

DAMIAN SKOWROŃSKI
*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie*

Z PROBLEMATYKI NAUCZANIA IMPROWIZACJI ORGANOWEJ. SPOSTRZEŻENIA MŁODEGO PEDAGOGA

W dostępnej polskojęzycznej literaturze znaleźć można sporo refleksji dotyczących problematyki nauczania gry na organach. Dotychczas zagadnieniu temu poświęcone zostały także różnorodne sympozja i prelekcje. Wymiana refleksji pedagogicznej prowadzi do doskonalenia samego procesu dydaktycznego. W odniesieniu do powyższych stwierdzeń warto postawić pytanie: czy nauka improwizacji jest elementem kształcenia w zakresie gry na organach, czy też jest ona dziedziną autonomiczną? Jeśli w rzeczywistości jest samodzielna, to jak wygląda jakość jej nauczania? Niestety, współcześnie wielu pedagogów pracujących na różnych szczeblach edukacji nie jest przygotowanych do prowadzenia zajęć z improwizacji organowej. Zazwyczaj stan ten nie jest wyłączną winą samych nauczycieli, gdyż rozkwit improwizacji w Polsce przypadł dopiero na ostatnie kilkanaście lat. Nie mieli oni więc możliwości należytego wykształcenia się w tej dziedzinie. Z drugiej strony, obecny stan wiedzy pozwala na samodzielne uzupełnianie braków w tym aspekcie – szczególnie w zakresie teorii.

W powszechnej opinii organistów często różnicuje się na improwizujących i nieimprowizujących. Innym spotykanym podziałem jest klasyfikacja na muzyków koncertujących oraz liturgicznych (czy też kościelnych). Te kategoryzacje prowadzą nieustannie do marginalizacji roli improwizacji organowej w procesie kształcenia organistów. Tradycja improwizowania wpisana była przecież przed wiekami w specyfikę zawodu organisty. Przywołać można tutaj chociażby słowa Biagio Padovano zwa-

nego Rosetto – organisty kościoła katedralnego w Weronie (Włochy). W swoim dziele *Libellus de rudimentis Musices* z 1529 roku dokonał systematyki organistów na 4 kategorie. Do dwóch najważniejszych z nich zaliczył artystów specjalizujących się nie w działaniu odtwórczym, ale twórczym:

Pierwszą grupę stanowią „prawdziwi organiści”, ci, którzy specjalizują się w kontrapunkcie do *cantus planus*, czyli do hymnów, antyfon, sekwencji i podobnych. Sztuka ta (...) kultywowana jest po drugiej stronie Alp, ale niestety nie we Włoszech. Druga grupa obejmuje organistów biegłych w improwizowaniu. Ci organiści, według Rosetta, również zasługują na miano bardzo dobrych¹.

Funkcjonowanie w Polsce wspomnianego podziału – w opinii autora – pogłębiło panujący dystans do improwizacji organowej. Przekonanie, że wymaga ona od ucznia szczególnych, wrodzonych predyspozycji doprowadziło do zaniechania dyskursów na ten temat oraz wymiany myśli między pedagogami. Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz słusznie zauważyła, że:

(...) Improwizację traktuje się protekcyjnie i z dozą podejrzliwości jako marnotrawienie czasu przeznaczonego na ćwiczenie wartościowej muzyki, z góry zakładając, że „improwizowanie” będzie granym byle jak, banalnym zestawem dźwięków prowadzącym do psucia gustu i techniki instrumentalnej wykonawcy².

Przekonywanie młodych adeptów o konieczności posiadania takich szczególnych, wrodzonych predyspozycji, które konieczne są przy improwizowaniu na organach, prowadzi do jeszcze wyrazistszego podziału na dwie grupy organistów:

Dziś sztuka improwizacji jest przywilejem wyspecjalizowanej grupy organistów, którzy zadali sobie trud, by poznać te tajniki we własnym zakresie. Studenci w wielu polskich ośrodkach dowiadują się, że improwizacja jest darem Bożym, który albo się ma, albo którego się nie ma. Doświadczenia całych pokoleń organistów, dla których była ona rzemiosłem – podobnie, jak wykonywanie muzyki innych

¹ S. Ferfoggia, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Wydawnictwo-Drukarnia Ekodruk, Kraków 2011, s. 39.

² G. Szendzielorz-Jungiewicz, *Improwizacja w procesie dydaktycznym*, [w:] *Improwizacja jako osobista wypowiedź twórczą*, red. idem, W. Zaborny, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2019, s. 45.

kompozytorów – nie są brane pod uwagę. Rzemiosło to ma za swoje podstawy znajomość generalbasu i chorału, czy to gregoriańskiego, czy to luterańskiego. Rzadko kiedy wymaga się dziś od wykwalifikowanego organisty improwizowania, ale jest to raczej skutkiem istniejącego stanu rzeczy, niż jego przyczyną³.

Aby sztuka improwizacji nie była postrzegana przez pryzmat chaosu ogarniającego powstającą muzykę, od samego początku procesu jej nauczania należy konsekwentnie wprowadzać klarowne zasady rządzące kreowanymi utworami. Podobnie jak przy nauczaniu gry literatury organowej, tak samo i w przypadku improwizacji, epoka baroku (ze szczególnym uwzględnieniem kręgu niemieckiego) powinna stanowić fundament, na którym rozbudowuje się zakres umiejętności ucznia. Tomasz Orłow wskazał, że:

Stylistyka barokowa wykorzystująca system dur–moll stanowi trzon nauczania improwizacji. Wykształca mechanizmy, takie jak: poczucie tonalne, poczucie symetrii, myślenie harmoniczne (harmonia funkcyjna), motoryka, kontrola ciągłości gry, wysoka kondycja intelektualna⁴.

Ciężko nie zgodzić się ze wspomnianymi słowami. Warto zauważyć jednak, że w pracy dydaktycznej spotkać można się z uczniami, którzy mają bardzo duże braki w podstawowej wiedzy muzycznej, umiejętnościach oraz wyobraźni i myśleniu przestrzennym. Może okazać się, że wówczas z pedagogicznego punktu widzenia rozsądniejszym będzie rozpoczęcie pracy od całkowicie swobodnego języka muzycznego, a skoncentrowanie się na formie utworu. Pozwoli to uczniowi na pokonanie lęku, a jednocześnie zaowocuje obdarzeniem pedagoga zaufaniem, które jest przecież konieczne do osiągnięcia wymiernego efektu wspólnej pracy. Opanowawszy ten etap nauczyciel powinien, w miarę postępów ucznia, klarować wykorzystywany język harmoniczny. Również i rozwój mechanizmów pozwalających w spójny sposób kontrolować podstawowe parametry dzieła

³ M. Szelest, *Kształcenie organistów w polskich Akademiach Muzycznych – oczekiwania i rezultaty*, [w:] *Polska Muzyka Organowa na przełomie wieków. Podsumowania i prognozy*, red. M. Szoka, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2001, s. 20.

⁴ T. Orłow, *Interpretacja działań twórczych w improwizacji organowej — z badań własnych*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyla-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 169.

muzycznego jest najłatwiejszy do zrealizowania na podstawie muzyki epoki baroku.

W oparciu o tak zdobytą wiedzę i umiejętności można rozpocząć następnie zgłębianie innych stylów obecnych w muzyce. W trakcie procesu kształcenia początkującego improwizatora zgrabne okazać się może redukcjonowanie przez pedagoga wykorzystywanych środków do nauki improwizacji w stylu barokowym. Improwizacja jednogłosowa oraz dwugłosowa wydają się być zadaniami, których realizacja nie powinna przysparzać zbyt wielu problemów. Jak wynika jednak z praktyki dydaktycznej, są to poważne wyzwania, z którymi wiąże się znaczący nakład pracy. Przejrzystość wykorzystywanej faktury jeszcze bardziej uwypukla wszelkiego rodzaju nieścisłości i niezgrabności. Systematyczne pochylanie się nad tym zagadnieniem prowadzi ucznia do tworzenia form prawdziwie polifonicznych (lub polifonizujących).

Dla osoby niedoświadczonej utwory takie wydawać się mogą niezbyt skomplikowane, chociażby ze względu na zredukowaną liczbę głosów (np. do trzech bądź czterech). Mnogość zasad rządzących ich konstruowaniem, a w szczególności odnoszących się do kontrapunktu, powoduje finalnie ogromną komplikację przy stworzeniu prostej, lecz logicznej improwizacji. Problem ten opisuje także Bogumiła-Faustyna Dunikowska:

Jak zładnie proste może się wydawać wchodzenie w tajniki polifonii dla początkującego improwizatora. Zanim rozwinię swobodę, uwieryzy w swoje możliwości, odkryje magię rozmaitych współbrzmień i ich połączeń, także tych najmniej „poprawnych” (więc może najbardziej twórczych?) – już musi się dostosować do reguł i prawidłowości – tych dozwolonych, omijając zakazane (cóż za straszne słowo)⁵.

Złożoność procesu nauki improwizacji w stylu barokowym, konieczność podzielności uwagi, jednoczesnego myślenia horyzontalnego i wertykalnego, spajania ze sobą kilku płaszczyzn, wymaga często większej koncentracji na szczegółach, których, jak się okazuje, bywa nad wyraz dużo. Praca nad solidnym jednogłosem i dwugłosem (naturalnie po osiągnięciu odpo-

⁵ B.-F. Dunikowska, *Radość improwizacji a inspirujący nauczyciel*, [w:] *Improwizacja jako osobista*, op. cit., s. 40.

wiednich umiejętności pozwalających rozpoczęcie tego etapu w rozwoju ucznia) może trwać bardzo długo. Rzetelne opanowanie tego jest niezbędne do dalszego rozwoju ucznia. Jak zauważa Tomasz Orłow:

Punktem wyjścia improwizacji organowej jest sprawne posługiwanie się fakturą dwugłosową. Aby doprowadzić do niezależności dwóch głosów, realizowanych na jednym lub dwu manualach (także manual + pedał), należy sporą ilość czasu poświęcić improwizacji melodii. (...) Zredukowanie faktury do jednogłosowości stawia wysokie wymagania realizacji linii melodycznej. Stanowi to solidną bazę dla wielogłosowości, w której istotą jest zachowanie linearności i autonomiczności poszczególnych głosów⁶.

Nauka improwizacji organowej jest również zagadnieniem niezwykle inspirującym dla pedagoga – także w kontekście własnego rozwoju. Ucząc innych można usystematyzować własną wiedzę oraz umiejętności. Nauczanie improwizacji częściowo różni się jednak od procesów dydaktycznych powszechnie znanych i wykorzystywanych w muzyce. Edukacja muzyczna oparta jest w głównej mierze na dwóch filarach. Pierwszym z nich jest interpretacja zapisu nutowego i idei kompozytora. Aspekt ten dotyczy wszystkich instrumentalistów (przechodzących standardowy proces klasycznej edukacji muzycznej), wokalistów, chórzystów oraz dyrygentów. Drugim filarem jest natomiast nauka tworzenia dzieła muzycznego. Kryterium to związane jest przede wszystkim z działalnością kompozytorską. Obie grupy oddziałują na siebie i, jak się wydaje, żyją w ścisłej symbiozie. Unikatowość procesu dydaktycznego na gruncie improwizacji polega na aliażu wymienionych filarów. Improwizator (prawie) w tym samym momencie staje się twórcą i odtwórcą własnej kompozycji. Od kompozytora różni się on jedynie minimalnym czasem, który ma do dyspozycji na przygotowanie utworu i jego interpretację. Podczas improwizowania odtworzenie zamysłu następuje niezwłocznie po jego pojawieniu się w umyśle kompozytora. Kompozytor (w powszechnym tego słowa znaczeniu) zazwyczaj dysponuje czasem na wprowadzenie korekt do partytury⁷. Odtwórca–interpretator posiada natomiast określony czas, aby przyswoić dzieło i wykreować jego własną wizję. Nauczyciel oraz uczeń,

⁶ T. Orłow, *Interpretacja działań twórczych*, op. cit., s. 168.

⁷ Idem, *Improwizacja – sztuka spontaniczna* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 4, red. J. Uchyla-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 196.

chcący nauczyć się improwizacji organowej, stają więc przed trudnym zadaniem. Stwarza ono szereg trudności pochodzących z różnych obszarów sztuk muzycznych. Wymienić tutaj należy m.in.:

1. problemy techniczne w grze na instrumentach klawiszowych (organy);
2. niedostateczna wiedza w zakresie harmonii;
3. braki w wiedzy o formach muzycznych;
4. nieznajomość literatury muzycznej;
5. nieumiejętność stosowania zasad muzycznych.

Wyliczone problemy (ale również i inne) prowadzą do komplikacji procesu kształcenia. Pedagog niejednokrotnie zmuszony bywa do przekazywania elementarnej wiedzy z zakresu materii powyżej przedstawionych. Oczywistym jest, że nie każdy uczeń ma deficyty wiedzy w każdym ze wspomnianych obszarów. Należy także zaznaczyć, że tego typu braki w podstawowym wykształceniu muzycznym napotkać można u uczniów z różnym doświadczeniem. Uzupelnienie przytoczonych niedostatków zajmuje niekiedy znaczną część zajęć. Zastanawiające jest, jak niewielka część wiedzy bywa przeniesiona do pamięci deklaratywnej. Niezrozumienie teoretycznych praw rządzących muzyką spotkać można nawet u bardzo dobrze rokujących uczniów. Problem ten wydaje się nie być aż tak dostrzegalny podczas nauczania gry literatury organowej. Ogólna wiedza z zakresu teorii muzyki w tym przypadku nie jest aż tak kluczowa, a jej ewentualne braki nie przysparzają przeważnie problemów całkowicie uniemożliwiających prowadzenie dydaktyki według założonego przez pedagoga planu.

Obserwacja przebiegu procesów dydaktycznych na polu improwizacji organowej zaowocowała podjęciem próby określenia najczęściej napotykanych problemów. W opinii autora mają one kluczowy wpływ na przebieg nauczania. Poniższe obserwacje oparte zostały na doświadczeniu własnej dydaktycznej pracy akademickiej, prowadzeniu kursów z zakresu improwizacji organowej i akompaniamentu liturgicznego. Celem prezentowanych rozważań nie jest krytyka, a jedynie charakterystyka zagadnienia. Tak duża liczba problemów nie oznacza, że dotyczą one każdej osoby. Wyzbycie się złych nawyków i przyzwyczajzeń zależy w głównej mierze od ucznia – rolą pedagoga jest jedynie wskazanie drogi i sposobu rozwiązy-

wania problemów, a także konsekwentne egzekwowanie postawionych wymagań. Poniżej wyliczone zostały wybrane zagadnienia omówione w sposób ogólny. Przyjęcie takiej formy umożliwi zarysowanie problematyki w przejrzysty sposób.

1. Uczniowie ujawniają niekiedy dwa oblicza w podejściu do zagadnienia improwizacji i akompaniamentu liturgicznego. Wrażliwość artystyczna oraz precyzja techniczna prezentowane w kościele podczas liturgii są często o wiele niższe od prezentowanych podczas zajęć. Pracę pedagogiczną w tym przypadku można uznać po części za bezcelową. Nauka improwizacji u organistów zazwyczaj ma zastosowanie właśnie w codziennej pracy liturgicznej. Brak symbiozy pomiędzy przyswaną wiedzą i umiejętnościami, a stosowaniem ich w praktyce powoduje znaczne spowolnienie procesu dydaktycznego. Niezwykle ważne w pracy muzyka kościelnej, poddającego się jeszcze procesowi regularnego kształcenia, jest zachowanie samodyscypliny. Rutyna, znużenie, powtarzalność czynności nie traktowanych w sposób kreatywny prowadzi do obierania dróg na skróty w swojej codziennej pracy, co negatywnie odbija się na rozwoju artysty.
2. Powszechnie spotykaną praktyką przy wykonywaniu harmonizacji pieśni kościelnych jest dublowanie głosu basowego na manuale (w przypadku grania w fakturze czterogłosowej na instrumencie wyposażonym w co najmniej jeden manual). Powtarzanie tego, pozornie nieistotnego, błędu przy nauce konwencjonalnego harmonizowania, prowadzi do negatywnych skutków. Przyzwyczajają to ucznia do tego, że piąty palec lewej ręki zawsze gra to samo, co nogi. Układ lewej ręki na klawiaturze (podczas wykonywania nią basu i tenoru) uniemożliwia aktywizację głosu środkowego. Ciągłe granie w tzw. układzie 4+P nie pozwoli uczniowi na naukę wokalnego traktowania linii głosu tenorowego. Na dalszym etapie nauki unie możliwi to np. tworzenie prawdziwie polifonicznych preludów i różnego rodzaju opracowań chorałowych⁸.

⁸ Wyjątkiem umożliwiającym wykonywanie harmonizacji w układzie 4+P jest granie na instrumencie niewyposażonym w połączenie głównego manualu do pedału i posiadającym w sekcji pedału jedynie głos 16-stopowy.

3. Ćwiczenie improwizacji wymaga takiej samej samodyscypliny jak studiowanie literatury organowej. Tylko systematyczna, codzienna praca może prowadzić do wymiernych efektów. Improwizacja organowa nie jest dziedziną sztuki zarezerwowaną dla jednostek szczególnie wybitnych. Oczywiście jest, że tak samo jak w przypadku każdej pracy twórczej, uczniowie obdarzeni są różnorodnymi predyspozycjami. Improwizacja jest jednak dziedziną całkowicie możliwą do nauczenia się. Ostatecznie nie każdy musi być artystą – jest także sztuką być znakomitym rzemieślnikiem.
4. Nauka improwizacji organowej jest procesem w głównej mierze autodydaktycznym. Rolą pedagoga jest kontrolowanie pracy i postępów oraz wyznaczanie programu nauczania (modyfikowanego w zależności od bieżących potrzeb ucznia). Nauczyciel bywa postrzegany jako osoba będąca w stanie po kilku pierwszych spotkaniach doprowadzić do wielkiego rozkwitu umiejętności ucznia. Choć faktycznie postęp bywa niekiedy szybszy, niż zakładały to pierwotne prognozy pedagoga, to jednak bez ciężkiej i systematycznej pracy autodydaktycznej niemożliwy jest rozwój w tej dziedzinie.
5. Cykliczność i powracanie do omówionych już zagadnień jest koniecznym elementem zajęć z improwizacji organowej. Jest to szczególnie istotne w kontekście utrwalania umiejętności posługiwania się różnymi fakturami oraz ciągłego rozwijania języka muzycznego (w odniesieniu do konkretnych stylistyk, a także stylu spersonalizowanego). Jednorazowe omówienie danej formy czy techniki nie prowadzi do jej nauczenia. To ciągle powtarzanie i ponowne opracowywanie (od kilkudziesięciu do nawet kilkuset razy!) dopiero może umożliwić uczniowi sprawne posługiwanie się daną materią.
6. Brak chęci nauki płaszczyznowego sposobu myślenia. Problem ten w zasadzie uwypukla się w każdej formie, technice (oprócz jednogłosu), czy stylu. Polifoniczne myślenie nawet o strukturach homofonicznych jest niezbędnym narzędziem do osiągnięcia płynnej i atrakcyjnie kontrastującej struktury wertykalnej dzieła. Skupianie się ucznia tylko na prowadzeniu głosu najwyższego prowadzi do spowolnienia rozwoju umiejętności podzielności uwagi.

7. Ćwiczenie improwizacji w szybkich tempach jest bardzo poważnym problemem spotykanym w pracy dydaktycznej. Tempo powinno być dobierane w taki sposób, aby uczeń był w stanie kontrolować wszystkie parametry dzieła muzycznego. Pracę nad konkretną formą czy utworem improwizowanym można przyrównać do pracy nad kompozycją wcześniej zapisaną, gdzie z reguły ćwiczenie nie jest rozpoczynane od docelowego tempa. Improwizowanie w zbyt szybkich tempach na początkowym etapie nauki prowadzi w konsekwencji m.in. do efektu muzycznego chaosu oraz utrwalania nie-logicznych struktur harmoniczo-melodycznych.
8. Ćwiczenie z metronomem jest kolejnym aspektem pomijanym w codziennej pracy nad rozwojem warsztatu improwizatora. Sposób ten uczy umiejętności tworzenia i prawie jednoczesnego wykonywania materiału muzycznego w odpowiednio przypadającym dla niego czasie. Uczeń bywa się także z koniecznością zachowania narracji muzycznej (w kontekście twórczym i odtwórczym) pod presją czasu. Ćwiczenie improwizacji z metronomem przydatne jest na każdym etapie rozwoju improwizatora; ułatwia szczególnie utrzymanie dyscypliny podczas pracy w wolnych tempach nad nowo opracowanymi zagadnieniami.
9. Nauka różnych środków technicznych i fakturalnych jest drogą do kreowania dobrych improwizacji. Wymaga to jednak dużej samodyscypliny i odwrócenia utartych schematów myślenia. Umiejętność grania *cantus firmus* każdą kończyną w różnych głosach jest trudna do nauczenia, jednak otwiera szereg dalszych możliwości w pracy nad własnym warsztatem. Podczas prowadzenia procesu dydaktycznego zaobserwować można relatywnie szybką rezygnację uczniów z tego typu zadań. Spowodowane jest to zazwyczaj uświadomieniem sobie rzeczywistej komplikacji technicznej nawet stosunkowo przejrzystych form improwizowanych.
10. Ciągłe niedoceniane przez uczniów są proste ćwiczenia harmoniczo-fakturalne. Szczególnie na początkowym etapie rozwoju niezbędne jest usystematyzowanie i uporządkowanie wiedzy oraz rzetelne przyswojenie podstawowych umiejętności z zakresu kadencjonowania, sekwencjonowania oraz modulowania. Ćwiczenia te

połączyć można z umiejscawianiem melodii w różnych głosach, dzięki czemu możliwa jest jednoczesna praca na dwóch różnych płaszczyznach. Tego typu *katharsis* niezbędne jest do zastosowania u uczniów, którzy w swej grze operują nader dużą liczbą złych nawyków. Można odnieść czasami wrażenie, że adepci oczekują omawiania niemalże od pierwszych zajęć najbardziej skomplikowanych i wyrafinowanych form improwizowanych. Nie przyniesie to jednak dobrych rezultatów bez usystematyzowania podstawowej wiedzy. Operowanie utrwalonymi, niepoprawnymi schematami prowadzi do szerzenia nieładu na gruncie harmoniczo-fakturalnym w prezentowanych improwizacjach.

11. Dostrzegalna jest niekiedy konsekwentna niechęć do budowania improwizacji za pomocą prostych środków muzycznych. Zaobserwować można tendencję do wykorzystywania w jednym momencie zbyt wielu elementów podkreślających ekspresję oraz niechętnie dokonywanie szeroko pojętych kontrastów w obrębie jednej improwizacji. Przyrównać to można to przemowy, której orator ciągle mówi podniesionym głosem lub krzyczy. Odbiorca takiego wystąpienia po krótkim czasie czuć się będzie zmęczony i przytłoczony. Analogicznie sprawa ma się w muzyce. Wśród działań prowadzących do obniżenia atrakcyjności dzieła improwizowanego wymienić należy:
 - a) ciągle operowanie tą samą figurą rytmiczną;
 - b) częste powtarzanie wąskiego zasobu zwrotów harmonicznym w połączeniu z tymi samymi figurami melodycznymi;
 - c) wykonywanie improwizacji na nużącej rejestracji (zazwyczaj nieredukowalne, mocne brzmienie organów);
 - d) brak zmian fakturalnych;
 - e) niekontrastowanie utworu w warstwie frazowania i artykulacji.
12. Stosowana bywa ponadto nieklarowna harmonia. Zdarza się, że uczeń zatrzymany w trakcie grania improwizacji (tonalnej) nie jest w stanie określić akordu, którym operował w danym momencie. Może się wydawać, że zarzut ten stoi w sprzeczności z ideą swobodnego improwizowania i jest bezpodstawny w odniesieniu do strumienia inspiracji, który przecież może zadziałać podczas two-

rzenia *ex tempore*. Mowa tu jednak o stosowaniu układów dźwięków, które bywają niejednoznaczne harmonicznie, a próba ich teoretycznego zdefiniowania przysparza wielu problemów. Dobra improwizacja wyróżnia się możliwym do określenia, klarownym planem harmonicznym. Wprawny słuchacz (szczególnie w przypadku nagrań improwizacji) po analizie powinien być w stanie stwierdzić, jaką harmonią w danym miejscu operował organista.

13. Błędne oceniany jest także poziom trudności poszczególnych stylistyk. Przeważnie prowadzi to do:
 - a) postrzegania epoki baroku jako ubogiej harmonicznie;
 - b) pomijania struktur polifonicznych w improwizacji w stylu niemieckiego baroku na rzecz struktur akordowych;
 - c) tworzenia romantycznych kolaży o niespójnej i nielogicznej formie;
 - d) operowania przez zbyt długi czas utworu bardzo gęstą fakturą lub harmonią w improwizacjach w stylu romantycznym;
 - e) całkowitego odejścia od ciężarów tonalnych w improwizacjach nawiązujących do stylistyki utworów z przełomu XIX i XX wieku.
14. Problemem jest także brak właściwego osłuchania się w muzyce klasycznej innej niż organowa. Zamykanie się w organowym świecie brzmieniowym ma działanie destrukcyjne. Szukanie inspiracji w literaturze w kontekście rozwiązań technicznych jest oczywiście niezbędne. Jest to pomocne przy nauce stosowania faktury typowej dla instrumentu. Podobnie jak muzyka orkiestrowa i kameralna inspirowała kompozytorów muzyki organowej poprzednich epok, tak samo i dzisiaj powinna oddziaływać na improwizatorów chcących tworzyć w historycznych formach i stylach. Ograniczanie swoich upodobań fonograficznych i koncertowych tylko do odbioru muzyki organowej zabija kreatywność i zawęża wyobraźnię. Niezbędne jest ciągle czerpanie inspiracji z muzyki orkiestrowej i kameralnej. Dzięki temu improwizator w procesie twórczym nabywa umiejętności nawiązywania do różnorodnych obsad wykonawczych i tworzenia *ad hoc* transkrypcji utworów, które przed

ułamkiem sekundy „zabrzmiały” orkiestrowo w umyśle improwizatora.

15. Zaobserwować można pomijanie poprawnej techniki gry organowej oraz obniżenie wrażliwości emocjonalnej podczas improwizowania. Wynika to z przełożenia całej uwagi na proces twórczy. „Pamięć robocza” ucznia zostaje w tym momencie obciążona do tego stopnia, że mózg nie jest w stanie sięgnąć i zastosować wzorców zapisanych w pamięci długotrwałej proceduralnej. W tego typu sytuacjach występuje m.in.:
 - a) zapomnienie o prawidłowej postawie ciała przy instrumencie;
 - b) nieprawidłowe układanie stóp na klawiaturze pedałowej;
 - c) brak horyzontalnego myślenia o frazie muzycznej;
 - d) skupianie się tylko na tym, co jest „tu i teraz”;
 - e) zapomnienie o napięciach emocjonalnych wynikających z ciężer harmonicznych.
16. Nieobojętne jest ponadto niezrozumienie faktu, że reguły harmonii klasycznej nie mają pełnego zastosowania w harmonii epok wcześniejszych i późniejszych. Przypadłość tę należy powiązać z systemem nauczania o łączeniu akordów, który wykorzystywany jest w zdecydowanej większości diecezjalnych ośrodków kształcenia organistów, szkołach średnich czy wyższych. Nieustanne powtarzanie tych samych reguł naturalnie prowadzi do przyjęcia ich jako pewników. Harmonia jest nauką, która wyraża się w praktyce. Zdarza się, że uczniowie po raz pierwszy mają możliwość stosowania jej zasad przy instrumencie dopiero na zajęciach z improwizacji organowej. Uświadamiają sobie wówczas, że nie wszystkie informacje uzyskane podczas zajęć z harmonii funkcyjnej będą możliwe do wykorzystania w ten sam sposób np. przy nauce improwizacji w stylu niemieckiego baroku, która odróżnia się np.:
 - a) unikaniem stosowania akordów kwart-sekstowych;
 - b) obecnością dominanty septymowej bez prymy⁹;
 - c) częstym posługiwaniem się subdominantą z sekstą¹⁰;
 - d) możliwością dwojenia tercji w tonice.

⁹ W języku niemieckim: *verkürzter Dominantseptakkord*.

¹⁰ W języku francuskim: *sixte ajoutée*.

Sposoby dydaktyki oraz problemy związane z nauczaniem improwizacji organowej nie znajdują jeszcze ugruntowanego miejsca w przestrzeni naukowej. Wpływa na to m.in. ciągły brak utwierdzonej w powszechnym przekonaniu polskiej szkoły improwizacji organowej. Nie oznacza to, że nie można o takowej w ogóle mówić. Choć szkoła ta nie istnieje w sposób ciągły oraz posiada niewielu swych reprezentantów, można dostrzec kilka postaci, które zapisały się na kartach historii bardzo wyraziście. Wymienić tutaj należy chociażby Feliksa Nowowiejskiego, Mieczysława Surzyńskiego, czy Juliana Gembalskiego. W ostatnim czasie zaobserwować można w Polsce coraz większe zainteresowanie improwizacją organową. Z całą pewnością w najbliższych dziesięcioleciach doprowadzi to do jej znacznego rozkwitu, a co za tym idzie, do krystalizacji myśli pedagogicznej i sposobów nauczania.

Słowa kluczowe: improwizacja organowa, organy, muzyka kościelna.

THE INSTRUCTION OF ORGAN IMPROVISATION. REFLECTIONS OF A YOUNG PEDAGOGUE

SUMMARY

Organ improvisation is a field which is yet to be fully embraced in Poland. A clear and coherent approach to the methodology of the subject is rare; however, the subject tends to crop up more frequently of late. The article refers to the young teacher's insights regarding the course of teaching organ improvisation. These reflections have been borne during several years' of teaching experience. In order to find concrete solutions, it is crucial to identify problems encountered in practice.

Keywords: organ improvisation, organ, church music.

BIBLIOGRAFIA

- Dunikowska Bogumiła-Faustyna, *Radość improwizacji a inspirujący nauczyciel*, [w:] *Improwizacja jako osobista wypowiedź twórcza*, red. Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz, Witold Zaborny, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2019, s. 35–42.
- Ferfoglja Susi, *Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku*, Wydawnictwo-Drukarnia Ekodruk, Kraków 2011.
- Orłow Tomasz, *Improwizacja – sztuka spontaniczna*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 4, red. Jadwiga Uchyla-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 195–204.
- Orłow Tomasz, *Interpretacja działań twórczych w improwizacji organowej – z badań własnych*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. Jadwiga Uchyla-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, nr 5, Katowice 2013, s. 168–188.
- Szendzielorz-Jungiewicz Gabriela, *Improwizacja w procesie dydaktycznym*, [w:] *Improwizacja jako osobista wypowiedź twórcza*, red. Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz, Witold Zaborny, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2019, s. 43–46.