

ANNA KĘDZIERSKA  
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu  
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej  
Międzywydziałowy Zakład Kształcenia Słuchu

## Czytanie nut głosem w procesie kształcenia słuchu muzycznego – wymiar dydaktyczny i artystyczny w projekcie kompozytorskim

### STRESZCZENIE:

Czytanie nut głosem odgrywa istotną rolę w edukacji słuchowej przyszłego profesjonalnego muzyka i pedagoga różnych dyscyplin muzycznych. W nowoczesnej metodyce kształcenia słuchu w sposób szczególny podkreśla się potrzebę integracji wiedzy teoretycznej z praktyką muzyczną oraz akcentuje aspekt artystyczny – między innymi poprzez oparcie całego procesu dydaktycznego na twórczości kompozytorskiej różnych epok, zwłaszcza na muzyce współczesnej.

Artykuł przedstawia zainicjowany w 2014 r. projekt kompozytorski ukierunkowany na dydaktykę kształcenia słuchu. Planowanym efektem prac jest stworzenie dwóch zbiorów miniatur do czytania nut głosem oraz zachęcenie studentów uczelni muzycznych do aktywnego studiowania rodzimej twórczości w celu zapoznania się ze współczesnym warształem kompozytorskim podczas zbiorowego muzykowania. W publikacji zaprezentowano i opisano wybrane ćwiczenia i utwory zrealizowane w ramach I części projektu.

**SŁOWA KLUCZOWE:** edukacja muzyczna, kształcenie słuchu, czytanie nut głosem, współczesna twórczość kompozytorska.

## CZYTANIE NUT GŁOSEM W POLSCE

Współczesne określenia „czytanie nut głosem” lub „czytanie nut *a vista*” (bez wcześniejszego przygotowania) stosowane są w Polsce często zamiennie z dawniejszą nazwą „solfeż”. Termin ten, pochodzący od włoskiego *solfeggio*<sup>1</sup>, bywa także używany na określenie zbiorów ćwiczeń przeznaczonych do czytania nut głosem.

W polskim szkolnictwie muzycznym czytanie nut głosem występuje jako osobny przedmiot (np. w kształceniu wokalistów, dyrygentów chóralnych) oraz jako jeden z działów nauczania przedmiotu „kształcenie słuchu” – obok analizy słuchowej i zapisu muzyki ze słuchu – obowiązuje w kształceniu uczniów i studentów wszystkich specjalności muzycznych.

W metodyce kształcenia słuchu czytanie nut głosem, czyli tak zwany „solfeż właściwy” stanowi podstawową umiejętność słuchową ucznia – przyszłego muzyka i pedagoga, będąc zarazem sprawdzianem jego wykształconego i sprawnego słuchu muzycznego. Ponadto aktywność ta kształci intensywnie wyobraźnię muzyczną oraz uczy myślenia i rozumienia języka muzycznego.

Według Joanny Subel [1999] czytanie nut głosem stanowi podstawę poruszania się muzyka w świecie dźwięków i posiada szerokie zastosowanie w praktycznej działalności muzycznej, ponieważ ułatwia:

- czytanie nut na instrumencie,
- zapamiętywanie utworów muzycznych oraz uczenie się ich na pamięć bez użycia instrumentu,
- czytanie partytur (w wyobraźni i na instrumencie),
- techniczne opanowanie utworu – poprzez korelację obrazu graficznego melodii z ustawieniem ręki do gry na wybranym instrumencie,
- kształcenie umiejętności właściwego frazowania poprzez tzw. „ciche czytanie nut”.

Umiejętność realizacji głosem zapisu nutowego wykorzystywana jest według Subel w pracy muzyka w różnym stopniu: najczęściej w działalności dyrygenckiej, ale także w pracy nauczyciela, muzykologa, recenzenta, śpiewaka czy instrumentalisty.

Lidia Kierończyk [2007] wymienia dziesięć ważnych argumentów przemawiających za stosowaniem czytania nut głosem w procesie kształcenia słuchu muzycznego. Według niej czynność ta:

- kształtuje wyobraźnię muzyczną,
- ułatwia percepcję zjawisk muzycznych,
- wpływa na szybsze kojarzenie wysokości dźwięku z jego nazwą, przez co prowadzi do sprawniejszego zapisywania muzyki ze słuchu,
- rozwija słuch melodyczny, a szczególnie poprawia intonację zarówno w śpiewie, jak i w grze na instrumencie,
- rozwija słuch harmoniczny, głównie poprzez śpiewanie utworów wielogłosowych (*a cappella* i z towarzyszeniem fortepianu),
- kształci podzielność uwagi, szczególnie wskutek śledzenia kilku różnych głosów w utworze muzycznym oraz wykonywania zadań złożonych (np. śpiewanie z graniem),

<sup>1</sup> Termin *solfeggio* oznaczał pierwotnie we Włoszech śpiewanie skal, interwałów i ćwiczeń melodycznych za pomocą sylab solmizacyjnych. Z czasem jego znaczenie uległo rozszerzeniu.

- wyrabia umiejętność sprawnego czytania nut *a vista* (głosem i na instrumencie), która jest szczególnie pożądana w pracy zawodowej np. muzyka orkiestrowego czy akompaniatora,
- kształci zamiłowanie studentów do muzykowania zbiorowego, rozwija muzykalność i smak muzyczny,
- umożliwia poznanie cech stylistycznych wykonywanych utworów – różnych epok i kompozytorów,
- pozwala zintegrować i utrwalić wiedzę teoretyczną z zakresu różnych przedmiotów (zasady muzyki, harmonia, literatura muzyczna itd.).

Czytanie nut głosem, w odróżnieniu od dawnego solfeżowania, obejmuje wspólnie wiele typów zadań i form aktywności muzycznej, opartych na literaturze muzycznej lub zbiorach dydaktycznych. Materiał ćwiczeniowy można podzielić ze względu na różne kryteria, np.:

- a) liczbę głosów:
  - utwory jednogłosowe,
  - utwory wielogłosowe (zwykle od dwóch do czterech, a czasem i więcej głosów),
- b) obsadę:
  - twórczość wokalna na głos solo lub z akompaniamentem fortepianu,
  - twórczość kameralna lub chóralna *a cappella*,
  - twórczość wokально-instrumentalna (często w postaci wyciągu fortepianowego),
  - twórczość instrumentalna (solowa, kameralna i symfoniczna);
- c) fakturę:
  - utwory polifoniczne, w tym kanony,
  - utwory homofoniczne,
  - utwory o fakturze mieszanej (w tym polifonizującej, homofonizującej);
- d) materiał muzyczny:
  - melodie ludowe lub utwory oparte na folklorze muzycznym (polskim i obcym),
  - melodie lub utwory oparte na skalach poza systemem dur-moll,
  - dzieła muzyczne lub ich fragmenty powstałe w różnych epokach: od muzyki dawnej do współczesnej,
  - piosenki dziecięce i popularne, kolędy i pastorałki,
  - utwory zaczerpnięte z muzyki filmowej, jazzowej i rozrywkowej,
  - materiały o charakterze dydaktycznym;
- e) typy zadań, np.:
  - ćwiczenia kształcące poprawną intonację,
  - śpiewanie solowe lub zespołowe zadań jednogłosowych,
  - śpiewanie zadań i utworów wielogłosowych z podziałem na grupy lub w duetach, tercetach, kwartetach itd.,
  - śpiewanie *a cappella* lub z towarzyszeniem fortepianu, nagrania dźwiękowego,
  - śpiewanie dowolnego głosu z graniem pozostałych na fortepianie,
  - czytanie pionowe utworu o fakturze akordowej przez jednego studenta lub całą grupę,
  - czytanie nut na liniach dodanych,

- czytanie nut w starych kluczach, szczególnie altowym i tenorowym,
- śpiewanie z jednoczesną realizacją rytmu (stukanie, klaskanie itp.),
- realizacja jedno- i dwugłosowych przebiegów rytmicznych z elementami improwizacji,
- czytanie nut (mówienie) w rytmie, nazwami solmizacyjnymi i literowymi,
- śpiewanie z transpozycją do wybranej tonacji.

Czytanie nut głosem jest umiejętnością złożoną, wymagającą – oprócz niezbędnych zdolności muzycznych – poświęcenia odpowiedniej ilości czasu i stosowania konsekwentnych ćwiczeń. Bardzo ważną rolę odgrywa tu pedagog – jego przygotowanie metodyczne, odpowiedni dobór materiału muzycznego, a także cierpliwość i umiejętność skutecznego reagowania na pojawiające się problemy studentów. W procesie kształcenia umiejętności czytania nut głosem napotkać można bowiem na różnego typu trudności.

Zagadnienia metodyczne w zakresie czytania nut głosem podejmowane przez różnych autorów koncentrują się najczęściej na dwóch kwestiach: poszukiwaniu skutecznych sposobów rozwijania tej umiejętności oraz problematyce poprawnej intonacji.

Szczególnie ważnym zagadnieniem intonacyjnym jest czystość śpiewu w utworach wielogłosowych. Warto tu przytoczyć niezwykle trafne spostrzeżenie metodyczne wybitnego pedagoga węgierskiego, Zoltána Kodály'a:

Co będzie pomocą dla początkujących w pierwszych krokach po nieskończonym świecie dźwięków? Powiem: nie jakiś instrument o odmiennej wyróżniającej się barwie, lecz drugi głos śpiewający. Śpiewanie dwugłosowe [...] niesie w sobie wartości nie tylko ze względu na słyszenie polifoniczne, lecz przede wszystkim ze względu na czystość śpiewu jednogłosowego. Można powiedzieć: kto zawsze śpiewa jednogłosowo, ten nie umie śpiewać czysto. Tylko poprzez śpiewanie w dwugłosie można także nauczyć się czystego śpiewu jednogłosowego. Dwa głosy korygują i równoważą się nawzajem. Tylko ten trafia na dźwięki kolejne, kto czuje jednocześnie ich związek, kiedy brzmią razem [Kodály 2002, s. 209].

Kodály zwraca uwagę na konieczność rozwijania słyszenia harmonicznego nie za pomocą instrumentu, lecz poprzez śpiew – początkowo dwugłosowy, z czasem wielogłosowy, w którym następuje dostrajanie współbrzmień w trakcie wykonania.

Specjalistycznego przygotowania słuchowego wymaga praca na materiale atonalnym. Według Aliny Kowalskiej-Pińczak [1998] podstawowym celem pracy nad percepcją i recepcją atonalności jest:

- rozbudzenie wyobraźni muzycznej,
- uwrażliwienie na problemy chromatyki,
- wykształcenie czułości słuchu na zmiany chromatyczne,
- wykształcenie słyszenia przestrzennego,
- uaktywnienie pamięci muzycznej w kierunku zwiększenia jej operatywności w zapamiętywaniu motywów i fraz atonalnych.

Istotnym elementem kształcenia umiejętności czytania nut głosem jest odpowiedni dobór materiału muzycznego. Oprócz ćwiczeń ukierunkowanych na osiągnięcie określonych celów metodycznych, największe znaczenie ma praca nad realizacją wielogłosowych utworów muzycznych różnych epok (ze szczególnym uwzględnieniem muzyki

współczesnej), reprezentujących różnorodną stylistykę i materiał dźwiękowy, wprowadzająca studentów w artystyczne wykonawstwo muzyczne. Izabela Targońska, odnosząc się do zbiorów przykładów z literatury muzycznej do czytania nut głosem, pisze:

Mają one na celu muzykowanie, a kto pilnie muzykuje, ten z pewnością poprawia intonację, choć nie robi tego metodycznie. Muzykujący uczeń nabiera jednak pewności w czytaniu nut. Przy okazji ocenia swoje i muzykujących kolegów błędy intonacyjne i uczy się estetycznej oceny tej intonacji, a więc rozwija słuch intonacyjny, najważniejszy element słuchu muzycznego [Targońska 1998, s. 132].

## IDEA I ZAŁOŻENIA PROJEKTU KOMPOZYTORSKIEGO

Z analizy literatury pedagogicznej przeznaczonej do użytku w polskim szkolnictwie muzycznym wynika, iż na poziomie szkół muzycznych II stopnia i akademickim funkcjonuje niewiele podręczników do czytania nut głosem poświęconych wyłącznie wielogłosowej twórczości artystycznej z uwzględnieniem muzyki XX i XXI wieku<sup>2</sup>. Istnieje więc uzasadniona i pilna potrzeba tworzenia nowych materiałów opartych na polskiej współczesnej twórczości kompozytorskiej, atrakcyjnych dla studenta i zgodnych z nowoczesnymi metodami kształcenia słuchu, łączącymi aspekt dydaktyczny z artystycznym oraz integrującymi w nauczaniu wiedzę teoretyczną z praktyką muzyczną. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie głównych założeń i pierwszych efektów zainicjowanego w 2014 r. projektu kompozytorskiego. Powstał on w odpowiedzi na potrzeby dydaktyki kształcenia słuchu na szczeblu akademickim, a jego główną ideą jest stworzenie autorskiego zestawu zadań do czytania nut głosem w oparciu o współczesną twórczość kompozytorską. Realizatorami projektu są kompozytorzy – wykładowcy kształcenia słuchu w poznańskiej Akademii Muzycznej, poszukujący nowoczesnych i skutecznych metod nauczania. Planowanym efektem prac są dwa zbiory miniatur muzycznych przeznaczonych do czytania nut głosem, opatrzone komentarzem metodycznym, których realizacja zaplanowana została na lata 2014–16:

cz. I: utwory wokalne (rok 2014);

cz. II: utwory wokально-instrumentalne (lata 2015–16).

Podstawowe cele projektu to:

- stworzenie nowej, wartościowej pod względem artystycznym literatury dydaktycznej, przeznaczonej do realizacji w ramach dwóch przedmiotów: „kształcenie słuchu” i „czytanie nut głosem”,
- rozwijanie zamiłowania do muzyki XXI wieku, zapoznanie ze współczesnym warsztatem kompozytorskim,
- zachęcenie studentów do zbiorowego muzykowania.

Szczególnym zamierzeniem i oczekiwanym efektem niniejszego projektu jest propagowanie twórczości kompozytorów poznańskich młodego i średniego pokolenia tworzących lokalną kulturę muzyczną oraz zachęcenie studentów różnych specjalności do aktywnego w niej uczestnictwa poprzez:

<sup>2</sup> Do najważniejszych pozycji uwzględniających muzykę XX w. należy zaliczyć podręczniki Marii Wacholc [1992,1993,1994] *Czytanie nut głosem*. Tom I–III. Kraków: PWM.

- zapoznanie z partyturą muzyczną – techniką kompozytorską, językiem dźwiękowym, fakturą, formą, harmoniką oraz indywidualną stylistyką i ekspresją danego utworu,
- realizację ćwiczeń wstępnych autora wprowadzających w zagadnienia metodyczne i środki wykonawcze zawarte w utworze (wyłącznie w I cz. projektu),
- wspólne muzykowanie w różnych składach wykonawczych (w II cz. projektu z towarzyszeniem nagranej warstwy instrumentalnej).

Zbiór utworów zawarty w I i II cz. projektu przeznaczony jest do nauki czytania nut głosem na zajęciach kształcenia słuchu w wyższych szkołach muzycznych, może mieć też zastosowanie w starszych klasach szkół muzycznych II stopnia oraz na egzaminach wstępnych do uczelni muzycznych (II cz.). Planowane jest wydanie obu zbiorów, przy czym do części II (miniatury na głos solowy z towarzyszeniem różnych zestawów instrumentów) dołączona zostanie płyta CD z nagraniem warstwy instrumentalnej, przeznaczoną do odtwarzania jednocześnie z realizacją partii wokalne przez studenta lub ucznia.

## ANALIZA WYBRANYCH MINIATUR

Część pierwszą projektu, zrealizowaną w 2014 r., stanowi zbiór 12 miniatur wokalnych utrzymanych w fakturze 4-głosowej (na chór, kwartet lub inny zespół wokalny) i przeznaczonych do wykonania przez studentów. Każdy utwór jest w zamierzeniu autora zarówno krótką miniaturą o rysach artystycznych, jak i zadaniem dydaktycznym o określonych celach metodycznych. Większość miniatur (11) poprzedzona została dodatkowo krótkimi ćwiczeniami wstępnymi, przygotowującymi do realizacji problemów warsztatowych pojawiających się w poszczególnych utworach. Aspekt artystyczny miniatur podkreślają – oprócz treści wyrazowych – oznaczenia dynamiczne, agogiczne i wykonawcze.

Zamieszczone w zbiorze utwory utrzymane są w zróżnicowanej stylistyce i charakterze, różnią się też pod względem formy, faktury, materiału dźwiękowego, środków wyrazu i techniki kompozytorskiej, a także zamierzonych celów dydaktycznych. Obrazują to zamieszczone poniżej przykłady nutowe i krótkie analizy formalne wybranych miniatur zawartych w I części projektu (ze względu na rozmiary artykułu przedstawienie wszystkich utworów nie jest możliwe)<sup>3</sup>. W odniesieniu do miniatur zastosowano analizę całościową (integralną) elementów dzieła muzycznego oraz opis słowny.

W utworze *Sekundnik Katarzyny Stroińskiej-Sierant* dwa główne zagadnienia dydaktyczne to doskonalenie intonacji (strojenie interwału sekundy) oraz kształcenie poczucia pulsu (poprzez stałe tempo i powtarzające się motywy rytmiczne) i poczucia rytmu (zjawisko synkopy). Jest to utwór tonalny, którego podstawowy materiał muzyczny stanowią różnego typu czterodźwięki zawierające w swojej budowie interwał sekundy o zmiennym położeniu. Poszczególne głosy chóru (S, A, T, B) – z opóźnieniem ósemkowym – budują kolejne struktury akordowe, za pomocą charakterystycznego *arpeggio* z dodatkowymi efektami synkopy i przestrzennego rozmieszczenia w fakturze. Kolejność pojawiania się składników w poszczególnych głosach jest zmienna. W momencie zaśpiewania ostatniego składnika całe współbrzmienie zostaje zatrzymane przez drugą połowę

<sup>3</sup> Pełny spis autorów i kompozycji zawartych w I cz. projektu: Katarzyna Stroińska-Sierant, *Sekundnik* na chór mieszany, Alina Kubik, *Ave Maria* i *Magnificat* na chór mieszany, Agnieszka Zdrojek-Suchodolska, *Messiaenada* – sześć miniatur na chór mieszany, Katarzyna Taborowska, *Pentatonika* na chór mieszany, Maria Ćwiklińska, *Senza Re* na chór żeński, Ewa Fabiańska-Jelińska, *Miniatura góralska* na chór mieszany.

taktu. W tym czasie dokonuje się zestrojenie wszystkich wykonawców, ze szczególnym zwróceniem uwagi na interwał sekundy, który występuje naprzemiennie pomiędzy A i T oraz S i A. We fragmentach kadencyjnych pojawiają się ponadto dwukrotnie jednocześnie brzmiące akordy zawierające dysonujący składnik sekundy (Przykład 1).

**Przykład 1. K. Strońska-Sierant, *Sekundnik*, t. 1–16**

The musical score is presented in four systems, each containing four measures. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score illustrates the interval of a second between Soprano and Alto, and between Tenor and Bass. The first system (measures 1-4) shows Soprano and Alto with quarter notes, and Tenor and Bass with half notes. The second system (measures 5-8) continues this pattern. The third system (measures 9-12) shows Soprano with whole notes and Bass with quarter notes. The final system (measures 13-16) shows Soprano with whole notes and Bass with quarter notes.

Następstwo głosów z opóźnieniem ósemkowym wpływa na kształtowanie poczucia pulsu i synkopy u studentów. W pracy nad utworem należy zwrócić szczególną uwagę na równe tempo, przy czym ćwiczenia można zacząć od wolnego i stopniowo przechodzić do coraz szybszego tempa, uzyskując ostateczną wartość  $MM \text{ } \downarrow = 106$ . Przed przystąpieniem do zadania, a także podczas jego realizacji, studenci powinni dokonywać analizy trybu i budowy każdego akordu w celu rozwijania świadomości harmonicznego wykonanego tekstu muzycznego. Jedną z wstępnych form realizacji utworu może być śpiewanie każdego akordu pionowo w równych wartościach rytmicznych w obu kierunkach (z góry na dół i odwrotnie) przez jednego lub wszystkich studentów.

Miniatura utrzymana jest w stylistyce jazzowo-rozrywkowej i charakteryzuje się jednorodną fakturą i rytmiką. Nie posiada tekstu słownego (istnieje pełna dowolność w użyciu sylab, słów, samogłosek) ani oznaczeń dynamicznych, które autorka pozostawia inwencji pedagoga i studentów, zgodnie z subiektywnie odczuwaną przez nich energetyką przebiegu.

Dwa utwory religijne na chór mieszany **Aliny Kubik** *Ave Maria* i *Magnificat* ukierunkowane są na kształcenie intonacji: pierwszy – w oparciu o struktury harmoniczne zawierające interwał sekundy wielkiej, drugi – poprzez zmienność trybów (dur-moll), oscylację tercji wielkiej i małej oraz przeciwstawienie tonacji (C-dur i As-dur). Celem drugiej kompozycji jest także kształcenie umiejętności intonowania głosem struktur w sposób linearny: trójdźwięku majorowego w pierwszym przewrocie oraz trójdźwięku zwiększonego. Zagadnienia te wyeksponowane zostały w zadaniach wstępnych, przygotowujących do wykonania trudnych intonacyjnie fragmentów utworów (Przykład 2).

#### Przykład 2. Ćwiczenie wstępne do utworu *Ave Maria* A. Kubik

*Ave Maria* to miniatura utrzymana w całości w fakturze akordowej, o subtelnie archaizującym zabarwieniu – oprócz harmoniki nowoczesnej pojawiają się tu fragmenty tonalne, szczególnie w punktach kulminacyjnych i kadencjach (Przykład 3). Dominuje melodyka o małym ambitusie, w ramach fraz przeważnie diatoniczna i oparta niemal wyłącznie na interwale sekundy wielkiej i małej (czasem transponowanej) oraz prymy. W kulminacjach pojawiają się większe skoki interwałowe. Utwór posiada formę jednoczęściową z wewnętrzną tendencją do dwuczłonowości, zgodnie z opracowaniem dwóch zwrotek tekstu łacińskiego. Każdy człon zawiera zbliżony materiał dźwiękowy i kończy się kulminacją podkreśloną rozszerzeniem taktu z  $\frac{3}{4}$  do  $\frac{4}{4}$ , przy czym w drugiej zwrotce materiał ten pojawia się o kwintę wyżej, jest skrócony i zmieniony. Druga zwrotka przechodzi płynnie w kodę. Utwór utrzymany w tempie *largo soave* posiada charakter modlitwy o wyciszzonej ekspresji, wzrastającej momentami do gwałtowniejszych napięć,



podkreślonych przez fermaty. Jego duże możliwości kształtowania artystycznego mogą być wykorzystane na zajęciach przez pedagoga i studentów (np. dyrygentury chóralnej – poprzez dyrygowanie utworem i przedstawienie zespołowi własnych koncepcji wykonawczych).

Przykład 3. A. Kubik, *Ave Maria*, t. 1–12

## Ave Maria

Alina Kubik  
2014

**Largo soave** ♩ = c. 60

*legato*

Soprano *p* A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, *mf* Do - mi - nus

Alto *legato* *p* A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, *mf* Do - mi - nus

Tenor *legato* *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, *mf* Do - mi - nus

Bass

8

S *cresc.* te - cum; be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

A *cresc.* te - cum; be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

T *cresc.* te - cum; be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

B *legato* *cresc.* be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

*Magnificat* posiada formę jednoczęściową z wewnętrznym podziałem trzyczłonowym, wyznaczonym przez tekst łaciński (Przykład 4). Pierwszy odcinek, oparty na słowie *Magnificat*, utrzymany jest w fakturze polifonizującej, zapoczątkowanej motywem opartym na rozłożonym trójdźwięku majorowym (na przemian C-dur i As-dur), wprowadzanym w sposób imitacyjny w kolejnych głosach (T, B, S, A). Drugi odcinek (*anima mea*

*Dominum*) utrzymany jest wyłącznie w czterogłosowej fakturze homofonicznej i charakteryzuje się zmianą taktu z  $\frac{4}{4}$  na  $\frac{3}{8}$ . Ostatni fragment wykorzystuje pełen tekst utworu (*Magnificat anima mea Dominum*) i fakturę homofoniczną trzy- i czterogłosową. Zakończony jest krótką kodą (*largo tenendo*), w której następuje powrót do taktu  $\frac{4}{4}$ . Archaizująca harmonika o charakterze quasi-funkcyjnym dominująca w utworze, podkreśla jego religijny charakter, pełen ekspresji i różnorodności dynamicznej, fakturalnej i metrycznej (fermaty, zmiany taktu i tempa).

Przykład 4. A. Kubik, *Magnificat*, t. 1–8

# Magnificat

Alina Kubik  
2014

Adagio sereno  $\text{♩} = 72$

**Soprano**  
Mag - ni - fi - cat, mag  
*mp* *mf* *mp*

**Alto**  
Mag  
*mf*

**Tenor**  
Mag - ni - fi - cat, ma - gni - fi - cat,  
*mp* *mf* *p*

**Bass**  
Mag - ni - fi - cat, Mag  
*mp* *mf* *mf*

**S**  
ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag  
*mf* *mp* *mf* *f*

**A**  
ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag  
*p* *mf* *f*

**T**  
Mag - ni - fi - cat, mag  
*mf* *f*

**B**  
ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, Mag  
*p* *mf*

*Messiaenada Agnieszki Zdrojek-Suchodolskiej* to cykl sześciu miniatur na chór mieszany *a cappella*. Poszczególne utwory stanowią krótkie formy przeznaczone do czytania nut głosem, oparte na sześciu modi Oliviera Messiaena. Głównymi celami zadań są: teoretyczne i słuchowe poznanie poszczególnych modi w aspekcie horyzontalnym i wertykalnym oraz doskonalenie intonacji w oparciu o dostarczony bogaty i zróżnicowany materiał muzyczny. Przed przystąpieniem do realizacji każdej miniatury należy zapoznać studentów z budową i brzmieniem poszczególnych skal oraz wykonać zalecane przez autorkę ćwiczenia wstępne. W niniejszej publikacji przedstawione zostaną pierwsze trzy miniatury cyklu.

Ćwiczenia wstępne do *Miniatury I* oparte są na modusie II zrytmizowanym za pomocą wartości wykorzystanych w jej przebiegu (ósemka i ćwierćnuta z kropką) oraz ich odwrotności (ćwierćnuta z kropką i ósemka) i polegają na śpiewaniu dźwięków skali kolejno oraz naprzemiennie, w obu kierunkach, na samogłosce *a*. Ich celem jest opanowanie głosem poszczególnych zwrotów melodyczno-rytmicznych zastosowanych w miniaturze oraz przygotowanie studentów do słuchowej percepcji modusu II (Przykład 5).

Przykład 5. Ćwiczenia wstępne do *Miniatury I A. Zdrojek-Suchodolskiej*

The image shows three musical staves, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. Each staff begins with a note on the line 'A' (A4) and is marked with a small 'A' below it. Exercise 1 consists of five measures: A4 quarter note, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, and A4 quarter note with a sharp sign. Exercise 2 consists of five measures: A4 quarter note, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, and A4 quarter note with a sharp sign. Exercise 3 consists of five measures: A4 quarter note, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, A4 quarter note with a sharp sign, and A4 quarter note with a sharp sign.

Oparcie całej *Miniatury I* na skali (modus II) w melodii i harmonice oraz lapidarność pomysłu konstrukcyjnego wpłynęły znacząco na jednorodność motywiczną przebiegu (Przykład 6). Podstawowym tworzywem utworu jest krótka, dwudźwiękowa komórka motywiczna (oparta na interwale sekundy i rytmie ósemki i ćwierćnuty z kropką, często przedłużonej) wprowadzana kolejno do wszystkich głosów, a następnie wybrzmiewająca w akordzie opartym na dźwiękach skali, podczas którego następuje dostrajanie intonacyjne. Motyw ten przeprowadzany jest następnie przez poszczególne głosy w różnych układach i konstelacjach i rozwijany momentami do większych fraz muzycznych, tworząc bogatą, polifonizującą tkankę muzyczną, falującą zmienną dynamiką, harmoniką i ekspresją, prowadząc ostatecznie do zamierającej, niemal akordowej cody.

Przykład 6. A. Zdrojek-Suchodolska, *Messiaenada, Miniatura I*, t. 1–10

**I.**

Agnieszka Zdrojek-Suchodolska

**Andante**

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

S.

A.

T.

B.

Partie poszczególnych głosów, ze względu na wykorzystanie w nich krótkich motywów i fraz opartych na fragmentach skali, nie przysparzają większych trudności wykonawczych, co umożliwia poświęcenie szczególnej uwagi na dostrojenie się każdego głosu do reszty zespołu.

Utwór utrzymany w tempie *andante*, o silnej ekspresji, otwiera przed zespołem i dyrygentem szerokie możliwości kształtowania wyrazu, dynamiki i tempa (o czym świadczą chociażby liczne zatrzymania przebiegu przez fermaty). Miniatura nie posiada tekstu słownego, można ją wykonywać w formie wokalizy lub na wybranej samogłosce czy sylabie (autorka sugeruje samogłoskę *a*).

Ćwiczenia wstępne do *Miniatury II* wprowadzają w modus V, wyróżniający się wśród skal Messiaena małą liczbą dźwięków i stosunkowo dużymi odległościami melodycznymi w budowie (tercje wielkie) połączonymi z półtonami. Pierwsze ćwiczenie polega na

śpiewaniu skali w równych wartościach rytmicznych, w kierunku wznoszącym i opadającym. W ćwiczeniu drugim modus podzielony został na cztery małe komórki melodyczne oparte na sekundzie małej, przemieszczającej się po kolejnych dźwiękach skali, z wychyleniem w górę lub w dół. Obydwa przykłady utrzymane są w takcie  $\frac{6}{8}$  i zawierają wartości rytmiczne wykorzystane w utworze. Realizowanie ćwiczeń wstępnych w zapisanym rytmie i na sylabie *pom* ma ułatwić wykonanie miniatury bez wcześniejszego przygotowania (Przykład 7).

**Przykład 7. Ćwiczenia wstępne do *Miniatury II A. Zdrojek-Suchodolskiej***

The image shows two musical exercises in 6/8 time. Exercise 1 is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of eight measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes. Exercise 2 consists of two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has five measures, and the second staff has five measures, continuing the rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Podobnie jak w *Miniaturze I* podstawowe pomysły konstrukcyjne *Miniatury II* to oparcie motywiki na krótkiej komórce melicznej (sekunda mała wychylona w górę lub w dół) oraz fakturalne narastanie wprowadzanych w kolejnych głosach (i wymagających dostrojenia) pojedynczych dźwięków. Wyraźnie uchwytnie podobieństwa w sposobie kształtowania materiału obu miniatur wpływają znacząco na ich odbiór jako cyklu. Niezwykła prostota linii melodycznej poszczególnych głosów umożliwia wykonawcom zwrócenie pełnej uwagi na problematykę intonacji, zarówno w układzie linearnym (trudna intonacyjnie chromatyka, utrzymanie tego samego dźwięku przy zmieniającej się harmonii), jak i w układzie wertykalnym (nietonalne, dysonujące współbrzmienia). Falujący zmienną, subtelną ekspresją przebieg osiąga swą kulminację w t. 13 (dynamika *ff*), prowadząc do krótkiej cody.

Utwór utrzymany jest w tempie *andantino* i pełnym wdzięku, niemal tanecznym charakterze, przy czym regularność metryczna przebiegu zostaje celowo zaburzona na skutek wprowadzenia fermat wywołujących efekt zatrzymania pulsu. Delikatnie liryczny nastrój wybranych fragmentów równoważą lekki, żartobliwy charakter całości, wynikający z zastosowanych w miniaturze chwytów fakturalnych oraz z użytej w tekście sylaby *pom* (Przykład 8).

Przykład 8. A. Zdrojek-Suchodolska, *Messiaenada, Miniatura II*, t. 1–7

## II.

A. Zdrojek-Suchodolska

Andantino

Soprani  
Altii  
Tenori  
Bassi

8

S.  
A.  
T.  
B.

Ćwiczenie wstępne do *Miniatury III* to modus IV transponowany od dźwięku *e* w kierunku wznoszącym i opadającym, zrytmizowany za pomocą synkopy w takcie  $\frac{4}{4}$ . Zarówno struktury melodyczno-rytmiczne, jak i tekst ćwiczenia, opartego na sylabach *di bi di bi bam*, przygotowują do wykonania miniatury o analogicznych cechach przebiegu (Przykład 9).

Przykład 9. Ćwiczenia wstępne do *Miniatury III* A. Zdrojek-Suchodolskiej

Di bi di bi di bi di bi bam\_ di bi di bi di bi di bi bam\_

Utwór oparty jest na motywie wykorzystującym fragment skali (modus IV w transpozycji). Pełni on funkcję tematu, który pojawia się kolejno we wszystkich głosach (A, S, T, B) w sposób imitacyjny od dźwięku *e* (A, B) lub *ais* (S, T), w relacji trytonu. Każdy pokaz tematu powoduje rozszerzenie faktury oraz wolumenu brzmienia, aż do pełnej czterogłosowości w dynamice *forte*, z wykorzystaniem krótkich, polifonizujących motywów. Ostatni pokaz tematu, zaprezentowany w sposób silny i zdecydowany przez wszystkie głosy unisono w taktach 13–14 doprowadza do chwilowego zerwania przebiegu (fermata), a następnie krótkiej, dynamicznej cody. W całości panuje faktura polifoniczna i polifonizująca.

Najważniejszym problemem wykonawczym miniatury jest szybkie tempo, utrudniające w znacznym stopniu utrzymanie właściwej intonacji: dotyczy to zarówno budowy tematu, opartego głównie na chromatyce, linii melodycznych poszczególnych głosów, zawierających półtony i skoki interwałowe, jak i struktur wertykalnych przebiegu (Przykład 10).

Utwór utrzymany jest w tempie *con moto* i posiada żywy, ruchliwy i wesoły charakter, podkreślony dodatkowo przez warstwę słowną (*di bi di bi bam*).

#### Przykład 10. A. Zdrojek-Suchodolska, *Messiaenada, Miniatura III*, t. 1–11

### III.

A. Zdrojek-Suchodolska

Con moto

Soprani  
Di bi di bi di bi di bi bam bam bam

Alti  
Di bi di bi di bi di bi bam bam bam dib di bi bam bam

Tenori  
Di bi di bi di bi

S.  
bam bam bam di bi di bi bam bi bam di bi

A.  
bam bam bam bam bam bam di bi bam di bi

T.  
di bi bam bam bam bam bam bi bam di bi

B.  
Di bi di bi di bi di bi bam bam bam di bi dib di bi

## PODSUMOWANIE

W autorskim zestawie zadań zrealizowanych w I części projektu odnaleźć można pewne dalekie odniesienia do pracy metodycznej szwedzkiego kompozytora Larsa Edlunda *Körstudier* [1983], będącej zbiorem ćwiczeń i utworów przeznaczonych na chór mieszany (lub inny) i wprowadzających w zagadnienia perfekcyjnego i świadomego wykonawstwa muzyki XX wieku (rozwijanie umiejętności czytania nut głosem i praca nad intonacją w oparciu o nowoczesny materiał dźwiękowy i metrorrytmikę). Do najważniejszych celów dydaktycznych wyznaczonych w I części projektu należy zaliczyć:

- kształcenie poczucia pulsu i rytmu,
- kształcenie słuchu harmonicznego,
- rozwijanie wyobraźni muzycznej i umiejętności intonowania struktur dźwiękowych,
- kształtowanie intonacji,
- kształcenie refleksu i umiejętności szybkiej orientacji w partyturze muzycznej,
- rozwijanie umiejętności pracy w zespole muzycznym oraz zbiorowego muzykowania,
- praktyczne opanowanie lub utrwalenie wiedzy teoretycznej (z zakresu skal muzycznych, harmoniki dur-moll i nowoczesnej, technik kompozytorskich, form muzycznych itp.).

Przedstawione powyżej utwory opracowane zostały przez autorki i wymagają ujednolicenia edycyjnego w przypadku przygotowania do druku. Można mieć nadzieję, że nowe zadania, wprowadzane obecnie pilotażowo na zajęcia kształcenia słuchu i czytania nut głosem w poznańskiej Akademii Muzycznej, znajdą uznanie w środowisku muzycznym i przyczynią się do rozwijania umiejętności praktycznych oraz wyobraźni i muzykalności młodych adeptów sztuki.

## BIBLIOGRAFIA

- Edlund Lars (1983), *Körstudier*. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen.
- Kierończyk Lidia (2007), *Czytanie nut głosem jako istotny element w rozwoju słyszenia harmonicznego*. [W:] *Kształcenie słuchu harmonicznego* (s. 17–24). Poznań: Akademia im. I. J. Paderewskiego.
- Kodály Zoltán (2002), *Śpiewajmy czysto! Dwugłosowe ćwiczenia chóralne*. [W:] Mirosława Jankowska (red.), *O edukacji muzycznej. Pisma wybrane* (s. 209–214). Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina i Węgierski Instytut Kultury.
- Kowalska-Pińczak Alina (1998), *Problematyka ćwiczeń słuchowych przygotowujących do percepcji i recepcji atonalności*. [W:] *Kształcenie słuchu – teoria i praktyka* (s. 134–149). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.
- Subel Joanna (1999), *Uwagi o czytaniu nut głosem*. [W:] *Kształcenie słuchu wokalistów* (s. 92–98). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.
- Targońska Izabela (1998), *O intonacji i słuchu intonacyjnym*. [W:] *Kształcenie słuchu – teoria i praktyka* (s. 124–132). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.
- Wacholc Maria (1992), *Czytanie nut głosem*. Tom I. Kraków: PWM.
- Wacholc Maria (1993), *Czytanie nut głosem*. Tom II. Kraków: PWM.
- Wacholc Maria (1994), *Czytanie nut głosem*. Tom III. Kraków: PWM.



## Sight-singing in the process of musical ear training – didactic and artistic dimensions of a compositional project

### **SUMMARY:**

Sight-singing plays an important role in ear training of a prospective professional musician and teacher of various music disciplines. Modern ear-training methodology especially emphasizes the need for integrating theoretical knowledge with musical practice and highlights its artistic aspect, e.g. through grounding the whole didactic process on the compositional output from different epochs, contemporary music in particular.

The article presents a compositional project, initiated in 2014, aimed at ear-training didactics. As a result of it, two collections of miniatures for sight-reading are to be created. What is more, music academy students are expected to be fostered in their active studies on native artistic output in order to familiarize themselves with a contemporary composer's techniques during collective music-making. Selected exercises and pieces, realized within part I of the project, are presented and described in the publication.

**KEYWORDS:** music education, ear training, sight-reading, contemporary composers' artistic output.

