

Metoda prof. Jana Ekiera
na podstawie zapisków uczniów zawartych w książce Anety Teichman
pt. „Jan Ekier”¹

Profesor Jan Ekier, udzielając wskazówek swoim studentom, zwracał uwagę na :

- dokładność w realizacji tekstu nutowego
- konieczność „wymodelowania” poszczególnych fraz, ich połączenia i zrozumienia sensu tych zależności
- potrzebę poszukiwania pięknego dźwięku w wykonaniu, wyczulenie na jakość i barwę dźwięku fortepianowego
- poprawne posługiwanie się prawym i lewym pedałem
- konieczność zrozumienia sensu utworu pod względem formalnym i harmonicznym
- planowanie i organizację pracy nad repertuarem

„Sentencje” - uwagi Profesora, będące integralną częścią jego wykładów, w sposób zwięzły i lapidarny wskazywały na problemy dotyczące pracy pianisty. Dotyczą one poszczególnych elementów dzieła muzycznego.

Rytm:

„dokładnie zrealizowany rytm w utworze wpływa na jego zrozumienie”

Melodia:

„podczas grania trzeba myśleć długą frazę, a także słyszeć naprzód”

„wyobraźnia dźwiękowa jest konieczna, aby dobrze wykonywać dzieło muzyczne”

„aby zagrać długą frazę, trzeba zaczerpnąć długi oddech – porównanie do śpiewu”

„słyszeć” – to znaczy nie tylko odróżniać wysokości dźwięków, to znaczy rozumieć znaczenie każdej nuty”

Harmonia:

„mądrość harmoniczna polega na rozumieniu mowy harmonii”

„tonacja w muzyce to kolor w malarstwie, gra tonacji to gra kolorów w malarstwie – potrzebne jest poczucie zestawienia tych kolorów”

Agogika:

„rubato to nie jest nieporządek w rytmie”

„trzeba polubić grać wolno”

„bardzo ważne jest poczucie wewnętrznego pulsu podczas grania”

„wolniejsze tempo wypełnić dźwiękiem”

¹ Teichman, A. *Jan Ekier* (Warszawa, Kraków: PWM, 2013).

„panowanie nad utworem osiągamy wtedy gdy możemy zagrać utwór równo i precyzyjnie w każdym tempie”

Dynamika:

„lewy pedał służy do zmiany barwy a nie dynamiki”

„nowy utwór najlepiej zaczynać grać od dynamiki piano”

„dynamika to nie tylko siła akustyczna ale siła wyrazu”

„dobrym sposobem jest ćwiczenie utworu w dynamice przeciwnej”

„gdy Chopin nie pisze żadnej dynamiki to zobowiązuje nas bardziej niż gdy ją pisze, ponieważ każe nam wyszukać odpowiednią dynamikę – przeważnie jest to sotto voce „

Artykulacja:

„ćwiczyć dużo portato i legato”

„łuk w utworze oznacza jeden akt energii”

„trzeba ćwiczyć zmienną artykulacją np. w gamach zróżnicować prawą od lewej”

Praca nad utworem:

„ważna umiejętność: nie podkreślać i nie ściągać uwagi na to, czego się nie umie, ale właśnie na to co wychodzi najlepiej”

„Trzy reguły opracowywania utworu:

- a. ładny dźwięk
- b. płynne tempo
- c. zwracania uwagi na wszystkie znaki interpretacyjne”

„gdy podczas ćwiczenia pojawia się jakieś miejsce, co do którego nie ma pewności w jakimkolwiek sensie, trzeba natychmiast to miejsce poprawić”

„po nauczeniu całości utworu grać go w naturalnym dla siebie tempie, poprawiając przy tym ewentualne błędy”

„błąd przypadkowy jest sygnałem, że jeżeli ten błąd nie zostanie poprawiony, to w jego miejsce pojawi się błąd stały”

„w pracy nad utworem potrzebna jest duża dokładność i dyscyplina, tak jak później na estradzie absolutna swoboda”

„w ćwiczeniu nie można traktować problemów wybiórczo, lecz każdemu poświęcić czas, a potem upewnić się, że umie się zagrać poprawnie”

„poprawa błędów tekstowych lub innych:

- a. dokładne umiejscowienie błędu
- b. wiele razy powtórzyć ale ze świadomością, że powtarzamy dobrze
- c. gramy to miejsce z tzw. rozpędu z zakładką kilku taktów przed konkretnym taktem i po nim
- d. przyjrzeć miejsca podobne

Palcowanie:

- a. w sensie wyjściowym powinno mieć za cel osiągnięcie legatissimo, niezależnie od docelowych intencji kompozytora

b. proponowany porządek wyboru określonych rozwiązań:

1. kolejno
2. na zasadzie kolejności ale z opuszczeniem niektórych
3. nadkład
4. podkład
5. zamiana palców
6. zsuniecie tego samego palca

„szczególną troską trzeba otaczać pierwszy palec „

„trzeba umieć przenieść sprawność z ćwiczeń do utworów”

„gdy nadchodzi miejsce trudne, trzeba umieć rozluźnić się psychicznie i fizycznie”

Etapy ćwiczenia wg. Jana Ekiera

1. *Piano-legatissimo* – (gramy cicho, słabo ale słyszymy mocno), na tym etapie uczymy się na pamięć i opalcowujemy utwór. Wskazania: tego typu postępowanie stosować przy twardej ręce, także w trudnych miejscach, tempo wolne do średniego (przeciwwskazania przy bardzo miękkiej ręce)

„ćwiczyć piano do mf, od małych ruchów palcami do średnich, pedantyczna technika przygotowawcza, proste siedzenie m tempo wolne do średniego, równoczesność

współbrzmień, grać całość utworu, maksymalne skupienie systemu nerwowego, palcowanie.

Punktów charakterystycznych pamięci nie umieszczać na klawiaturze tylko w czasie. Stosować ćwiczenia rozluźniające.”

- gra piano, z intensywnym słuchaniem każdej nuty, uzyskanie miękkości aparatu i wyrobienie nawyku uważnego słuchania, zastanawianie się nad każdą nutą.

Nastawienie psychologiczne skłaniające do rozluźnienia mięśni dłoni powodowało wyrobienie pozytywnego nawyku, sprzyjającego uelastycznieniu aparatu ruchowego.

2. *Upewnianie*

a. Każdej nucie nadajemy podwójne działania: moment zaatakowania i odprężenia (możemy mieć absolutne poczucie na jakiej wysokości gramy, uczymy się pewności gry)

Wskazania: przy płytkiej lub niepewnej grze. Przeciwwskazania: przy „gnieceniu klawiatury”. Ćwiczenia: rytmy punktowane.

„każdy dźwięk ma swój impuls, posiadamy akcję w końcu palca, są tu dwa centra aktywności: kostki i przegub, reszta ręki bierna. Podczas ćwiczenia można rytmizować poszczególne fragmenty. Pewność! W umyśle: pamięć i emocja. Słuch: barwa i długość dźwięku. Siła: grawitacja, statyczność. Energia: typ wybuchowy. Dobry sposób na niedosyt dźwięku to uderzenie-rozluźnienie.”

b. Portamento – zawsze od przegubu. Tempo dla 2a i b od wolnego do średniego, dynamika mezzoforte – forte.

3. *Grupki i impulsy*. Tempo: od średniego do szybkiego, dynamika *piano-forte*. Uczymy się czucia w ręce – impulsy i „rozsypanie” palców.

„ćwiczymy grupkami, dochodzimy do tempa normalnego, grać fragmentami, wyrabiać biegłość”

- grupowanie – zastosowanie pojęć wejścia w klawiaturę i wyjścia z klawiatury

4. Problemy muzyczne (dynamika, pedał, dajemy szkic kompozycji, można to porównać do tańca. Synteza psychicznych i fizycznych problemów. Impulsy według muzyki zawsze metryczne),

„szkicować całość na średnicy dynamicznej i tempa”. Opracować pedał, interpretację. Stosować impulsy naturalne.

5. Rezerwa – czynnik utrudniający, konieczna kontrola i powściągliwość emocjonalna („emocja zatyka nam uszy”)

6. Naturalna analiza gry fortepianowej.

Całość kompozycji – ostateczny kształt:

- „kiedy możemy przechodzić z etapu do etapu? – kiedy nie damy rady zrobić już więcej w danym etapie, w który aktualnie się znajdujemy”

- „etapowość znajduje zastosowanie w przygotowaniu utworów pochodzących z różnych epok i napisanych w różnych stylach i fakturach”

Uwagi ogólne:

- „przed rozpoczęciem grania utworu musimy sobie wyobrazić nie tylko klimat utworu ale także jego poczucie w ręce.” Wejście w charakter też trzeba ćwiczyć – długie nuty – głębiej, dysonanse – mocniej, wysokie nuty – mocniej, aby podkreślić wszystkie cechy charakterystyczne agogiczne, dynamiczne, rytmiczne czy melodyczne”

- „ogólne zasady gry-:

a. pozycja przy fortepianie- nieprawidłowa odbija się negatywnie na swobodzie, a przede wszystkim na realizacji rytmu, zupełna swoboda ramion (ćwiczenia na rozluźnienie mięśni szyi)

b. oparcie ręki na fortepianie, nieprawidłowość odbija się negatywnie na dźwięku

c. ruchliwość palców

d. zbyt duże ruchy tułowia nie są dobre

e. niezależnie skupienie wewnętrzne od swobody fizycznej

f. pewność gry na klawiaturze, fortepianie to pewność słyszenia

g. pauza to wypełnieni tego co było i będzie

h. szukanie odruchowości w grze to właśnie uczenie się pianistyczne utworu

- „przy złym samopoczuciu położyć rękę na klawiaturze i pozwolić jej grać, zawsze w spokoju przygotowywać się do rozpoczęcia utworu”

- „gamy grać ale z wykluczeniem rozbieżnych – to przychodzi naturalnie, grać podwójne tercje oddzielnie, grać gamy w różnych stylach, np. dźwiękiem klasycznym lub chopinowskim”

- „stosować przerwy między ćwiczeniem – zmiana miejsca, sen nocny, sen dzienny, zmiana i instrumentu na którym ćwiczymy, odpoczynek – to wszystko wpływa na dojrzewanie utworu”
- „swoboda przegubu: wejście i wyjście z klawiatury zgodnie z wymową frazy muzycznej oznaczają dobry oddech - jak u śpiewaka
- „pracować nad swobodą przegubu, podczas ćwiczenia przesadzać nawet z ruchem przegubu”
- „trzy funkcje metronomu: - informacyjna (sprawdzamy tempo, jakie wskazuje kompozytor)
 - kontrolna (sprawdzanie tempa własnego wykonania)
 - karna (w sytuacji, kiedy grający nie stosuje się do wskazań kompozytora)

Interpretacja:

- „interpretacja musi być gotowa przed nauczeniem się utworu, tu ma właśnie zastosowanie uczenie się utworu bez grania”
- „emocja przeszkadza precyzyjnej pianistce, ale z niej nie wolno rezygnować, natomiast trzeba wzmacniać pianistkę, ćwiczyć w domu z emocją”
- „ćwiczenie z emocją: 1. Dynamika – pełny zakres, 2. Tempa; tempo szybkie,- dynamika mezzoforte, tempo średnie – cała skala dynamiczna, w takim tempie możemy grać w jakim panujemy nad wszystkimi elementami dzieła muzycznego”
- „wypracować wszystkie elementy emocjonalności a nie poddawać się emocji”
- „emocjonalność jest wprost proporcjonalna do tempa i dynamiki – ćwiczyć w wolnym tempie i dynamice forte, w szybkim tempie i dynamice piano.
- „sugestywność gry - pewność gry – oparcie w klawiaturze”
- „ćwiczyć prawą rękę grając lewą i ćwiczyć lewą rękę grając prawą”
- „wyobraźnia to władza myślenia naprzód, kontrola - to władza myślenia w tył”
- „każda wielka muzyka lubi wielką frazę”
- „kontrast w interpretacji nie jest przeciwieństwem ciągłości narracji w utworze, ponieważ dobrze zrealizowany kontrast w senesie dynamicznym czy agogicznym utrzymuje w ciągłym napięciu naszą uwagę. Monotonia może być przeciwieństwem ciągłości, słabnąca uwaga może ją przerwać”
- „trzeba zaprogramować się przed każdym następnym utworem, każda muzyka ma swoją krzywiznę , do każdego utworu musimy być kimś innym”
- „dobre wzięcie padłu to takie, żeby nie było go w ogóle słychać”

Interpretacja dla Ekiera spełnia kilka wymagań, do których należy przede wszystkim doskonała znajomość tekstu, będąca efektem bardzo dokładnego jego odczytania, a co za tym idzie możliwie najbardziej perfekcyjna jego realizacja.

O rozwoju umiejętności wykonawczych:

- Wszelki rozwój sprawności manualnych daje wolność artystyczną; pozwala skupić się na wykonywanej muzyce, podczas gdy ręce spełniają wszystkie polecenia pianisty. To warunek do spełnienia ale nie ostateczny cel.

- Cenił celowość działań i dobrą organizację – poco gram i i dlaczego wybrałem do opracowania konkretny utwór, jakie korzyści on przyniesie?
- Podkreślał konieczność świadomego ćwiczenia; proponował wyeliminowanie przypadku i świadomą pracę na każdym etapie przygotowania utworu.
- Pianista powinien umieć pracować samodzielnie.
- Mistrzostwo pracy nad opanowywaniem utworu ... charakteryzuje się celowością poczynań i umiejętnością oszczędzania czasu.

Trzy stopnie przygotowania utworu:

I – łatwość, analiza utworu, uznanie, że to czym będziemy się zajmować leży w naszej naturze, zgodne z naszymi zainteresowaniami, to przekonanie leży u podstaw drogi do perfekcji zawodowej

II – opanowanie czynności, koordynacja ruchów i nabieranie wprawy

III – pewne i celowe ruchy odzwierciedlające poczucie wprawy i kompetencji, pewność, szybkość i sprawność

Stosowanie wprawek – Ekier zachęcał do opracowywania własnych ćwiczeń, uważał to za twórcze i sprzyjające indywidualnemu rozwojowi ucznia. Powinien istnieć ścisły związek między ćwiczeniem wymyślonym na potrzeby dodatkowego treningu, a przykładem w tekście muzycznym. Nie należy ćwiczyć formuł zbyt odlegających od struktury miejsc, które zamierza się opanować.

Zmiana w podejściu – „Stara szkoła kazała ćwiczyć w domu bez udziału świadomości to, co jest odruchem na estradzie, zaś nowa metoda każe to, co ma być zautomatyzowane, ćwiczyć w domu świadomie.

Tryb intelektualny poprawiania błędów:

1. uświadomienie sobie błędu
2. zlokalizowanie miejsca
3. uświadomieni sobie przyczyny błędu
4. usunięcie przyczyny
5. powiązanie naprawionego miejsca z tym co było wcześniej i co jest potem
6. odróżnienie miejsc analogicznych

W jego niezmiennym przekonaniu sprawność jest czymś, o czego uzyskanie warto się starać chociażby ze względu na to, iż wszelkie niedostatki negatywnie wpływają na jakość dźwięku. Na pytanie jak doskonalić technikę gry odpowiadał „niczym nie możemy pomóc rękom poza głową”

Uczył, że podstawą sprawności nie jest siła lecz zręczność. Technika to przede wszystkim umiejętność myślenia w tempie, w jakim chcemy grać – trzeba nauczyć się szybko słuchać a nie grać”

Istotnym czynnikiem przy przygotowaniu nowego utworu jest dobór także pierwszych przebrań nowej kompozycji. Postulował objęcie dzieła jako całości w pierwszej fazie pracy, wskazując na umiejętność doboru tempa do aktualnych możliwości, pozwalającym uchwycić przebieg frazy a nie tylko poszczególne dźwięki. Przestrzega przed dopuszczeniem do sytuacji kiedy tok utworu miałby być przerywany wskutek narzucenia zbyt szybkiego tempa.

Przywiązywał dużą wagę do poczucia pulsu w grze. Rytm traktował jako szczególnego rodzaju szkielet utworu. Namawiał do wierności zapisowi tekstu nutowego, a także pod względem rytmicznym. „Wychodzimy zawsze od grania metrycznego”. Rytm i stabilność metryczna – najważniejsze elementy gry.

Warunkiem sukcesu są nie tylko zdolności i pomysłowość pedagoga ale także talent, inteligencja i zaangażowanie ucznia.

Ekier uczył szacunku do dzieła muzycznego, dlatego też przekonywał, że każdy jego element tzn. rytm, melodia, harmonia, dynamika, agogika, kolorystyka i sposób „wykorzystania” przez kompozytora oraz oczywiście budowa formalna utworu – o czymś świadczy. Wnikliwe przyjrzenie się tekstowi muzycznemu może przynieść ważne wnioski dotyczące koncepcji artystycznej twórcy, a próbę jej odgadnięcia powinien podejmować każdy wykonawca. Zapis nutowy w świetle poglądów Jana Ekiera jest najważniejszy.

Powinnością każdego artysty jest zgłębianie sensu dzieła muzycznego.

„Trzeba zrozumieć wszystkie znaki w sensie semantyki artystycznej.” Uważał, że poznanie specyfiki języka muzycznego kompozytora poprzez analizę jego artystycznej wypowiedzi, daje możliwość interpretacji, która wniosłaby jakieś istotne wartości i nie byłaby wyłącznie wynikiem natchnienia lub podświadomego działania. Kiedy język muzycznej wypowiedzi twórcy stanie się dla artysty zrozumiały, będzie on potrafił przekazać sens dzieła swoim odbiorcom. Wskazówki kompozytorów dotyczące interpretacji są zawarte w tekście nutowym. Trzeba im zaufać i za nimi podążać. One są jedyną formą komunikowania się twórcy z odtwórcą. Ale zanim artysta zacznie rozpoznawać indywidualny język kompozytora, a grafika zapisu nutowego stanie się dla niego zrozumiała, musi wytrwale gromadzić wiedzę. Z chwilą przystąpienia do pracy nad konkretnym utworem powinien przeanalizować jego tekst i zastanowić się nad każdym jego elementem.

Występ publiczny wg Ekiera wymagał solidnego przygotowania. Nie wierzył w spontaniczność, lecz w pełną skupienia intelektualną pracę, której celem jest opanowanie elementów niezbędnych do tego, aby występ przyniósł satysfakcję grającemu i słuchaczom. W jego opinii proces przygotowania utworu decyduje o efekcie końcowym, jakim bywa prezentacja na estradzie. Praca codzienna musi być dokładna, celowa i systematyczna. „Jak ćwiczysz – takie masz wyniki”

Najważniejszą kwestią w kontekście występu publicznego jest pamięć muzyczna. Trzeba ją rozwijać, ćwiczyć i doskonalić.

Mottem życia Ekiera była nieustanna praca nad kształceniem zdolności, rozwijaniem talentów, poszerzaniem granic swoich możliwości na wielu płaszczyznach. Wyróżniał cztery rodzaje pamięci: wzrokową, słuchową, ruchową i intelektualną, której nadawał zawsze największe znaczenie. Powtarzał, że głowa nie jest organem szczytkowym.

Ekier zalecał uczenie się utworów bez instrumentu, umieszczając nuty w innym pokoju niż instrument. Każdorazowy wysiłek chodzenia aby sprawdzić jaki jest zapis nutowy powodował większą motywację do zapamiętywania.

Również wyróżnił cechy pracy, której efekt jest lepszy. Efekty pracy są lepsze gdy pracujemy:

- dłużej,
- częściej
- niedawno
- z emocją
- świadomie
- naturalnie
- wyraziście
- z ogarnięciem całości
- naumyślnie
- z wiarą
- z zamiłowaniem do metod pracy

Do czynników, którym Ekier przypisywał węzłowe znaczenie należą:

- Świadomość celu pracy nad utworem
- Planowanie wszelkich działań towarzyszących codziennym ćwiczeniom na instrumencie
- Zdolność oceny skuteczności stosowanych metod i doskonalenia umiejętności dokonywania właściwej korekty
- Wczesne, najlepiej równoczesne z poznawaniem treści nutowej kompozycji, podjęcie prób pamięciowego opanowania utworu
- Systematyczna praca nad zapamiętywaniem treści kompozycji
- Ekonomia czasu – „wywoływanie”: z pamięci, utworu dawno nie wykonywanego

Drugim czynnikiem, obok pamięci, wpływającym na rozwój muzyczny jest trema.

Ekier mówił, że „trema, to zemsta intelektu za pominięcie go w czasie pracy”.

Powodem nadmiernej nerwowości może być niepewność pamięciowa, brak wiary we własne możliwości i niska samoocena. Istotne znaczenia dla niezakłóconego rozwoju zdolności muzycznych ma wyzbycie się uprzedzeń i lęków.

Zalecał ćwiczenie w różnych warunkach, na różnych instrumentach, przed koncertem zalecał także wizualizację sytuacji estradowej, w celu odczucia atmosfery koncertu i obycia z nią.

Ekier także zwracał uwagę na koncentrację. Zdolność do skupienia uwagi musi towarzyszyć pianistce w momencie kiedy siada do instrumentu, zarówno na estradzie jak i podczas ćwiczenia w domu. Całą energię musi skierować na konkretne działanie na instrumencie.