

MARCIN AUGUSTYN

*Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia
im. Fryderyka Chopina
w Nowym Targu*

METODYKA NAUCZANIA GRY NA ORGANACH W SZKOLE MUZYCZNEJ I STOPNIA. WYZWANIA, MOŻLIWOŚCI, PERSPEKTYWY

ABSTRACT

Marcin Augustyn, *The methodology of organ teaching in primary music schools. Challenges, possibilities and perspectives.*

The author discusses topics related to organ instruction to the youngest music students.

Od pewnego czasu zaobserwować można coraz częściej pojawiającą się ofertę nauki gry na organach w szkołach muzycznych I stopnia. Uformowanie się koncepcji nauczania na tym instrumencie już od początków edukacji muzycznej ucznia związane jest niewątpliwie z nowatorskim pojmowaniem realizacji procesu dydaktycznego i zasługuje na głębszą analizę. Wieloaspektowość tematu powoduje, że niniejsze przemyślenia mogą stanowić jedynie kilka przyczynków w szeroko rozumianej dyskusji, a brak odnośnej literatury świadczy o zasadności zgłębienia tego zagadnienia. W niniejszym artykule pragnę poruszyć parę problemów, przed którymi staje pedagog odpowiedzialny za dydaktykę na poziomie szkoły muzycznej I stopnia, jakkolwiek wybrane spostrzeżenia tyczyć się mogą także kształcenia w ramach szkolnictwa II stopnia – bowiem tych dwóch etapów edukacyjnych nie sposób czasami traktować rozdzielnie.

Spoglądając na sytuację, jaka miała miejsce chociażby dwie dekady temu, doskonale widać zmiany, które dokonały się w ostatnich latach: w dotychczasowym systemie, obowiązującym w polskim szkolnictwie artystycznym, nauka gry na organach możliwa była jedynie w szkole II stopnia, po uprzednim ukończeniu pierwszego etapu edukacyjnego w zakresie gry na fortepianie (problem ten dotyczył analogicznie również innych instrumentów). Organy – pojmowane jako instrument skomplikowany, a zarazem wymagający dobrego przygotowania warsztatowego – w wielu wypadkach wydawały się zbyt dużym wyzwaniem dla najmłodszych, ponadto uwarunkowania fizyczne małych dzieci zdawały się wykluczać grę na klawiaturze pedałowej. Co więcej, uważano, iż właściwa klawiszowa technika gry jest niemożliwa do osiągnięcia na instrumencie innym niż fortepian. Z biegiem czasu sytuacja uległa zmianie i nauczanie od podstaw gry na organach uznawane jest obecnie za edukacyjny standard (analogicznie zaobserwować można również coraz większe zainteresowanie nauką gry „od początku” na instrumentach mniej popularnych). W centrum uwagi co prawda pozostają nadal fortepian i skrzypce, jednakże dzieci i młodzież chętniej wybierają instrumenty alternatywne. Szkoły, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom muzycznym dzieci i młodzieży, rozszerzają stopniowo swoją ofertę edukacyjną.

Młodzi adepci sztuki pytani o to, co w organach robi na nich największe wrażenie, najczęściej odpowiadają: rozmiar instrumentu, wielość klawiatur, posługiwanie się rękami i nogami, rozbudowane brzmienie, jak również skomplikowane systemy registracyjne. Powyższe niewątpliwe atuty świadczące o atrakcyjności instrumentu tworzą jednocześnie barierę, która przez lata zdawała się być niemożliwą do pokonania przez bardzo młodych ludzi.

1. Aparat gry

Rozpoczęcie nauki gry na organach na etapie szkoły muzycznej I stopnia owocuje możliwością kontynuacji i rozwoju w szkole II stopnia w zakresie podobnego spektrum zagadnień, z którymi musi zmierzyć się zarówno uczeń, jak i jego pedagog. Zaczynanie edukacji od gry na fortepianie powoduje natomiast – w sposób naturalny przy zmianie instru-

mentu na późniejszym etapie kształcenia – konieczność wprowadzenia nowej problematyki i przestawienia aparatu gry. Trudno jednoznacznie stwierdzić, który model kształcenia jest bardziej efektywny i lepiej wpływa na dalszy rozwój ucznia. Zarówno jedna jak i druga ścieżka nauczania posiada swoje zalety i wady. Ponadto mogą tutaj także mieć znaczenie czynniki indywidualne związane z uwarunkowaniami fizycznymi bądź osobowością podopiecznego, zatem istotne niewątpliwie jest wzięcie pod uwagę jego predyspozycji przy wyborze lepszej ścieżki edukacyjnej.

W przypadku gry od podstaw na organach dzieci wykazują się na późniejszym etapie lepszym zaznajomieniem z instrumentem, ich aparat i technika gry ustawione są konkretnie „pod organy”, posiadają w kolejnych latach szerszy horyzont w spojrzeniu na literaturę przedmiotu głównego, którą wcześniej zaczynają realizować, w rezultacie efektywniej poszerzają przyszy repertuar, jak również bardziej świadomie podchodzą do procesu dydaktyki organowej. Realizując natomiast w szkole II stopnia naukę gry na organach „po fortepianie” nie możemy mówić o kontynuacji, a raczej – w pewnym sensie – o nauce od podstaw: ta ścieżka wymaga bowiem przekształcenia, czy nawet całkowitej likwidacji określonych nawyków i dostosowania aparatu gry do zupełnie nowego rodzaju traktury, co jest bardzo trudnym i żmudnym procesem. Uczeń musi diametralnie przestawić swoją technikę i wykształcić inny sposób wydobywania dźwięku: w przypadku współczesnego fortepianu potrzeba operowania „opartym” dźwiękiem determinuje konieczność nakierowania punktu uderzenia na dno klawiatury, podczas gdy na organach dźwięk jako taki inicjowany jest już w górnej części klawisza, przez co grający musi – przynajmniej w zakresie muzyki dawnej, choć nie tylko – używać bardziej powierzchniowej techniki gry. Istotna jest również kwestia samego oporu klawiatury, niebagatelna w odniesieniu do małego dziecka: na przykład już w dawnej Francji przestrzegano przed łączeniem manualów w przypadku kształcenia najmłodszych w grze na klawesynie, aby nie powodować usztywniania dłoni¹. Wiemy, jak lekką trakturę posiadały dawne

¹ Zwracał na to uwagę np. F. Couperin *Le Grand*; problematyka ta była jednym z istotnych punktów metodycznych poruszanych w ramach ogólnopolskiej sesji naukowej *Francuska muzyka organowa XVII i XVIII wieku – język muzyczny oraz problematyka wykonawcza dzieł danych mistrzów*, zorganizowanej w dniach 6–8 maja 2013 roku przez

francuskie klawesyny i z tej perspektywy pianistyczna szkoła opartego dźwięku na – w porównaniu – twardych przecież współczesnych fortepianach, czy pianinach, wydaje się wychodzić z założeń wprost przeciwnych. Niezależnie od tego, iż w organach spotyka się traktury o wszystkich możliwych stopniach oporu, na potrzeby edukacyjne dobrze byłoby posiadać instrumenty plastyczne, niewymagające wysiłku, pozwalające swobodnie modelować rodzaj dźwięku i artykulację: w takim wypadku opisane podejście „odklawesynowe” jest z pewnością bliższe organom i wymaga mniejszego przestawiania aparatu gry, jeśli w ogóle.

Rozpoczęcie nauczania młodych pianistów gry na organach w szkolnictwie artystycznym II stopnia wymusza wprowadzanie od podstaw wielu zagadnień, jak chociażby gra nogami na klawiaturze pedałowej. Należy jednak nadmienić, iż uczniowie realizujący w I stopniu naukę gry na fortepianie posiadają już zazwyczaj dobre przygotowanie techniczne w zakresie sprawności techniki palcowej na etapie rozpoczynania szkoły kolejnego stopnia (m.in. w związku z dużo większą komplikacją i różnorodnością problematyki technicznej literatury fortepianowej, ale także dzięki łatwiejszemu dostępowi do instrumentu) i w efekcie zauważalnie bardziej biegle poruszają się po klawiaturze.

2. Instrumentarium

W dzisiejszych czasach organy bardzo często – w popularnym ujęciu – błędnie utożsamiane są z keyboardem. Żeby uzmysłwić odbiorcom sztuki różnice pomiędzy instrumentem muzycznym, a nieomal zabawką, należy nieustannie wyjaśniać problemy związane z błędnym nazewnictwem. Doskonałą ku temu okazją są dni otwarte organizowane w ramach rekrutacji szkolnej, jak również wszelkiego rodzaju audycje oświatowe.

W realiach współczesnego procesu dydaktycznego mamy do czynienia zarówno z organami piszczałkowymi, jak i – niestety – elektronicznymi. W wyposażeniu szkół muzycznych nie zawsze znajdują się organy piszczałkowe, ponieważ wiąże się to z dużym nakładem finansowym i gabarytami instrumentu; tym bardziej dla przeciętnego ucznia

Katedrę Organów Akademii Muzycznej w Krakowie, gdzie m.in. poddano szerokiej analizie wieloaspektową działalność dynastii Couperinów.

posiadanie „prawdziwych” organów na własność to rzecz zazwyczaj nieosiągalna. Z kolei zakup organów elektronicznych, zwłaszcza używanych, od pewnego czasu stał się przystępnym rozwiązaniem ze względu na niskie ceny, sięgające rzędu kilku tysięcy złotych; dla porównania, nowe organy elektroniczne to wydatek kilkudziesięciu tysięcy złotych. Różnice są spore, ale to i tak diametralny przeskok na korzyść, zestawiając ceny różnych typów organów.

W mechanicznych organach piszczałkowych grający ma bezpośredni kontakt z wydobywanym dźwiękiem poprzez trakturę, co w zauważalnym stopniu wpływa na dynamikę zadęcia piszczałki; w największej mierze mamy wtedy możliwość realizacji oparć i akcentacji w utworze, a przez to także dokonania podziału nut na „mocne” i „słabe”, realizowania cieniowania, czyli w efekcie – operowania zmiennym *toucher*. Jest zatem oczywistym, iż instrument mechaniczny to najbardziej właściwy wybór już od samego początku nauki w klasie organów. Wiele zależy również od subtelności danej traktury mechanicznej; zwłaszcza w przypadku kształcenia najmłodszych warto zatroszczyć się o to, aby nie inwestować w instrument, którego nazbyt oporna traktura będzie usztywniać rękę, stwarzając nadmierne problemy związane z samym wydobywaniem dźwięku i odsuwając na plan dalszy wszystkie kwestie związane z plastycznym sposobem gry². Organy o trakturze pneumatycznej, elektropneumatycznej, elektromagnetycznej etc. (czyli posiadające tzw. martwe traktury) nie stwarzają już tak bezpośredniego kontaktu pomiędzy grającym, a wydobywanym dźwiękiem, zatem w znacznie mniejszym stopniu umożliwiają organiście kształtowanie brzmienia. Pomimo, iż są to instrumenty akustyczne, które również mają niebagatelne znaczenie w procesie kształcenia, winny odgrywać jednakowoż rolę najwyżej wspomagającą.

² Na co zwracał uwagę sam Johann Sebastian Bach w przedmowie do *Inwencji* (dwugłosowych) i *Sinfonii* (trzygłosowych), por. chociażby wydanie *Inwencji* w wydawnictwie PWM pod red. Jana Ekiera, gdzie zamieszczono tłumaczenie całości wstępu. Niestety doświadczenie uczy, iż słowa napisane przez Bacha, podówczas nadwornego kapelmistrza w Köthen na dworze księcia Leopolda, bywają przez wykonawców, pedagogów i uczniów nie do końca poważnie potraktowane: główna uwaga skupiona bywa czasami natomiast na precyzji i metryczności, kosztem klarownego i plastycznego frazowania.

Organy elektroniczne natomiast zostały wynalezione z myślą o celach liturgicznych i zasadniczo – zgodnie z dokumentami Kościoła – powinny być traktowane jako instrument zastępczy (do momentu zapewnienia w świątyni organów piszczalkowych). W zależności od sposobu generacji dźwięku możemy wyróżnić ich dwa typy: analogowe i cyfrowe. W niniejszych rozważaniach mniejszą jednakże rolę odgrywa sam efekt dyspozycyjno-rejestacyjny; istotniejszym wydaje się być aspekt współpracy ręki z trakturą. Choć organy elektroniczne swoim wyglądem odwzorowują kontuar to w kwestiach zarówno brzmienia, jak i wydobywania dźwięku, nigdy nie zastąpią organów piszczalkowych. Grający nie ma też żadnego wpływu na dynamikę brzmienia (początku i końca dźwięku) poprzez naciskany klawisz, a i konstrukcja oraz funkcjonowanie klawiatur (gdyż nie sposób tu chyba mówić o trakturze) eliminuje opcję pełnego kształtowania wielu istotnych czynników wykonawczych. Nauczanie na tego typu instrumentach może prowadzić do ugruntowywania błędnych postaw, co jest szczególnie niebezpieczne w odniesieniu do najmłodszych uczniów. Wydaje się, iż należałoby dopuścić możliwość ćwiczenia na takich instrumentach, na potrzeby „zgrania” rąk i nóg, czyli koordynacji, jednakże w dzisiejszych czasach, gdy wykonawcza praktyka organowa zaszła już tak daleko, że powracamy do instrumentów profilowanych, historycznych, kształcenie od samego początku w inny sposób niż w oparciu o zajęcia realizowane przy trakturze mechanicznej winno być postrzegane jako anachronizm.

Problem zapewnienia właściwego instrumentarium wciąż bywa w polskim szkolnictwie muzycznym niedoceniany i jakoś przyjęło się traktowanie organistów w sposób nie do końca poważny. Można niejednokrotnie zauważyć myślenie typu: „właściwie oni to mogą grać na organach elektronicznych, przecież po to one są; na piszczalkowe i tak nas nie stać”. Należałoby zadać pytanie, dlaczego np. pianiści nie kształcą na fortepianach elektronicznych, jeśli organy elektroniczne uznajemy za właściwe? Wszak dobre pianino cyfrowe jest bez wątpienia bliższe akustycznemu niż organy elektroniczne – piszczalkowym. Używane i niewielkie organy mechaniczne nie są w dzisiejszych czasach droższe od nowego fortepianu, zatem wydaje się, iż troska o zapewnienie właściwego narzę-

dział młodemu organistom i ich nauczycielom powinna wreszcie zostać zrealizowana w bardziej powszechnym wymiarze.

3. Instrumenty dodatkowe

W myśl obowiązujących przepisów fortepian dodatkowy jest obligatoryjny dla wszystkich uczniów w ramach nauki w szkole I stopnia, co najmniej do momentu zrealizowania obowiązującej podstawy programowej³. Realia jednak dowodzą, że w praktyce wymóg ten nie zawsze dotyczy organistów i zajęcia z fortepianu przyznawane są na specjalną prośbę ucznia w zależności od możliwości wynikających z organizacji siatki godzin szkoły. Z pewnością ten przedmiot posiada pozytywny wpływ na efektywność rozwoju młodych organistów, w szczególności poprzez doskonalenie techniki gry i sprawności warsztatowej; działa również wspomagająco w osiągnięciu biegłości czytania nut i prowadzenia frazy, usłyszeniu jakości wydobywanego dźwięku oraz rozwijaniu wrażliwości i wyobraźni muzycznej, w tym wyczuleniu na naturalną dynamikę. Do fortepianu dodatkowego należy jednakże podejść z pewną dozą ostrożności, zwłaszcza na podstawowym poziomie kształcenia tak, aby nie zaszkodzić kwestii wydobywania dźwięku na organach. Wydaje się, iż z większym poczuciem bezpieczeństwa można wprowadzać fortepian dodatkowy w późniejszych latach edukacji ucznia lub w ramach kształcenia II stopnia, gdy organista posiada już ugruntowane podstawy techniki gry, przede wszystkim w odniesieniu do muzyki dawnej. Dużo lepszy efekt w kształceniu organistów, w tym również zaraz na początku nauczania, mógłby odegrać klawesyn dodatkowy, ponieważ wymagana na nim „powierzchnowa” technika gry jest dość zbliżona do organowej, zaś sam instrument – z gruntu „niedynamiczny”, podobnie jak organy – wymusza od grającego stosowanie analogicznej palety zabiegów, celem uzyskania plastycznej narracji (*toucher*, w tym artykulacja, mikroagogika itp.). Klawesyn jest wciąż mało popularny w polskim szkolnictwie artystycznym, zwłasz-

³ Zgodnie z zapisami Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 6 czerwca 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych, Dz. U. z dnia 5 lipca 2019 r. poz. 1247, załącznik nr 2, *Ramowy plan nauczania szkoły muzycznej I stopnia*, tabele 1 oraz 2 wraz z objaśnieniami.

cza jako przedmiot dodatkowy. Należy w tym miejscu jednakże poczynić drobne zastrzeżenie, dotyczące się rozważań we wprowadzaniu dodatkowego instrumentu klawiszowego na początku edukacji: poszerzenie zakresu obowiązków ucznia na tym etapie może czasami wpłynąć na niego zniechęcająco i odnieść skutek odwrotny.

4. Teoria, czyli co uczeń wiedzieć powinien

Należy wreszcie wspomnieć o porcji wiedzy teoretycznej, z którą trzeba oswajać młodego organistę już od samego początku edukacji. Uczeń szkoły muzycznej I stopnia jest zobowiązany poznać podstawowe wiadomości o historii instrumentu. W tym celu nauczyciel ma za zadanie przekazać stosowną wiedzę oraz zachęcić ucznia do zaczerpnięcia ogólnodostępnych informacji zawartych w literaturze, bądź też dostępnych w Internecie. Z zakresu budowy instrumentu uczeń powinien zaznajomić się z rodzajami organów (w zależności od traktury gry i uruchamiania rejestrów), a także orientować się do czego służą poszczególne elementy i jak działają główne mechanizmy oraz jak powstaje dźwięk. Podczas realizacji początkowych zajęć należy zapoznać ucznia z zasadami obsługi organów, takimi jak: włączanie i wyłączanie instrumentu wraz z oświetleniem, prawidłowe ustawienie ławki organowej i pulpitu, obsługa rejestrów, kombinacji łącznie z Setzerem/sekwencerem oraz szafy ekspresyjnej. Znajomość działania powyższych elementów odnosi się również do organów elektronicznych, które często służą w szkołach jako instrument ćwiczebny, a nawet dydaktyczny. Otwartym pozostaje pytanie, kiedy wprowadzić do tematyki zajęć pakiet informacji związany ze stopażem głosów, ich charakterystyką (ze względu na barwę/rodzaj brzmienia) oraz ogólnymi zasadami rejestracji. Wydaje się, iż do tego zagadnienia należy podchodzić indywidualnie, w zależności od możliwości absorpcyjnych ucznia.

W pierwszych latach kształcenia wskazane jest, aby nauczyciel rejestrował uczniowi realizowany repertuar, a następnie stopniowo próbował ograniczać swą rolę w tym zakresie. Z czasem, gdy zasady tworzenia zestawów brzmieniowych staną się zrozumiałe, młody organista powinien przejmować inicjatywę i próbować samodzielnie rejestrować wybrane

kompozycje. Podczas pracy indywidualnej uczeń musi kierować się zasadą, że utwory wykonywane docelowo forte ćwiczymy na delikatnych głosach, ponieważ zbyt ostra, czy forsująca brzmienie rejestracja, męczy grającego i na dłuższą metę może prowadzić do uszkodzenia słuchu. W tym celu sprawdzi się np. połączenie fletu 8' z oktawą 4', które zapewni przejrzystość brzmienia; należy zatem być ostrożnym w stosowaniu podczas pracy indywidualnej głosów wysokostopowych. Z kolei utwory lub ich fragmenty utrzymane w dynamice piano można ćwiczyć używając rejestracji końcowej.

Oczekuje się, iż na etapie ukończenia nauki w ramach szkoły I stopnia uczeń będzie w stanie uzasadnić, dlaczego wykonuje dany utwór na takiej, a nie innej rejestracji, co wiąże się z koniecznością znajomości podstawowych faktów w zakresie wysokości i rodzajów głosów. Całość powyższej wiedzy niezbędna jest uczniowi, aby umożliwić mu efektywne ćwiczenie we własnym zakresie, a także wpłynąć na świadomą dbałość o wspólny instrument. Oczywiście wszelkie czynności związane z obsługą instrumentu młody organista powinien początkowo wykonywać pod ścisłym nadzorem nauczyciela, aby przyswoić sobie kwestie zachowania stosownych zasad bezpieczeństwa.

Jednym z ważniejszych elementów nauczania początkowego, zarówno w zakresie gry na organach jest wykształcenie prawidłowej postawy przy instrumencie. Nauczyciele przedmiotu głównego winni zwrócić szczególną uwagę na ten problem już od samego początku, ponieważ późniejsze złe nawyki u dziecka są niezwykle trudne do wyeliminowania. Z właściwą postawą przy organach związana jest kwestia regulowanej ławki, która powinna być w wyposażeniu szkoły. Uczeń musi znać zasady jej ustawienia w płaszczyznach przód–tył oraz góra–dół; centralna pozycja organisty w odpowiedniej odległości od kontuaru pozwala „ogarnąć” wszystkie manualy i zapewnia swobodę ruchów. W procesie dydaktycznym początek nauki, zwłaszcza bardzo młodych uczniów, siłą rzeczy nastawiony jest na grę manualową, a wprowadzenie gry na klawiaturze pedałowej wraz z uzyskaniem prawidłowej korelacji rąk i nóg następuje w późniejszym czasie. Właściwym momentem dla cyklu czteroletniego wydaje się tu być drugie półrocze pierwszej klasy; w przypadku cyklu sześcioletniego, dokładne wskazanie odpowiedniej pory jest trudne

do jednoznacznego określenia. Nie bez znaczenia pozostają wzrost i gabaryty dziecka wraz z rozwojem mentalnym, gdyż wszystkie powyższe czynniki powinny być istotnymi wyznacznikami w tej kwestii.

Wprowadzając poszczególne zagadnienia techniczno-wykonawcze nauczyciel przedmiotu głównego winien wykazać się elastycznością oraz indywidualnym podejściem do każdego ucznia. Ważne jest, aby materiał dydaktyczny realizowany był sukcesywnie w pewnych odstępach czasowych, w przeciwnym razie nadmiar nowych wiadomości może okazać się przytłaczający dla podopiecznego. Na początkowym etapie nauczania ścieżka edukacyjna dla cyklu czteroletniego i sześcioletniego przebiega dwutorowo. Do cyklu młodzieżowego przyjmowane są dzieci starsze, a więc bardziej rozwinięte psychofizycznie, przez co szybciej chłoną wiedzę i posiadają lepszą koordynację ciała. Uczniowie cyklu dziecięcego z kolei potrzebują więcej czasu na przyswojenie szerokiego spektrum zadań techniczno-wykonawczych oraz na osiągnięcie pełniejszej dojrzałości fizycznej, niezbędnej do swobodnego operowania klawiaturą pedalową. W klasie trzeciej cyklu czteroletniego i piątej cyklu sześcioletniego obie ścieżki nauczania schodzą się ze sobą, bowiem od tego momentu realizowane są te same założenia programowe, a materiał nauczania jest analogiczny. Zatem na pierwszym etapie kształcenia nauczyciel powinien przekazać uczniowi informacje dotyczące historii, budowy i działania instrumentu, jak również zadbać o prawidłową postawę i aparat gry z właściwym ułożeniem rąk na manualach. Do realizacji utworów pod względem techniczno-wykonawczym niezbędne będą wiadomości ogólnomuzyczne, a także znajomość sposobów wydobywania dźwięku i podstawowe rodzaje artykulacji. Na etapie kolejnym należy wyjaśnić zasady aplikatury z układem nóg na klawiaturze pedalowej, co pozwoli w niedługim czasie na uzyskanie odpowiedniej korelacji ruchowej. Jednocześnie rozwijane muszą być zagadnienia techniczne wraz z realizacją ozdobników, swoboda artykulacyjna, agogika, logika metryczna taktu, jak również opanowanie właściwego rodzaju dźwięku. Końcowy etap pracy nad utworem powinien być nastawiony na kwestie muzyczne, a więc na podstawowe zasady prowadzenia frazy, interpretację zgodną z założeniami stylistycznymi oraz osiągnięcie swobody wykonawczej. W realizacji zadań techniczno-wykonawczych środkami pomocniczymi mogą okazać się ćwicze-

nia w czytaniu nut *a vista*, czy też rozwijanie pamięci muzycznej poprzez różne warianty zapamiętywania tekstu muzycznego.

5. Granie z pamięci, czytanie *a vista*

Nauka utworów na pamięć to proces złożony, który przebiega w sposób zależny od indywidualnych predyspozycji i aktualnych możliwości każdego ucznia; wpływa zdecydowanie pozytywnie na rozwój intelektualny dziecka; czasem może przysporzyć sporo kłopotów, zwłaszcza uczniom mniej zdolnym. W przypadku organistów wykonywanie utworów z pamięci zazwyczaj nie jest obowiązkowe ze względu na skomplikowaną specyfikę instrumentu. Niejednokrotnie mamy bowiem do czynienia z dużą ilością zmian rejestracyjnych i przejść pomiędzy manualami. W wykonaniu końcowym repertuaru grającemu z reguły towarzyszy registrant pełniący funkcję wspomagającą, nie tylko poprzez obracanie stron w utworach, ale też realizację wszelkich zmian kolorystyczno-dynamicznych zapisanych właśnie w nutach.

Wśród muzyków często usłyszeć możemy opinie, że granie z nut wpływa degradowo na ekspresję. Pojawiają się argumenty, być może słuszne, iż wykonywanie utworów z partytury, w której nierzadko zapisana jest spora ilość wskazówek wykonawczych, „wylacza myślenie”. Uczenie się na pamięć wydaje się być faktycznie pomocne szczególnie w przypadku, gdy nie jesteśmy w stanie nadażyć z przetwarzaniem tekstu nutowego. Dobrze byłoby zatem, ażeby każdy uczeń klasy organów zagrał chociażby jeden utwór w półroczu z pamięci; pokonanie bariery tekstowej pozwala bowiem bardziej skupić się na aspektach muzycznych, a więc wymaga od wykonawcy większej koncentracji i nastawienia się na słuchanie. Dla porównania pianiści zobligowani są do grania całości programu z pamięci.

Wyróżnić możemy dwa podstawowe sposoby zapamiętywania. Pierwszy łączy przyswajanie tekstu muzycznego z równoległym opanowaniem pamięciowym już od samego początku pracy nad utworem. Problem ten dotyka przede wszystkim uczniów najmłodszych, którzy realizując prostą fakturę relatywnie szybciej ją zapamiętują niż potrafią na bieżąco czytać nuty; łatwiej jest im uczyć się na pamięć, a nie czytać *a vista*.

W przypadku utworów bardziej skomplikowanych tekstowo droga ta bywa wydłużona i trudniejsza. W miarę czynienia postępów w procesie edukacji uczeń nabiera coraz lepsze umiejętności czytania nut, w efekcie czego sposób uczenia się pamięciowego jest naturalnie eliminowany. Drugi wariant z kolei polega na zapamiętaniu zrealizowanego już pod kątem techniczno-wykonawczym utworu. Chodzi o opanowanie intelektualne utworu, zawierające zrozumienie strukturalno-fakturalne, nie zaś o wykonawstwo odruchowe, to bowiem – jak uczy praktyka – pod wpływem stresu szwankuje. Istotne zatem jest uświadamianie uczniowi wagi rozumowego uczenia się na pamięć i eliminowanie zachowań bezmyślnych. Bez względu na wszystko, każdy organista powinien dobrze znać na pamięć trudne technicznie fragmenty utworów, jak również te znajdujące się w miejscach obracania stron.

Także ćwiczenia w zakresie czytania *a vista* w przypadku najmłodszych organistów na etapie szkoły muzycznej I stopnia są zasadne, a zarazem pomocne przy realizacji programu na instrumencie głównym. Organiści z natury dobrze radzą sobie w tej materii, bowiem specyfika instrumentu wymusza poruszanie się w obrębie kilku manualów oraz klawiatury pedałowej, a zatem powoduje wzmożoną czujność grającego i dobrą orientację w czasie i przestrzeni. Regularne ćwiczenia z zakresu czytania całkowicie nowego tekstu nutowego wpływają pozytywnie na muzyczny i intelektualny rozwój dziecka, dzięki czemu dodatkowo kształtuje ono technikę palcową oraz szybciej przyswaja przygotowywany do egzaminu repertuar. Z tej racji nauczyciel powinien co jakiś czas dodatkowo realizować z uczniem materiał *a vista*, oczywiście dobierając literaturę z gruntu przystępną tekstowo i technicznie, aby czytający mógł w miarę płynnie wykonać zadany utwór lub jego fragment.

6. Organizacja pracy

Proces efektywnego kształcenia młodych organistów jest połączeniem zaangażowania zarówno ze strony nauczyciela, jak i ucznia. Nauczyciel powinien przekazać całokształt wiedzy, którą uczeń winien stosować w praktyce podczas samodzielnego ćwiczenia. Niedopuszczalne jest, aby nauka dziecka sprowadzała się jedynie do przychodzenia i ćwiczenia na

lekcjach. Dobrze zorganizowanie warsztatu pracy ucznia posłuży konstruktywnemu ćwiczeniu, a także pomoże w świadomej realizacji uwag wykonawczych wraz z korektą własnych błędów i niewłaściwych nawyków. W tym celu przydatne może okazać się posiadanie odpowiedniego instrumentu w domu, który, jak już wspomniano wcześniej, jest osiągalny w przystępnej cenie. Całościowa organizacja pracy ucznia stanowi zatem połączenie regularnie odbywających się lekcji z ćwiczeniem w szkole i w domu.

Praca we własnym zakresie powinna być nastawiona przede wszystkim na rozczytanie utworu wraz z przyswojeniem właściwej aplikatury, a także na wyćwiczenie fragmentów trudnych technicznie. Efektywne opanowywanie zadanego repertuaru nie polega na „przegrywaniu” kompozycji w całości od początku do końca, lecz na wnikliwym rozwiązywaniu różnych problemów wykonawczych już w początkowej fazie pracy nad utworem. Dobrze jest zaczynać od grania w wolnym tempie zawężonych, skomplikowanych fragmentów, następnie stopniowo rozszerzać zakres materiałowy, a także zmieniać agogikę. Ze względu na zmęczenie i słabnącą koncentrację w trakcie pracy indywidualnej warto pozostawić zagranie całego utworu na sam koniec. Kwintesencją właściwego, a zarazem skutecznego ćwiczenia jest nawet krótkotrwała, ale systematyczna praca, która przynosi dużo lepsze efekty w odróżnieniu od długiego, sporadycznego ćwiczenia przed lekcją. Zbliżając się do przesłuchań i egzaminów należy coraz częściej traktować program całościowo i nastawiać się na grę w tempach zbliżonych do końcowych. W przypadku kompozycji trudnych technicznie czy skomplikowanych fakturalnie nawet na ostatnim etapie pracy nad utworem warto zalecić naprzemienne ćwiczenie w tempach wolniejszych oraz finalnych – aby zapanować zarówno nad stroną techniczną, jak i wyrazową. Pamiętać musimy, że uczniowie mają różne tempo pracy w zależności od zdolności i predyspozycji, a więc czas realizowania poszczególnych problemów i zagadnień może się znacznie różnić.

Z kolei ćwiczenie w szkole daje możliwość kontaktu z żywym instrumentem „sam na sam”. Ze względu na ograniczoną dostępność sal organowych każdy uczeń powinien skupić się bardziej w tym wypadku na połączeniu partii manualowych z pedałowymi i graniu większych całości

w szybszych tempach tak, aby nie tracić czasu na zagadnienia, które można zrealizować w domu. W dobrym funkcjonowaniu sal organowych pomoże w znacznym stopniu grafik uwzględniający terminy zajęć oraz ćwiczeń dzieci i młodzieży szkolnej.

Aktywna postawa nauczyciela instrumentu głównego również ma wpływ na bardziej efektywny rozwój edukacyjny dziecka. Wszelkiego rodzaju występy szkolne i pozaszkolne pedagoga (w tym koncerty w kościołach, które stanowić mogą wielką atrakcję jako szczególnie pobudzające wyobraźnię) dają możliwość czerpania dodatkowych wzorców przez podopiecznych. W dzisiejszych czasach to relatywnie najmłodszy uczniowie bywają najczęściej uczestnikami tego typu wydarzeń w charakterze widzów/słuchaczy. W przypadku uczniów starszych frekwencja na koncertach jest dużo niższa.

W odniesieniu do wykonawstwa muzyki organowej szczególnie ważnym elementem jest obycie estradowe, a więc szereg czynności przed i po występie, które organista musi wykonać na scenie (od najbardziej prozaicznych, takich jak: przygotowanie nut, regulacja ławki, ustawienie odpowiednich rejestracji, ukłony itd.). Obserwacja postawy pedagoga na estradzie może być zatem pouczająca i inspirująca dla młodego adepta.

Wskazane jest również, by nauczyciel czynnie angażował się w lekcje poprzez prezentowanie na instrumencie nie tylko poszczególnych problemów techniczno-wykonawczych, ale także kompletnych utworów, które zamierza zadać swojemu uczniowi, czyli grać mu na tyle często na ile to możliwe, aby przekonująco naświetlić wszystkie aspekty wykonawcze.

7. Zakres programowy

Dobór odpowiedniej literatury dla ucznia organów szkoły muzycznej I stopnia jest niewątpliwie kluczową kwestią. Z jednej strony należy spełnić założenia zawarte w programie nauczania, a z drugiej zachęcić dziecko do nauki gry i kontynuacji kształcenia na poziomie szkoły muzycznej II stopnia. Wybierając repertuar nauczyciel może korzystać z dostępnych mu podręczników (tzw. szkół na organy) i zbiorów z muzyką organową; powinien także we własnym zakresie wyszukiwać bardziej

lub mniej znane utwory, które nadawać się będą do wykonywania na etapie początkowym.

Funkcjonujące w poszczególnych placówkach programy nauczania obligują do zrealizowania różnorodnych form z zakresu muzyki organowej, takich jak: duety (*bicinia*), tria, preludia chorałowe, formy cykliczne, homofoniczne, polifoniczne, ćwiczenia manualowe i pedałowe⁴. Jeszcze w dzisiejszych czasach można usłyszeć opinie, że zasób literatury organowej na etapie nauczania początkowego jest niewystarczający. Ten błędny sposób myślenia wiąże się z nieświadomością istnienia szerokiego spektrum dostępnych kompozycji z różnych epok. Nie jest istotą niniejszego artykułu szczegółowe wymienianie pozycji z zakresu literatury organowej, ponieważ programy nauczania z reguły zawierają ich wykaz⁵, wyliczanie takie byłoby zatem bezcelowe. Należy jedynie podkreślić jak szeroki jest wachlarz utworów, które mogą być przydatne na etapie kształcenia początkowego. Z problemem wyboru repertuaru nierozzerwalnie związana jest bowiem kwestia artykulacji – jedna z elementarnych podczas stawiania pierwszych kroków na klawiaturze. W sposób oczywisty zatem już od samego początku realizując poszczególne utwory należy mieć świadomość, z której epoki się wywodzą; od tego zależy rodzaj artykulacji, z jakim będziemy zaznajamiać młodego adepta. Do niedawna jeszcze problematyka ta nie miała aż tak dużego znaczenia, ponieważ wszystkie utwory organowe grano z reguły ścisłym *legato*⁶.

W zakresie literatury dawnej najlepiej zaczynać naukę od prostych utworów manualowych, a następnie wybierać kompozycje zawierające nieskomplikowaną linię pedałową (istnieje również sporo polskiej, dawnej

⁴ Pomysł unifikacji programów nauczania w tym przypadku byłby zupełnie nietrafiony, ponieważ odgórne narzucanie metod pracy z uczniami początkującymi ograniczałoby w znacznym stopniu indywidualne podejście do każdego z nich. Nauczyciele w dalszym ciągu mają i winni mieć możliwość ingerencji w szkolne programy nauczania, a co za tym idzie – prawo wyboru własnego sposobu pracy i doboru literatury alternatywnej.

⁵ Od 2019 roku mamy do czynienia z sytuacją prawną wprowadzoną mocą Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 sierpnia 2019 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego, Dz. U. z dnia 28 sierpnia 2019 r. poz. 1637.

⁶ Ten sposób myślenia i w efekcie stosowania artykulacji, typowy jeszcze w latach 60. i 70. XX stulecia, można było obserwować gdziekolwiek także i w czasach znacznie późniejszych.

muzyki organowej, która bywa przydatna w nauczaniu początkowym). Zaglebienie się w muzyce z epoki renesansu i baroku posłuży młodym organistom do opanowania artykulacji *non-legato*. Na potrzeby wykonywania literatury późniejszej należy także opanować grę ścisłym *legato*. W zrozumieniu istoty tej artykulacji pomocne mogą być różnorodne utwory z epoki romantyzmu francuskiego i niemieckiego, jak również XIX- i XX-wieczna polska muzyka organowa. Warto pamiętać o zachowaniu równowagi przy wprowadzaniu do programu nauczania literatury romantycznej (niemieckiej i francuskiej); takie podejście zapewni od samego początku uwrażliwienie ucznia na odmienności estetyczne poszczególnych szkół, co w odniesieniu do muzyki organowej jest szczególnie istotne. W drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku organy zeszyły nieco na dalszy plan, przez co ilość utworów na ten instrument jest mniejsza w porównaniu do innych okresów historii muzyki. Problematyka wykonawcza w epoce klasycyzmu jest jednakże pochodną zagadnień właściwych literaturze wcześniejszej, zaś utwory mogą z powodzeniem pełnić rolę pozycji uzupełniających. Z kolei do kompozycji współczesnych należy podejść z pewną dozą ostrożności, dobierając pozycje przystępne; ich czasami skomplikowana treść i forma, czy też harmonika, przewyższają możliwości percepcyjne ucznia na poziomie nauczania w szkole muzycznej I stopnia.

Warto wspomnieć również o licznych utworach manualowych z różnych epok przeznaczonych na instrumenty klawiszowe, niejednokrotnie mylnie przypisywanych do literatury fortepianowej. Mogą one stanowić dobry materiał do pracy nad techniką pod warunkiem, że zachowana zostanie właściwa stylistyka wykonawcza. Do rozpoczęcia nauki gry na klawiaturze nożnej mogą posłużyć wszelkiego rodzaju ćwiczenia pedałowe zamieszczone w tzw. szkołach na organy. Warto jednak jak najwcześniej zadawać uczniowi relatywnie łatwe utwory z literatury, posiadające bardziej rozbudowane partie pedałowe.

Już na początkowym etapie kształcenia ucznia należy zadbać o różnorodny charakter utworów wchodzących w skład programu (kompozycje z odmiennych epok i szkół operujące różną fakturą, metrum oraz technikami kompozytorskimi). Szerokie spektrum repertuarowe, nawet na najprostszym poziomie, ale wprowadzane relatywnie wcześnie, po-

zwoli na uzyskanie lepszych efektów w zakresie kształtowania wyobraźni muzycznej i w efekcie – osiągnięcie szybszych postępów w nauce.

W przypadku literatury na organy bardzo często mamy do czynienia z wydaniem nutowymi pozbawionymi uwag edytorskich, tzw. urtekstami. Na poziomie nauki początkowej konieczne jest, aby to nauczyciel opracowywał aplikaturę repertuaru realizowanego przez uczniów. Jest to niezbędne nie tylko do swobodnego wykonywania utworów, ale także właściwego ustawienia aparatu gry. Na końcowym etapie nauki uczeń powinien włączyć się w ten proces poprzez samodzielne wpisywanie (pod okiem pedagoga) aplikatury do poszczególnych utworów.

Zakres realizowanego materiału należy dopasować do indywidualnych predyspozycji dziecka. Wybieranie zbyt trudnych utworów bardzo często skutkuje niezrozumieniem lub wręcz brakiem możliwości odczytania założeń czy intencji kompozytora. Pracując z młodzieżą wyróżniającą się szczególnymi zdolnościami muzycznymi można „wyprzedzać” program nauczania i zadawać utwory bardziej skomplikowane, z klas programowo wyższych, lub też ustalać szerszy zakres repertuaru. W przypadku uczniów mało zdolnych konieczne jest wykazanie się pewnego rodzaju elastycznością, tak aby zrealizować minimum programowe i wymagania dla danej klasy.

Literatura przedmiotu zawarta w szkolnych programach nauczania stanowi jedynie przykładowy zakres materiału. Nauczyciel powinien mieć możliwość stosowania utworów alternatywnych o podobnym stopniu zaawansowania i wartości artystycznej.

8. Muzykowanie zespołowe, prezentacje publiczne

Analizując całokształt zagadnień metodycznych w nauczaniu dzieci i młodzieży na organach warto rozważyć czy wykonawstwo zespołowe na etapie szkoły I stopnia ma jakikolwiek sens. Wydawać by się mogło, że każda dodatkowa forma rozwijająca uczenia jest zasadna, niemniej na początku edukacji gra w zespołach kameralnych może okazać się pomysłem nietrafionym, ponieważ uczniowie nie czytają biegle zapisu nutowego, a stopień zaawansowania ich gry na instrumentach pozostawia

wiele do życzenia. Z drugiej strony kameralistyka w niezastąpionym zakresie mobilizuje grających w zespole do słuchania się nawzajem, dzięki czemu może być pomocna w późniejszym zetknięciu się uczniów z różnymi formami akompaniamentu organowego. Praca z dziećmi zdolnymi, dobrze rokującymi, a także zainteresowanymi dalszą edukacją organową, z pewnością zaowocuje przyzwoitymi wynikami na tej płaszczyźnie, pod warunkiem pracy w niewielkich grupach. Niewątpliwie zaczynać należałoby od składów dwuosobowych ze względu na to, jak dużo uwagi będzie musiał poświęcić prowadzący każdemu z członków zespołu zakładając, że już na samym początku pojawi się wiele problemów do rozwiązania. Niezależnie od trudności w tym zakresie (i posiadających niebagatelną rolę kwestii finansowych obciążających szkołę) warto podkreślić, iż kameralistyka winna znajdować zastosowanie w nauczaniu na wczesnym etapie, ale raczej jako przedmiot fakultatywny.

W zakres obowiązków szkoły wchodzi także monitorowanie postępów ucznia jako efektów działalności pedagoga, a zatem szerokie spektrum działań mających na celu przeprowadzenie procesu ewaluacji. W większości placówek artystycznych uczniowie instrumentu głównego zobligowani są do wzięcia udziału w przynajmniej jednej audycji klasowej w półroczu. Jest to doskonała sposobność do zaprezentowania zrealizowanej pracy przede wszystkim przed rodzicami oraz kolegami i koleżankami ze szkoły. Kolejną okazją do pokazania swoich umiejętności są wszelkiego rodzaju koncerty szkolne i pozaszkolne. Szczególnym wyzwaniem dla młodych adeptów sztuki muzycznej jest uczestnictwo w audycjach oświatowych, podczas których wśród publiczności zasiadają ich rówieśnicy zainteresowani nauką w szkole muzycznej. Wszyscy młodzi organiści winni dodatkowo brać czynny udział w kursach wykonawstwa i interpretacji muzyki organowej: to również świetna możliwość porównania swojego warsztatu gry z innymi uczestnikami, realizowana pod kierunkiem wykwalifikowanych pedagogów z innych środowisk muzycznych.

Dla uczniów wyjątkowo zdolnych, ale także tych prezentujących przyzwoity poziom w grze na instrumencie, dobrą okazją do skonfrontowania własnych umiejętności są przesłuchania i konkursy organowe. Niestety ich ilość (o zasięgu ogólnopolskim), zwłaszcza na poziomie

pierwszego etapu edukacyjnego, jest znikoma. Wraz z rosnącym zainteresowaniem nauką gry na organach w I stopniu istnieje konieczność, by oferta konkursowa została znacznie poszerzona.

Do ciekawych inicjatyw wpływających rozwijająco na dzieci i młodzież należą wszelkiego rodzaju wyjazdy o charakterze organoznawczym. To nie tylko sposobność do integracji szkolnego środowiska młodych organistów, ale także do poszerzenia wiedzy o historii, budowie i działaniu instrumentu.

Całokształt działań podejmowanych przez jednostki dydaktyczne w zakresie organizacji nauki gry na organach zmierza do przygotowania młodych absolwentów do kontynuacji edukacji na tym instrumencie na poziomie szkoły muzycznej II stopnia. Warto przy tym zwrócić uwagę na rekrutację do szkół I stopnia i zachęcić nauczycieli organów do czynnego uczestnictwa w komisjach egzaminacyjnych. Należy nieustannie zabiegać o młode pokolenie, ponieważ już na etapie początkowym mamy do czynienia z kształtowaniem rozpoczynającej się kariery muzycznej przyszłych organistów. Wybierając uczniów zdolnych i dobrze rokujących budujemy zaplecze swojej klasy, podnosimy poziom edukacyjny szkoły, a w szerszej perspektywie kształtujemy obraz polskiej organistyki.

Słowa kluczowe: metodyka organowa, program nauczania, szkoła muzyczna, kształcenie najmłodszych, literatura organowa.

THE METHODOLOGY OF ORGAN TEACHING IN PRIMARY MUSIC SCHOOLS. CHALLENGES, POSSIBILITIES AND PERSPECTIVES

SUMMARY

The organ teaching to the youngest primary school pupils has been recently introduced. This presents the educators with new challenges to be solved in relation to the educational processes. The author discusses

the following subjects: teaching the correct hand position for organ and piano playing, types of organs and their usefulness in the teaching process, reading a vista and memorizing the musical text, the organisation of work, organ literature proper for the youngest, playing in ensemble and public performances. The author suggests that both teaching approaches – starting with the organ or with the piano – can be recommended; however, each of them brings challenges to the future development of a young musician.

Keywords: organ methodology, school curriculum, music school, instrumental training of primary school children, organ literature.