

MAGDALENA GRAJTER

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej

Katedra Teorii Muzyki

Technologia w służbie kształcenia słuchu muzycznego w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

STRESZCZENIE:

Zasadniczy postęp, jaki dokonał się w technologii zapisu i syntezy dźwięku w wieku 20., w istotny sposób zmienił zasób środków metodycznych pozostających do dyspozycji nauczyciela muzyki. Artykuł dotyczy sposobów wykorzystania tych zdobyczy technologicznych w nauczaniu przedmiotu 'kształcenie słuchu' w szkołach muzycznych. W szczególności omawia dokonania prof. Feliksa Flisa – autora audiowizualnej metody nauczania zasad muzyki oraz twórcy Pracowni Przedmiotów Ogólnomuzycznych, działającej w Akademii Muzycznej w Łodzi w ostatnich latach 20. wieku. Zawiera także informacje o okolicznościach powstania i wyposażeniu Pracowni Kształcenia Słuchu działającej od roku 2015 w budynku Regionalnego Ośrodka Kultury, Edukacji i Dokumentacji Muzycznej w Łodzi.

SŁOWA KLUCZOWE: kształcenie słuchu, solfeż, technologia – wykorzystanie w edukacji muzycznej, metoda audiowizualna, pracownia kształcenia słuchu

WPROWADZENIE

Rozwój technologii w ostatnich dziesięcioleciach przybrał oszałamiające tempo. Ma on znaczący wpływ na sposób życia i funkcjonowania człowieka, w coraz większym stopniu wpływa także na formy i metody edukacji. Nasuwa się pytanie, czy tego rodzaju oddziaływanie jest zjawiskiem nowym, czy może stopień rozwoju technologicznego społeczeństw zawsze znajdował odbicie w sposobach kształcenia, a jedynie tempo zmian zachodzących w dzisiejszym świecie sprawia, że bardziej koncentrujemy się na skutkach, jakie powoduje wprowadzanie nowych technologii. W niniejszych rozważaniach skupimy się na tym, jak nowe możliwości technologiczne wpływały na modyfikację metod nauczania kształcenia słuchu w szkołach muzycznych w ostatnich dziesięcioleciach, jakie wyzwania stawały przed nowatorami, jak udawało się je pokonywać.

Kształcenie słuchu jako przedmiot nauczania wywodzący się z solfeżu, czyli nauki czytania zapisu muzycznego głosem przy użyciu nazw solmizacyjnych, ma swoją wielowiekową tradycję, sięgającą średniowiecza. W czasach, gdy metodę solmizacji stworzył i opisywał w swych traktatach Guido z Arezzo, czyli na przełomie X-XI wieku, jako nośnik muzyki podczas nabożeństw wykorzystywany był przede wszystkim głos ludzki. Dostęp do zapisu ówczesnych śpiewów był ograniczony, a same reguły zapisu znane nie-licznym. Wynalezienie sposobu wspomagającego pamięć mnichów uczących się śpiewów, w postaci zestawu sylab solmizacyjnych wskazujących na relacje pomiędzy dźwiękami kończącymi poszczególne neumy, okazało się niezwykle skutecznym środkiem mnemotechnicznym. Świadczy o tym tysiącletnia już tradycja wykorzystywania tego rewolucyjnego wówczas pomysłu, który stanowił równocześnie element pośredniczący pomiędzy zapisem graficznym muzyki a dźwiękiem. Warto pamiętać, iż solmizację wspomagano gestem – określone, zapamiętane położenie sylab solmizacyjnych na tzw. „ręce Guidona” wykorzystywano przy przechodzeniu z jednego heksachordu na drugi, gdy ambitus śpiewu był szerszy. Gestem wskazywano także inne cechy melodii chorałowych, co do dziś jest widoczne w tradycji kierowania śpiewem gregoriańskim.

Jeszcze w dwudziestym stuleciu solmizacja w powiązaniu z gestem, na przykład fonogestyką, była uznanym sposobem wspomagającym zbiorową naukę śpiewu. Nawet obecnie można ograniczyć się do tak prostych środków, jakimi są gesty i solmizacja, zwłaszcza tam, gdzie wykonawcami muzyki są osoby niezaznajomione z zapisem nutowym, przyswajające swoje partie ze słuchu. Zatem głos ludzki i ludzka ręka oraz obraz graficzny utworu muzycznego w postaci znaków pisma nutowego mogłyby być uznane za wystarczające dla nauki solfeżu. Ten najskromniejszy zasób środków został dość szybko poszerzony o elementy wspomagające słuch i pamięć osób muzykujących, jakimi są instrumenty muzyczne.

Może zabrzmi to nieco zaskakująco, ale warto uświadomić sobie, że sam fakt konstruowania instrumentów muzycznych na tyle doskonałych, by mogły sprostać potrzebom i wymaganiom wykorzystujących je muzyków, stanowił świadectwo poziomu technologicznego osiągniętego przez społeczność na danym etapie rozwoju. Bez narzędzi służących do obróbki drewna i metalu, bez doświadczeń zdobytych przy realizacji innych potrzeb, nie byłoby możliwe użycie tych narzędzi i technologii do budowy instrumentów muzycznych. Widać to wyraźnie, gdy poznamy bliżej ewolucję poszczególnych grup

instrumentów, na przykład instrumentów dętych. O interesującej czasowej zbieżności pomiędzy wprowadzeniem wentyli w konstrukcji instrumentów dętych blaszanych, co miało związek ze sterowaniem przepływu powietrza przez piszczałkę, a zastosowaniem podobnych rozwiązań w inżynierii sanitarnej, związanych z efektywną dystrybucją czystej wody i ścieków, wspomina Robin Maconie [Maconie 2007, s. 198-199]. Obydwie, zbliżone w swej istocie innowacje zostały zastosowane w tak odległych sferach życia w tym samym, 19. stuleciu. Niezależnie od tego, któremu z rozwiązań należałoby przyznać pierwszeństwo, wspomniana koincydencja wskazuje na to, że budownictwo instrumentów nie jest wyizolowane z ogólnego nurtu rozwoju technologicznego. Dlatego wypada uznać, że instrumenty muzyczne były jednym z pierwszych przejawów wykorzystania dostępnych technologii w muzyce i nauczaniu solfeżu. Emitując dźwięki o dającej się naśladować wysokości mogły służyć jako pewien punkt odniesienia – wzorzec do naśladowania. Takim wzorcem w muzyce kościelnej już w epoce średniowiecza było brzmienie organów piszczałkowych. Instrumenty klawiszowe, w tym fortepian czy fisharmonia, były pomocą w nauce śpiewu w bliższych nam czasach.

Zastosowanie w edukacji muzycznej instrumentów, będących w swej istocie przejawem rozwoju technologii, zadomowiło się w nauczaniu muzyki tak dawno i na tyle mocno, że odejście od niego wymaga dziś najczęściej świadomej decyzji nauczającego. Instrument klawiszowy – fortepian, pianino, czy – dziś także tzw. „klawisz” – syntezator dysponujący barwą naśladowującą powyższe, jest uważany za niezbędny sprzęt w klasach przeznaczonych na zajęcia kształcenia słuchu i czytania nut głosem, podobnie jak tablica, na której można demonstrować przykłady zapisu nutowego¹.

Rewolucja naukowo-techniczna dwudziestego stulecia, jak pół wieku temu określano niezwykle dynamiczny rozwój technologii, w określony sposób wpływała także na rozwój sztuki i muzyki. Z punktu widzenia niniejszych rozważań szczególne znaczenie należy przypisać z jednej strony technologiom zapisu i odtwarzania dźwięku, zaś z drugiej – technologiom syntezy dźwięku. Dzięki nim możliwe stało się coraz dokładniejsze utrwalanie wykonywanej muzyki oraz tworzenie nowego rodzaju instrumentów muzycznych. Nasza szkolna rzeczywistość jednak dość długo opierała się zmianom.

Mimo apeli, pojawiających się już w końcu lat 40 minionego wieku, by na zajęciach poświęconych kształceniu słuchu korzystać przy prezentowaniu przykładów muzycznych także z instrumentów innych niż fortepian [Dziewulska 1948], z różnych względów takie działania należały do rzadkości. Zastępczo, zamiast żywej prezentacji przykładów muzycznych wykonywanych na instrumencie można było wprawdzie myśleć o wykorzystaniu materiału dźwiękowego utrwalonego w postaci nagrań – istniały już bowiem, przynajmniej teoretycznie, techniczne możliwości ich przygotowania. Jednak wymagało to z jednej strony odpowiedniego wyposażenia szkół w sprzęt odtwarzający, a z drugiej – stworzenia gotowych materiałów dla nauczycieli na nośniku, jakim do końca lat siedemdziesiątych była przede wszystkim płyta gramofonowa (tzw. longplay), z której nagrania mogły być kopiowane dla potrzeb praktycznych na taśmę magnetofonową, a nieco później na kasetę magnetofonową. Jeszcze w latach 80. pierwsze wydanie *Dyktand muzycznych*

¹ Warto dodać, że produkcja pergaminu, a także papieru, niezbędnych do utrwalenia zapisu muzycznego, także wskazują na opanowanie określonych technologii.

Danuty Dobrowolskiej-Maruchy [Dobrowolska-Marucha 1988] ukazało się z zestawem płyt długogrających. Niedoskonałość sprzętu odtwarzającego znajdującego się w szkołach i trudność w posługiwaniu się płytą gramofonową przy prezentacji krótkich dyktand nie sprzyjała rozpowszechnieniu idei wykorzystywania zdobyczy technologii zapisu dźwięku w warunkach szkolnych. Trzeba było czekać wiele lat, aby uznano za naturalne wyposażanie sal szkolnych użytkowanych przez nauczycieli kształcenia słuchu w sprzęt audio o walorach technicznych umożliwiających sensowne zastosowanie nagrań podczas zajęć, a materiały dla nauczycieli uzyskały postać poręcznych w użyciu płyt CD. Można przyjąć, że stało się to dopiero na przełomie tysiącleci.

METODA AUDIOWIZUALNA FELIKSA FLISA

Trudności w zastosowaniu nowych rozwiązań technicznych w nauczaniu kształcenia słuchu nie odstraszały jednak pasjonatów. Jednym z nich był wieloletni pedagog Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Stanisława Moniuszki oraz PWSM i Akademii Muzycznej w Łodzi – prof. Feliks Flis (1927-2007)². Jako wykładowca Wydziału Wokalno-Aktorskiego, na którym od 1969 roku studiowały także osoby bez wcześniejszego przygotowania muzycznego, mierzył się z problemem, jak w najszybszy, najskuteczniejszy sposób nauczyć ich posługiwania się zapisem nutowym – kojarzenia brzmienia elementów muzyki z ich obrazem graficznym na pięciolinii. Równocześnie widział ogromne różnice w umiejętnościach poszczególnych uczniów i studentów uczęszczających na zajęcia w tej samej grupie i zastanawiał się, jak zająć osoby sprawniej realizujące zadania, by nie przeszkadzały słabszym i ich nie demotywowały.

Na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, prof. Flis, osoba niezwykle pracowitości, opracował zestaw zadań, które swoją formą odbiegały od standardowych ćwiczeń w rozpoznawaniu określonych interwałów, akordów, skal, schematów rytmicznych. Był to zestaw przykładów dźwiękowych, nagranych na magnetofonie szpulowym we współpracy z Wydziałem Reżyserii Dźwięku ówczesnej Akademii Muzycznej w Warszawie, powiązany z zestawem tablic, które mogły być prezentowane na ekranie przy użyciu rzutnika. Przykłady zostały nagrane z użyciem różnych barw instrumentalnych i głosu ludzkiego. Zadania polegały na dopasowaniu słyszanego przykładu do jednego z wariantów zapisu prezentowanego na tablicy, czyli były rodzajem powszechnie dziś znanego testu wyboru. Tak nietypowe przedsięwzięcie nie byłoby możliwe do zrealizowania w ówczesnej rzeczywistości bez wsparcia instytucji, jaką było Centrum Edukacji Artystycznej (CEA), działające pod egidą Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wsparcie to prof. Flis otrzymał. Nie sposób dziś odtworzyć pełnego składu zespołu ludzi, którzy pomagali w stworzeniu nagrań i tablic. Wiadomo, że nad jakością nagrań czuwała prof. Halina Ciołkosz-Łupinowa z Wydziału Reżyserii Dźwięku, a w pracę nad projektem zaangażowane były prof. Danuta

² Feliks Flis, absolwent PWSM w Łodzi, chórmistrz i pedagog. Nauczyciel akademicki w macierzystej uczelni (1965-2002). Prodziekan (1975-1978) i dziekan (1978-1987) Wydziału Wychowania Muzycznego, prorektor ds. studenckich AM w Łodzi (1987-1993), prodziekan Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki, Wychowania Muzycznego i Rytmiki (1993-1996) [Cieślak 1998, s. 203-207; Dobrowolska-Marucha 2015, s. 292-293].

Dobrowolska-Marucha i prof. Izabela Targońska, będące wówczas młodymi pracownikami warszawskiej uczelni.

Swoje zadania Profesor aplikował studentom i uczniom szkoły średniej. W roku szkolnym 1972/73 w łódzkiej PWSM odbył się praktyczny pokaz ćwiczeń prof. Flisa. Uczestnicy tego wydarzenia zachowali w pamięci, że – ku ich zaskoczeniu – studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego z grupy niezaawansowanej radzili sobie z prezentowanymi wówczas zadaniami nie gorzej niż uczniowie średniej szkoły muzycznej z ponad ośmioletnim stażem w kształceniu słuchu. Wydaje się, że tego rodzaju spostrzeżenia uczestników i obserwatorów pokazu upewniły władze ministerialne w przeświadczeniu o celowości dalszego wsparcia działań prof. Flisa.

Nowy rodzaj zadań dobrze współgrał z ideą integracji przedmiotów ogólnomuzycznych, która była elementem reformy szkolnictwa muzycznego wdrażanej w owym czasie jako eksperyment w wybranych szkołach. Zgodnie z nową koncepcją siatki godzin, kształcenie słuchu połączono wówczas z zasadami muzyki oraz z harmonią. Metoda audiowizualna – jak określono ideę nauczania kształcenia słuchu z zasadami muzyki z użyciem materiałów opracowanych przez prof. Flisa – stała się synonimem nowoczesnego podejścia do metodyki. Wprowadzanie jej w życie stanowiło istotny przełom, bowiem w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia standardem było prowadzenie zajęć kształcenia słuchu przy pianinie lub – w najlepszym razie – fortepianie. W sprzęt odtwarzający wyposażano jedynie klasy, w których odbywały się lekcje literatury muzycznej czy historii muzyki, a wyposażenie w rzutnik do przeźroczy nie było powszechne. Była to realna bariera techniczna, którą udawało się przełamywać tylko nielicznym nauczycielom, zafascynowanym nową szansą, jaką dawała metoda FF (Feliksa Flisa). Dzięki pokazom, takim jak wspomniany, łódzki, oraz szeregu kursom organizowanym przez CEA, coraz większe grono nauczycieli miało szansę zapoznać się ze sposobem pracy i materiałami profesora. Jedną ze szkół, w których „metoda FF” wcześniej zadomowiła się na stałe, było Liceum Muzyczne (dziś Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia) im. Henryka Wieniawskiego w Łodzi.

Gwoli prawdy należy wspomnieć, że obok entuzjastycznych opinii pojawiały się także głosy krytyczne. Wskazywano głównie na fakt, że proponowane ćwiczenia lepiej służą sprawdzaniu już osiągniętych umiejętności, niż rzeczywiście uczą, że materiał ćwiczeń jest abstrakcyjny i mało muzyczny, skoncentrowany na pojedynczych elementach. Istotnie, nie sposób sobie wyobrazić, żeby zadania metody audiowizualnej miały całkowicie zdominować proces nauczania kształcenia słuchu z zasadami muzyki. Nie było to także zamierzeniem autora, który na zajęciach z metodyki kształcenia słuchu odcinał się od takiego rozumienia „metody FF”. Świadczą o tym także przykłady zamieszczone w części *Akordy* (tom II, Zeszyt 2) w Dziale X: Układy harmoniczne trzy- i czterogłosowe [Flis 2000]. Znajdują się tam dłuższe zadania, stanowiące całości muzyczne, po części będące cytataми z literatury. Zgodnie ze wskazówkami autora, mają one służyć do czytania nut a vista, obserwacji zmian, analizy harmonicznej, formalnej itp., improwizacji, transpozycji i różnorodnych ćwiczeń pamięci. Nie są więc wyłącznie materiałem do testów – sprawdzianów. W praktyce pedagogicznej prof. Flis łączył zadania metody audiowizualnej z dyktandami zaczerpniętymi z literatury muzycznej i nagranyimi na taśmę, co zasadniczo zmieniał kształt lekcji i wskazywało na ostateczny cel kształcenia, jakim było

zastosowanie umiejętności zyskanych podczas realizowania zadań skupionych na drobnych elementach w trakcie analizy i zapisu większych całości muzycznych.

Trudno dziś stwierdzić, czy fascynacja nowym narzędziem, jakie otrzymali nauczyciele, zmniejszyła ich zainteresowanie stosowaniem tradycyjnych metod nauczania. Niewątpliwie uczniowie i studenci, jacy stykali się z metodą FF, poza wszystkim oswojili się z rozwiązywaniem testów wyboru, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Zwyczaj sprawdzania wiadomości w tej formie nie był wówczas w szkolnictwie muzycznym często spotykany.

PULPIT „IWONA” I PRACOWNIA PRZEDMIOTÓW OGÓLNUZYCZNYCH W AKADEMII MUZYCZNEJ W ŁODZI

Opracowanie tablic i odpowiadających im nagrań było tylko początkiem większego projektu. Idea indywidualizacji nauczania przy zachowaniu grupowego charakteru zajęć, a także chęć szybkiego weryfikowania postępów czynionych przez uczniów, doprowadziła prof. Flisa do opracowania prototypowego stanowiska dla ucznia, nazwanego pulpitem „Iwona”, oraz stanowiska sterującego dla nauczyciela. Docelowo zamysłem autora było stworzenie specjalnej pracowni, w której uczniowie czy studenci dysponowaliby zamontowanym w pulpicie instrumentem klawiszowym oraz systemem przycisków, pozwalających wszystkim równocześnie odpowiadać na pytania nauczyciela związane z prezentowanym właśnie nagraniem i obrazem widocznym na ekranie. Pulpity uczniowskie miały mieć tego rodzaju połączenie z pulpitem sterującym, by jednym rzutem oka nauczyciel był w stanie ocenić, kto z uczniów odpowiedział na pytanie poprawnie, a kto popełnił błąd. Potrzeba skorzystania z tego rodzaju rozwiązania wynikała z doświadczeń wielu nauczycieli kształcenia słuchu. Doskonale znają oni ze swojej pracy sytuację, kiedy to jeden z uczniów odpowiada na pytanie, a reszta często wyłącza uwagę, tracąc cenny czas, który mogliby poświęcić na ćwiczenie. Zdarza się też, że uczniowie lepsi „wyręczają” słabszych. Praca przy pulpitych miała ograniczyć takie zjawiska.

Instrument zainstalowany w stanowisku uczniowskim wraz ze słuchawkami umożliwiał wykonywanie różnego rodzaju ćwiczeń. Uczeń mógł powtórzyć zadany przykład lub wykonać własny, nie tracąc czasu na przemieszczanie się z ławki do fortepianu i z powrotem. Mógł też przećwiczyć wykonanie zadania równocześnie ze swoimi kolegami – głośniki wówczas były wyłączone, każdy z uczniów słyszał w słuchawkach tylko swoje wykonanie, a nauczyciel mógł słuchać wybranego ucznia przez własne słuchawki, podłączone do pulpitu sterującego. Co więcej, uczeń mógł w słuchawkach odsłuchiwać zadanie wybrane dla niego przez nauczyciela, podczas gdy jego koledzy słuchali innego przykładu lub wykonywali inne zadanie. Tak zintensyfikowana praca miała być wynagradzana uczniom poprzez skrócenie czasu jednostki lekcyjnej do 30 minut i wydłużenie przerwy, koniecznej także dla nauczyciela przygotowującego odpowiednie zestawy zadań dla następnej grupy. Taka wizja pracowni była przedstawiana studentom na zajęciach z metodyki kształcenia słuchu pod koniec lat siedemdziesiątych, podczas gdy równocześnie czyniono starania o pozyskanie odpowiednich środków finansowych i znalezienie

zespołu ludzi gotowych podjęcia się tak nietypowego zadania, jakim było zbudowanie stanowisk uczniowskich i połączenie ich w całość z pulpitem sterującym.

Perspektywa urzeczywistnienia projektu pracowni pojawiła się w roku 1985, za kadencji Rektora prof. Zygmunta Gzelli, gdy została podpisana umowa pomiędzy prof. Flisem a władzami uczelni „na zrealizowanie pulpitu i Pracowni Przedmiotów Ogólnomuzycznych”, w której miało znaleźć się 12 pulpity „Iwona” i stół sterowniczy z tablicą ćwiczeniowo-kontrolną³. Wykonania inwestycji podjął się zespół w składzie: Mieczysław Rychlik, Zygmunt Rychlik, Tomasz Śliskowski oraz Mariusz, Olimpia i Feliks Flis. Realizacja projektu trwała kilka lat. W listopadzie 1991 roku, ówczesny Rektor – prof. Aleksander Kowalczyk, wystosował pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki, zawiadamiające o ukończeniu prac⁴.

Można więc przyjąć, że w roku akademickim 1991/92 studenci uzyskali dostęp do pracowni. Prowadził w niej zajęcia niemal wyłącznie prof. Flis, który pracował ze studentami Wydziału Wokalno-Aktorskiego i kierunku Wychowanie Muzyczne. Odbywały się tam również zajęcia z metodyki kształcenia słuchu dla studentów teorii muzyki. Z pracowni korzystali ponadto mgr Zdzisław Lis i mgr Małgorzata Dowłasz.

Obok łódzkiej pracowni powstała jeszcze jedna – bliźniacza, zrealizowana przez zespół prof. Flisa. Mieściła się ona w ZSM im. Ignacego Paderewskiego w Białymstoku. Była ona użytkowana co najmniej do pierwszych lat nowego stulecia, lecz podczas prac remontowych budynku szkoły została zdemontowana i dziś już nie istnieje⁵.

Po przejściu prof. Flisa na emeryturę, dalsze wykorzystanie pracowni w Akademii Muzycznej w Łodzi stało pod znakiem zapytania. Nie sprzyjały temu zainteresowania młodszych nauczycieli, nie korzystających w swojej pracy z jej dobrodziejstw. Trzeba równocześnie przyznać, że rozwój technologii, jaki dokonał się od momentu stworzenia projektu i prototypowego pulpitu „Iwona”, sprawił, że pracownia w coraz większym stopniu oceniana była jako przestarzała. Był to już bowiem czas tworzenia programów komputerowych służących do kształcenia słuchu, dostępnych w większym stopniu także w Polsce dzięki zniesieniu blokady transferu technologicznego, co nastąpiło w wyniku zburzenia muru berlińskiego⁶.

Warto wspomnieć, że w Stanach Zjednoczonych podejmowano próby badania przydatności komputerów w nauczaniu muzyki już w latach sześćdziesiątych 20. wieku, a pierwsze programy służyły właśnie ćwiczeniu w rozpoznawaniu elementów muzycznych. W roku 1974, gdy pomysł prof. Flisa daleki był jeszcze od realizacji, Michael A. Arenson i Fred R. Hofstetter rozpoczęli wdrażanie systemu GUIDO – Graded Units for Interactive Dictation Operations – opracowany w University of Delaware [Hofstetter

³ Dokument zachowany w Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi.

⁴ Dokument zachowany w Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi.

⁵ Informacja uzyskana od mgr Ewy Huszczy, nauczycielki ZSM im. I. J. Paderewskiego w Białymstoku z dnia 14.04.2016.

⁶ Różnice w poziomie rozwoju technologicznego pomiędzy krajami „bloku wschodniego” a krajami Europy Zachodniej i Stanami Zjednoczonymi były widoczne także w obszarze edukacji, w szczególności w wyposażeniu szkół w najnowsze zdobycze techniki. Po przemianach politycznych roku 1989, za symbol których uznaje się zburzenie muru berlińskiego, dostęp do nowoczesnych technologii stał się w naszym kraju łatwiejszy.

1975], a w latach osiemdziesiątych pojawiły się publikacje prezentujące wyniki badań nad skutecznością nowych metod nauczania [Arenson 1984].

Pod wpływem fascynacji nową, wreszcie dostępną technologią, pojawił się pomysł wykorzystania materiałów opracowanych przez prof. Flisa w wersji komputerowej, nie został on jednak zrealizowany. Ostatecznie we wrześniu 2001 roku, sprzęt z pracowni FF został sprzedany Państwowej Szkole Muzycznej w Zgierzu⁷, gdzie był użytkowany do roku 2005, po czym zaprzestano użytkowania pracowni ze względu na śmierć techniczną sprzętu⁸.

PRACOWNIA KSZTAŁCENIA SŁUCHU W REGIONALNYM OŚRODKU KULTURY, EDUKACJI I DOKUMENTACJI MUZYCZNEJ

Idea odtworzenia pracowni kształcenia słuchu w nowocześniejszym kształcie pojawiła się kilka lat temu, w momencie podejmowania decyzji o budowie Regionalnego Ośrodka Kultury, Edukacji i Dokumentacji Muzycznej (ROKEiDM). Podczas dyskusji o kształcie projektu określano różne funkcje nowego budynku, akcentując potrzebę stworzenia studia nagrań i studia muzyki komputerowej. Padła wtedy także propozycja zorganizowania nowoczesnej pracowni kształcenia słuchu, w której zapewnione byłyby lepsze warunki edukacji słuchowej niż w dotychczasowych salach wykładowych. Projekt ROKEiDM uzyskał finansowanie ze środków unijnych, a w roku 2013 rozpoczęły się prace przygotowawcze do przetargów na wyposażenie budynku w meble i sprzęt. Mając na uwadze odpowiedzialność za kształt i użytkowanie pracowni, z Katedry Teorii Muzyki wyodrębniono zespół osób, które stały się członkami nowo powołanego Zakładu Badań nad Percepcją Słuchową Muzyki⁹. Kierownikiem Zakładu została prof. dr hab. Marta Szoka, a w skład zakładu weszły osoby prowadzące zajęcia kształcenia słuchu: mgr Halina Dulikowska, dr Magdalena Grajter, dr Małgorzata Grajter, mgr Izabela Nahajowska. Zespół ten podjął pracę nad stworzeniem dokładnego projektu pracowni, biorąc pod uwagę nie tylko potrzeby dydaktyczne, ale także fakt, że odpowiednie wyposażenie da możliwość prowadzenia badań nad niektórymi aspektami percepcji muzyki. Istniał już bowiem projekt pracy poświęconej systemom temperatury stosowanych w muzyce dawnej, co wiązało się z potrzebą eksperymentalnego sprawdzania możliwości ich percepcyjnego różnicowania. W okresie od grudnia 2013 r. do czerwca 2014 r. Zespół przygotował niezbędną dla potrzeb przetargu specyfikację sprzętu, a także – konsultowane z wykonawcą – projekty stolików, stanowiska wykładowcy i innych potrzebnych mebli¹⁰. Do stycznia

⁷ Umowa pomiędzy Akademią Muzyczną w Łodzi a Dyrektorem PSM I stopnia w Zgierzu – dokument w Archiwum Akademii Muzycznej w Łodzi.

⁸ Zgodnie z informacją przekazaną przez Dyrektora PSM I st. w Zgierzu, mgra Jerzego Zamuszko z dnia 15.04.2016.

⁹ Zakład formalnie rozpoczął działalność 1 listopada 2013 r. na mocy Zarządzenia Rektora Akademii Muzycznej w Łodzi nr 17/2013 z dnia 29 października 2013 r.

¹⁰ Sprawozdanie Kierownika Zakładu Badań nad Percepcją Słuchową Muzyki za rok akademicki 2013/14.

2015 roku trwały prace nad montażem wyposażenia i przygotowaniem pracowni do uruchomienia zajęć.

Koncepcja funkcjonowania obecnej pracowni wywodziła się z idei prof. Flisa – łączenia pracy w grupie z pracą indywidualną, dostosowaną do potrzeb studentów. Oczywistym było, że nie będzie odtwarzany pulpit „Iwona” w oryginalnej postaci, choć jego funkcje stanowiły punkt wyjścia dla nowego rozwiązania. Stworzenie warunków do indywidualnej pracy studentów podczas zajęć grupowych wymagało w oczywisty sposób powiązania odpowiednio wyposażonych stanowisk studenckich ze stanowiskiem wykładowcy. Równocześnie intencją grupy projektodawców było zachowanie warunków do pracy w grupie i integracji studentów podczas realizacji wspólnych zadań. W rezultacie powstał projekt „hybrydowy”.

Wszystkie stanowiska studenckie, których jest tym razem 11, zostały wyposażone w 4-oktawowe instrumenty elektroniczne (Yamaha Piaggero) ze słuchawkami. Umożliwiają one równoległą, cichą pracę studentów np. granie zadań, odtwarzanie ich z pamięci czy transpozycję, bez przeszkadzania sobie nawzajem. Stanowiska studenckie zostały połączone ze stanowiskiem wykładowcy w taki sposób, by dźwięki wybranych instrumentów mogły być prezentowane przez głośniki, a także, by przy wyłączonych głośnikach wykładowca mógł kontrolować pracę wybranych studentów ze swojego stanowiska przez własne słuchawki. Oprócz tego część stanowisk studenckich została wyposażona w komputery, dla których instrumenty elektroniczne mogą w razie potrzeby stać się klawiaturą sterującą. Komputer wykładowcy (laptop) wraz z komputerami studenckimi połączone są w sieć. Oprogramowanie studenckie obejmuje edytor nut oraz programy Pianoteq, CSE, EarMaster. Oprogramowanie wykładowcy jest w stosunku do niego odpowiednio poszerzone. Ze stanowiskiem wykładowcy powiązany jest sprzęt odtwarzający.

W trakcie zajęć w pracowni możliwe jest wyłączenie określonych osób z pracy grupy i zlecenie im realizacji zadań przy pomocy komputera w określonym programie bądź zapisu zadania odtwarzanego z przesłanego pliku, podczas gdy pozostałe osoby realizują wspólnie inne zadanie. Możliwe jest także wykorzystanie stanowisk studenckich do pracy indywidualnej, nadzorowanej przez wykładowcę w godzinach konsultacji.

W pracowni znajduje się również standardowe wyposażenie sali wykładowej: fortepian i rzutnik multimedialny oraz tablica multimedialna. W komputerze tablicy zainstalowany jest edytor nut, a tapetę ekranu stanowi pięciolinia. Przygotowanie materiałów do zajęć ułatwia urządzenie wielofunkcyjne (drukarka - skaner). Pracownia stanowi projekt otwarty – możliwe jest modyfikowanie jej wyposażenia poprzez zastosowanie nowych programów komputerowych, wykorzystywanie zasobów internetowych, tworzenie oprogramowania specjalistycznego tablicy multimedialnej.

Zrealizowanie projektu pracowni i uruchomienie jej wymagało udziału nie tylko członków Zakładu Badań nad Percepcją Słuchową Muzyki. Wizja wyposażenia i sposobu funkcjonowania pracowni stopniowo konkretyzowała się podczas konsultacji z główną postacią Studia Nagrań Łódzkiej uczelni – mgr. Krzysztofem Sztekmilerem oraz z pracownikami Studia Muzyki Komputerowej – mgr. Jackiem Partyką i mgr. Wojciechem Trębickim. Niemałą pracę wykonał dr Piotr Lipiński, konsultując projekt od strony informatycznej. Dyskusje z nim prowadzone dotyczyły szczegółowej specyfikacji sprzętu

komputerowego i oprogramowania. Podczas uruchamiania pracowni pomocą służyli także Kornel Barwiński i mgr Tomasz Mońko.

Powstanie pracowni nie byłoby możliwe bez wsparcia władz Uczelni w osobach ówczesnego Rektora – prof. Antoniego Wierzińskiego i sprawującego funkcję Kanclerza – mgra Jerzego Chałubińskiego. Uwzględnili oni potrzebę stworzenia pracowni, wpisując ją do projektu unijnego. Inwestycję kontynuowały i doprowadziły do szczęśliwego finału władze następnej kadencji – prof. Cezary Sanecki i Kanclerz mgr Agnieszka Grochulska oraz mgr Andrzej Malinowski, nadzorujący realizację projektu.

* * *

Uruchomienie pracowni stanowi kolejny etap w wykorzystywaniu nowych możliwości, jakie otwierają się przed nauczycielami kształcenia słuchu za sprawą stale rozwijanych technologii. Już dziś widoczne jest, że stoją przed nimi nowe wyzwania, którym trzeba będzie sprostać. Jednak równocześnie dobrze wiadomo, że najwspanialsze nawet zdobycze techniki niewiele znaczą bez zaangażowanego i twórczego nauczyciela. Dlatego prócz nowych pracowni potrzeba nam przede wszystkim ludzi – pasjonatów swojej pracy, a także szefów, którzy doceniają i wspierają ich pasję. Trzeba mieć nadzieję, że w naszym kraju i w łódzkiej uczelni ich nie braknie.

BIBLIOGRAFIA

- Arenson Michael A. (1984), *Computer-Based Instruction in Musicianship Training: Some Issues and Answers*. "Computers and the Humanities", 18, s. 157-163.
- Cieślak Lucjan (red.) (1998), *Muzyka Łodzi. Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi*, cz. 3. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi.
- Dobrowolska-Marucha Danuta (1988), *Dyktanda muzyczne*. Kraków: PWM.
- Dobrowolska-Marucha Danuta (red.) (2015), *Kształcenie słuchu. Historia – teoria – praktyka. Działalność Międzyuczelnianej Katedry Kształcenia Słuchu w latach 1995-2012*. Warszawa: UMFC.
- Dziewulska Maria (1948), *Metodyka kształcenia słuchu*. Kraków: PWM.
- Flis Feliks (1987), *Materiały do kształcenia słuchu i nauczania zasad muzyki: metoda audiowizualna*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina.
- Flis Feliks (2000), *Materiały do kształcenia słuchu i nauczania zasad muzyki: metoda audiowizualna z możliwością indywidualnego nauczania w grupie. Cz. 2 z. 1, Interwały*. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów; Warszawa: CEA.
- Hofstetter Fred T. (1975), *GUIDO: An interactive computer-based system for improvement of instruction and research in ear training*. "Journal of Computer-Based Instruction", 1, s. 100-106.
- Maconie Robin (2007), *The way of music: aural training for the internet generation*. Lanham – Maryland – Toronto – Plymouth UK: The Scarecrow Press.

Technology in the service of ear training at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź

SUMMARY:

Real progress made in the field of recording and sound synthesis technology in the 20th century has significantly changed the range of methodological solutions available to a music teacher. The article discusses the manners of applying these technological advances while teaching the “ear training” subject in music schools. In particular, it demonstrates the achievements of Prof. Feliks Flis, the author of an audiovisual method of teaching the rudiments of music and the founder of the Comprehensive Music Subjects Laboratory, operating at the Academy of Music in Łódź over the last years of the 20th century. It also provides some information on the origins and equipment of the Ear Training Laboratory, functioning on the premises of the Regional Center of Culture, Education and Music Documentation in Łódź since 2015.

KEYWORDS: ear training, solfeggio, technology – its application in music education, audiovisual method, ear training laboratory

