę), które umożliwi wykonawcy nie tylko nastrojenie instrumentu i odpowiednie rozegranie, ale także spokój i koncentrację.

WNIOSKI KOŃCOWE

Efektem końcowym codziennej pracy instrumentalisty (solisty, kameralisty) nad utworem muzycznym jest koncert lub inna forma publicznej prezentacji (np. nagranie audycji telewizyjnej, radiowej lub płyty). Każdy niezależnie od tego, czy jest zawodowym muzykiem czy uczniem, oczekuje z niepokojem na reakcję słuchaczy, marząc oczywiście o sukcesie, wyrażonym owacyjnymi oklaskami tudzież znakomitymi recenzjami w mediach. Niezależnie od poziomu umiejętności i stopnia zaawansowania w grze na instrumencie, należy pamiętać, że to właśnie „(...) wykonawca nadaje dziełu żywotność, by zachwycić nim publiczność, słuchacze natomiast swoją postawą estetyczną wynagradzają wirtuozowi trud przygotowań do występu” [Kraśńska 2013, s. 116]. Najbardziej interesującym aspektem pracy artysty jest, moim zdaniem, poszukiwanie własnej interpretacji utworu, która podczas kolejnych prezentacji może ulegać ciągłej modyfikacji. Każde bowiem wykonanie tego samego utworu jest niepowtarzalne i unikatowe. Należy jednak przy tym pamiętać, że poszukując najbardziej przekonującej wizji utworu, najbliższej intencjom kompozytora, wykonawca ciągle musi doskonalić swój warsztat instrumentalny.

W historii wykonawstwa istnieje wiele przykładów wybitnych artystów, którzy swoją grą wręcz „hipnotyzowali” publiczność. Dzieła muzyczne w ich interpretacji zyskały charakterystyczny, niepowtarzalny rys, będący dowodem wyjątkowej osobowości artystycznej i talentu ich wykonawców. „Geniuszami sceny” byli pianista Artur Rubinstein, skrzypek Jascha Heifetz, wiolonczelistka Jacqueline du Pré czy śpiewaczka Maria Callas. Ich wykonania pozostawały na długo w pamięci ówczesnej publiczności, a i dziś stanowią niedościgniony wzór interpretacji dla młodego pokolenia wykonawców. Obecnie, na najbardziej prestiżowych scenach świata można także usłyszeć „ikony wykonawstwa”, z których każda, jak napisał Stanisław Olędzki: „kreśli (...) cienkim piórkiem swego wykonania indywidualny obraz dzieła muzycznego, wybierając jedną niepowtarzalną, jemu właściwą interpretację” [Olędzki 2002, s. 1]. Do grona wielkich interpretatorów muzyki klasycznej można na pewno zaliczyć Marthę Argerich, Krystiana Zimmermana, Mischę Maisky’ego, Itzhaka Perlmana i wielu innych, co oczywiście niczego nie ujmuje popularnym i uznanym przedstawicielom innych gatunków muzyki, np. muzyki rozrywkowej (można wspomnieć tu chociażby kultowe zespoły rockowe The Beatles czy The Rolling Stones). Melomani, niezależnie od gatunku muzyki, jakiej słuchają, mogą mieć własnych ulubieńców, którzy odpowiadają ich gustom i spełniają ich oczekiwania, dając jednocześnie możliwość intymnego, indywidualnego obcowania z muzyką.

BIBLIOGRAFIA

- Ingarden Roman (1973), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków: PWM.
- Krasińska Magdalena (2013), *Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena*, *F i l o – S o f i j a*, Nr 20 (2013/1), s. 101–117.
- Koszkało Robert (2013), *Jednostkowość utworu muzycznego*, *F i l o – S o f i j a*, Nr 23 (2013/4), s. 231–244.
- Lawendowski Rafał, Sadowski Adam (2014), *Edukacja i aktywność muzyczna człowieka a plastyczność układu nerwowego*, w: *Konteksty kształcenia muzycznego* Tom 1 s. 91–104, Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.
- Michalik Kazimierz (1979), *Kształtowanie nawyków ruchowych w grze na wiolonczeli*, „Zeszyt naukowy” Nr 1, s. 3–40, Poznań: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Poznaniu.
- Neuhaus Harry (1970), *Sztuka pianistyczna*, Kraków: PWM.
- Oleńdzki Stanisław (2002), *Do zagadnienia rozumienia muzyki*, „Zeszyt naukowy” Nr 2 s. 1–18, Białystok: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina – Filia w Białymstoku.
- Piatigorsky Gregor (1988), *Mein Cello und ich und unsere Begegnungen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Rubinstein Artur (1985), *Moje młode lata*, Kraków: PWM.
- Szpilman Władysław (2000), *Pianista*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Wiłkomirski Kazimierz (1965), *Technika wiolonczelowa a zagadnienia wykonawstwa*, Kraków: PWM.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Miczka Beata (2016), *Chęć i motywacja grania na instrumencie*, <http://absta.pl/ch-i-motywacja-grania-na-instrumencie.html>. (dostęp 30.04.2018).
- Jusiak Janusz (2013), *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/artykuly/KontekstualnaInterpretacja.pdf> (dostęp 30.04.2018).

INNE ŹRÓDŁA

- Firlej Stanisław (8.10.2015), *Dzieło i wykonanie*, wykład z okazji nadania Profesorowi S. Firlejowi tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi podczas inauguracji roku akademickiego 2015/2016, Łódź.

Preparation of a piece of music for public presentation from the perspective of a performer and pedagogue

SUMMARY:

The aim of every instrumentalist's work is to prepare a piece of music for public performance. The issue has been explored and researched for a long time by scholars from different fields. The article has been written from the perspective of a performer and a pedagogue. The very process of preparing a musical work for public presentation is very dynamic and multistage. It not only encompasses a regular daily practice on the instrument but also requires considerable intellectual effort. Interpretation originates in the imagination of a performer, who – in order to materialize their own visions – has to not only learn the musical material but also organize it into a logical whole, in line with the composer's intentions. Performer also conducts a theoretical analysis and determines on their own the selection of suitable instrumental techniques.

KEYWORDS: piece of music, concert, repertoire, practice, interpretation, performer, instrument teacher.

