Podstawy ćwiczeń fortepianowych, druga edycja

Autor: **Chuan C. Chang**

21 listopada 2004

Tłumaczenie: Wojciech Ozimiński

Wstępna wersja tłumaczenia 0.1

Copyright 1994-2005; Żadna część tego dokumentu nie może być kopiowana bez dołączenia nazwisk autora: **Chuan C. Chang** i tłumacza edycji polskiej: Wojciech Ozimiński oraz tego oświadczenia o prawach autorskich.

Prośba: osoby, które uznały ten materiał za użyteczny, proszone są o przekazanie informacje o mojej witrynie przynajmniej dwóm osobom, aby zapoczątkować reakcję łańcuchową i aby coraz więcej ludzi wiedziało o tym portalu.

Szukam ochotników którzy podjęliby się przetłumaczenia tej książki na inne języki. Zobacz "Uwagi dla tłumaczy" na końcu "Spisu Treści". W celu przedyskutowania ze mną tych zagadnień proszę pisać na adres emailowy: cc88m@aol.com

Obecnie książka dostępna jest w języku niemieckim, polskim , włoskim, francuskim oraz hiszpańskim. Jestem bardzo wdzięczny tłumaczowi edycji niemieckiej, Edgarowi Lins, za wiele sugestii z jego strony, co pozwoliło znacznie podnieść jakość tego opracowania.

Jeżeli czujesz, że skorzystałeś z tej książki i chciałbyś wyrazić swoje uznanie, proszę prześlij datek do:

C. C. Chang, 16212 Turnbury Oak Dr., Odessa, FL 33556, USA,

dla pokrycia moich wydatków związanych z pisaniem książki I utrzymywaniem tych stron www. Osoby ściągające wersje inne niż angielska powinny przesłać swoje donacje do właściwego tłumacza. Jeżeli prześlesz 15$ lub więcej wyślę Ci pierwszą edycję mojej książki (tylko w języku angielskim) jeżeli jeszcze będę je miał (napisz swój adres pocztowy i emailowy). Zapłacę za koszty wysyłki (1 klasa lub poczta lotnicza do krajów zamorskich).

Link do oryginalnej, angielskiej wersji w HTML oraz do polskiej wersji HTML.

Nauka gry na fortepianie. Jeżeli masz nauczyciela stosuj tą książkę jako podręcznik uzupełniający. Jeżeli nie masz nauczyciela, wybierz dowolny utwór muzyczny, który chciałbyś grać (znajdujący się w zakresie twoich umiejętności technicznych) i zacznij go ćwiczyć za pomocą opisanych tutaj metod; metody są uszeregowane z grubsza w takim porządku w jakim będziesz ich potrzebował w procesie nauki. W obu przypadkach (z nauczycielem czy bez) za pierwszym razem przeczytaj szybko całą książkę, zaczynając od przedmowy, która da Ci szybki przegląd zagadnień. Przeskakuj sekcje, które uważasz w danej chwili za niepotrzebne lub zbyt szczegółowe; nie próbuj zrozumieć wszystkich koncepcji czy też wszystko zapamiętać – czytaj to jak powieść science-fiction, dla przyjemności – musisz po prostu zapoznać się wstępnie z książką i zobaczyć gdzie pewne kwestie są w niej omówione. Na koniec przeczytaj to co uznasz za interesujące w sekcji świadectwa. Następnie zacznij ponownie czytać książkę od miejsca gdzie znajduje się materiał, który uznasz za najbardziej dla Ciebie przydatny; większość osób powinna przeczytać cały Rozdział Pierwszy, sekcje I i II. Następnie możesz przeskakiwać do tematów związanych z aktualnie opracowywaną przez Ciebie kompozycją. Jeżeli nie masz jasności jakie kompozycje wybrać do ćwiczeń, książka ta dostarcza wielu przykładów, od materiału dla początkujących (Rozdział Pierwszy, III.18) do średnio-zaawansowanego; tak więc podczas pierwszego czytania zapoznaj się z tymi przykładami/sugestiami

Dedykuję tą książkę mojej żonie Merry, której miłość, wsparcie i nieograniczona energia umożliwiły mi poświęcenie tak wiele czasu temu projektowi.

ŚWIADECTWA

Świadectwa te ukazują nadzieje, próby, troski i triumfy pianistów i ich nauczycieli. Nie są one jedynie zbiorem pochlebstw, ale szczerymi, otwartymi dyskusjami o istocie nauki gry na fortepianie. Jestem zbudowany liczbą nauczycieli, którzy przesłali swoje świadectwa i ich opinią o pozytywnym wpływie propagowanych przeze mnie metod na wyniki ich nauczania. Wydaje się oczywiste, że nauczyciele, którzy przeprowadzają własne dociekania naukowe i przez to ulepszają swoje metody nauki, osiągają większe sukcesy. Liczni pianiści przyznawali, że byli źle nauczani przez swoich byłych nauczycieli. Natomiast wiele osób lubiących swoich nauczycieli pisało, że stosują oni metody podobne do opisywanych w tej książce. Jest niemalże pełna zgodność co do tego co jest dobre, a co złe; jeżeli podąża się drogą dociekań naukowych nie można dojść do sytuacji, w której ludzie nie mogą dojść do porozumienia co jest dobre, a co złe. Byłem pod wrażeniem szybkości, z jaką niektórzy ludzie byli w stanie zaadaptować do swoich potrzeb te metody.

Fragmenty wypowiedzi zostały poddane minimalnej edycji – aby nie marnować czasu czytelników usunięte zostały nieistotne detale. Teksty w nawiasach klamrowych [...] są moimi komentarzami. Korzystam tutaj z okazji aby podziękować każdemu kto do mnie napisał; pomogło mi to w ulepszeniu tej książki. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że czytelnicy mojej książki piszą ją dla mnie (np. mógłbym wstawić ich uwagi do tekstu książki i pasowałyby idealnie !). W materiale, który zaraz przedstawię, nie kierowałem się wyborem tylko pozytywnych uwag; wybierałem materiał, który wydawał mi się istotny (edukacyjny) niezależnie od tego czy był pochlebny czy krytyczny.

1. [Od chrześcijańskiego duchownego]
   Ta książka jest Pianistyczną Biblią. Zrobiłem tak niewiarygodne postępy od kiedy ją kupiłem [pierwszą edycję]. Ciągle polecam ją innym.

2. [W styczniu 2003 otrzymałem ten email (z pozwoleniem)]
   Mam na imię Marc i mam 17 lat. Zacząłem uczyć się grać na fortepianie około miesiąc temu i przeczytałem książkę „Podstawy Ćwiczeń Fortepianowych".... Nie mam jeszcze instruktora ale jestem w trakcie poszukiwań.... [dalej następuje seria wyjątkowo dojrzałych jak na tak młodą osobę z tak niewielkim doświadczeniem pianistycznym pytań . Odpowiedziałem na te pytania najlepiej jak umiałem;
3. [w maju 2004 roku otrzymałem ten zdumiewający list]
   Nie spodziewam się, że mnie Pan pamięta ale wysłałem do Pana list trochę ponad rok temu.... Chciałbym aby Pan wiedział jak wyglądają moja gra na fortepianie według Pana Metody. Zacząłem grać na fortepianie ok Świąt Bożego Narodzenia 2002 stosując metody z początku podręcznika. W połowie marca 2003 wziąłem udział w szkolnym konkursie pianistycznym dla rozrywki i zdobycia doświadczenia – nie dla zdobycia 500 USD stypendium. Nieoczekiwanie zająłem pierwsze miejsce rywalizując z bardziej zaprawionymi w bojach pianistami mających za sobą do 10 lat ćwiczeń. Jury było zszokowane kiedy powiedziałem im, że gram dopiero od 3 miesięcy. Kilka dni temu wygrałem również tegoroczny konkurs. Innymi słowy postępy przyszły bardzo szybko. Taki postęp jest jedną z największych motywacji (poza podstawową miłością do muzyki), tak więc teraz widzę siebie grającego – i robiącego postępy - przez resztę mojego życia. I mimo iż muszę wyrazić wdzięczność również moim nauczycielom, Pańskie metody stanowią moją podstawę, na której oni dopiero budują i wierzę, że metody te są główną przyczyną mojego postępu. Jednak nadal uważam się za początkującego ... Na mojej stronie www znajdują się wszystkie nagrania których dokonałem do chwili obecnej (18) ... Ostatnio ponownie nagrywałem preludium „krople deszczu" Chopina, sonatę K.466 Scarlattiego i inwencję F dur Bacha ... Moim następnym nagraniem będzie Inwencja Trzygłosowa e-moll Bacha i planuję tego dokonać przed końcem tego tygodnia. Pana książka zawiera o wiele więcej niż wielbiciel muzyki i fortepianu mógłby oczekiwać i nie jestem w stanie odpowiednio Panu

podziękować za pomoc okazaną mi i innym pianistom z aspiracjami ... [Przejdź na stronę www autora listu i posłuchaj tych niesamowitych nagrań !! Możesz je nawet znaleźć na stronie Music Download (szukaj Marc McCarthy).]

4. [Od szanowanej, doświadczonej nauczycielki fortepianu.]
   Właśnie przejrzałam nową sekcję [o ćwiczeniach w seriach równoległych] i pomyślałam, że podzielę się moimi wstępnymi wrażeniami. Jako Królowa Regentka Nienawidzących-Wprawek, naciskałem głośno i zdecydowanie na wykluczenie Hanona i innych, i w pierwszej chwili przeraziłem się, że może przyłączył się Pan do uciśnionych mas pseudo-voodoo-istycznych szamanów, którzy beznadziejnie, beznadziejnie, powtarzają, powtarzają, ... Tak czy inaczej, zmierzając do konkluzji, widzę wyraźnie merytoryczne przesłanki w pańskim podejściu JEŻELI JEŻELI JEŻELI student stosuje się CAŁKOWICIE do pańskich wskazówek i stosuje opisane kombinacje klawiszy jako narzędzie diagnostyczne – NIE po to aby powtarzać rutynowo, codziennie każdą z nich. W sensie narzędzia diagnostycznego, a następnie środka zaradczego, odniósł Pan w tym miejscu niewątpliwy sukces !Wydawało mi się, że widzę coś znajomego w tych ćwiczeniach więc pogrzebałem trochę w studiu i znalazłam Technische Studien by Louis Plaidy, Edition Peters, pierwszy druk ok 1850. Aczkolwiek koncepcja Plaidy'ego na temat zastosowania tych ćwiczeń bardzo się różni od pańskiej, rzeczywiste uwagi wydrukowane na stronie są bliskie temu co zaleca Pan w rozdziale poświęconym ćwiczeniom. Ćwiczenia Plaidy'ego cieszyły się w Europie dużym respektem pod koniec XIX wieku i były stosowane w Konserwatorium Lipskim. Sam Plaidy był bardzo poszukiwanym nauczycielem, a kilku jego uczniom udało się wejść w kręgi bliskie Liszta i odnieść sukcesy w salach koncertowych. Jest Pan w znakomitym towarzystwie !

5. Ciekaw jestem czy zna Pan pracę Guya Maiera. Czy jego podejście „impulsowych" ćwiczeń z użyciem 5-cio palcowych szablonów zgadza się z podejściem „serii równoległych" ?
   Jedno z ćwiczeń Maiera polega na tym aby powtarzać jedną nutę tym samym palcem podczas gdy pozostałe leżą spokojnie na klawiszach. *Myślące palce* to jedna z książek z ćwiczeniami jakie Maier napisał wspólnie z Herbertem Bradshawem we wczesnych latach 1940. Jedno z jego 5-palcowych ćwiczeń wygląda identycznie jak „poczwórne" repetycje na jednej nucie przy użyciu jednego palca:
   (a) Pojedyncze palce w powtarzanych impulsach składających się z 1, 2, 3, 4, 8 i 16 nut.
   (b) Ćwiczenie każdego palca osobo, pozostałe lekko naciskają klawisze lub leżą spokojnie na klawiaturze.
   (c) Stosując cdefg w prawej ręce, połóż 5 palców na tych nutach o oktawę powyżej środkowego C, prawy kciuk na C.
   (d) Podobnie lewa ręka, jedną oktawę poniżej środkowego C, piąty palec na C.
   (e) Ćwiczenie każdą ręką osobno; początek – kciuk prawej ręki gra jeden impuls na C, puszcza, dalej dwa impulsy, etc., aż do 16. Powtarzaj z każdym palcem, następnie lewa ręka. [Zobacz moją sekcję III.7b – Ćwiczenia; to jest zadziwiające, że niezależnie doszliśmy do grup „czwórek" (cztery repetycje), dalej do 4 czwórek (16 repetycji) w tym ćwiczeniu, które jest praktycznie takie samo jak moje ćwiczenie #1.]
   (f) Początkujący powinni ćwiczyć impulsami powoli, wypracowując pełną szybkość (i myślę, że tutaj dochodzą do głosu pańskie „czwórki" – tak wiele repetycji na sekundę jest tutaj celem).
   Maier przyjmował 16 za limit. Stworzył bardzo dużą liczbę wzorców dla potrzeb zastosowania tego podejścia do ćwiczeń 5-palcowych w Księdze 1 i Księdze 2 *Myślących palców*, pozycji opublikowanej przez Belwin Mills Inc., NY, NY w 1948roku. Myślę, że Maier usiłował pomóc studentom w zdobyciu umiejętności, których potrzebowali, bez konieczności powtarzania w nieskończoność ćwiczeń typu Hanon, Pischna i in.

6. Proszę o przesłanie mi pańskiej książki – jestem nauczycielem fortepianu od ponad 50 lat,

ale wciąż chętnie się uczę.

7. [To świadectwo otwiera oczy: uczy nas o jednym z najczęściej źle diagnozowanych problemów, który nie pozwala grać szybko.]
W młodym wieku zacząłem ćwiczyć, a następnie zrezygnowałem z fortepianu. Następnie, będąc nastolatkiem, poszedłem do [znanego] konserwatorium i przez lata próbowałem zdobyć technikę, ale skończyło się to żałośnie i w końcu zdecydowałem się na karierę inżyniera. Kilka lat później wróciłem do fortepianu (Clavinova) i próbuje osiągnąć to co nie udało mi się lata temu. Jednym z powodów, dla których rzuciłem ćwiczenia był fakt irytacji żony i syna moimi powtarzanymi po wielokroć pasażami; Clavinova pozwala mi ćwiczyć bezkarnie o dowolnej porze. Przeczytałem Pańską stronę www i byłem zafascynowany. Chciałbym znać pewne pańskie pomysły o kilka lat wcześniej. Mam pytanie i nie mogę na nie znaleźć sensownej odpowiedzi, pomimo tego, że jest ono tak podstawowe. Byłem nauczany, że kiedy grasz na fortepianie, wspierasz wagę ręki i ramienia dla każdego palca, który gra. Grawitacja. Nigdy nie naciskaj klawiszy, bądź rozluźniony. Tak więc zapytałem moich nauczycieli jak w takim razie grać pianissimo. Odpowiedź była taka, że należy utrzymywać palce bliżej klawiszy. U mnie to nie działa. [Tu następuje długa dyskusja na temat prób grania pianissimo różnymi metodami wykorzystującymi wagę ręki i próby wyjaśnień dlaczego nie działają. Wygląda na to, że może on grać pianissimo tylko poprzez świadome podnoszenie rąk z klawiszy. Dodatkowo, ponieważ wszystko ma tendencję do brzmienia forte, szybkość staje się problemem.] Czy mógłby Pan być tak dobry i odpowiedzieć na moje pytanie ? Co należy zrobić z masą swojej ręki podczas grania pianissimo ? Czytałem wiele książek na temat gry na fortepianie i rozmawiałem z wieloma znanymi pianistami. Czym innym jest wiedzieć jak zagrać coś, a czym innym jest móc kogoś tego nauczyć. [Nie mógłbym tego lepiej wyrazić !] Pana pisma są błyskotliwe i w wielu miejscach rewolucyjne, instynktownie czuję, że jeżeli ktoś może mi pomóc to właśnie Pan.
[Po takim komplemencie musiałem coś zrobić, tak więc przeczytałem uważnie wszystkie uwagi na temat jego problemów i doszedłem do konkluzji, że widocznie musi on, po tylu latach prób nieświadomie naciskać na klawisze, tak jakby był zahipnotyzowany. Powiedziałem mu, że musi znaleźć sposób na to aby przekonać się czy tak naprawdę nie naciska na klawisze – nie jest to zadanie łatwe. Wtedy przyszła jego odpowiedź.]
Dziękuję za odpowiedź. Prawdę jest zbadać najłatwiej w warunkach ekstremalnych. Pańska sugestia podsunęła mi pomysł, że może powinienem ZAWSZE grać tak jak bym grał MOJE pianissmo – poprzez podnoszenie rąk z klawiszy. Rzuciłem się na mojego Hanona i TAK ! Mogę grać dużo szybciej ! Szybko popędziłem do Preludium nr 2 Bacha, którego nigdy nie udawało mi się zagrać z pełną szybkością (144) i zawsze miałem problemy ze zmuszeniem palców do jednoczesnego lądowania na klawiszach podczas szybkiej gry przy szybkościach ponad 120. Żadnego plątania się, żadnych naprężeń. I nie tylko to; mogę grać forte tak szybko jak tylko chcę. Wydaje się to tak niewiarygodnie ŁATWE ! Właśnie to odkryłem ! Nie mogę w to uwierzyć. [Tu następuje długi opis tego, jak przez wiele lat doszedł do wyrównania wagi rąk poprzez naciskanie klawiszy, co głównie było spowodowane przez lęk przed niezrozumieniem nauczyciela, który bardzo ściśle przestrzegał zasady wyważenia rąk. Właściwie jest to coś co podejrzewałem od dawna jeżeli chodzi o metodę wyważenia rąk: że tak wielkie uwypuklenie znaczenia wagi ręki/ramienia i przesadnie ścisła dyscyplina może spowodować pewien rodzaj nerwicy czy niezrozumienia – być może nawet pewną formę hipnozy.] Wielka bariera została rozbita w pył i po tylu latach przemyśleń i wielu godzinach ćwiczeń (ćwiczyłem do 10 godzin dziennie w konserwatorium i tylko zapamiętywałem muzykę bez polepszenia techniki) teraz mogę spojrzeć na to z perspektywy. Odkryłem, że jestem w stanie grać szybciej niż mógłbym kiedykolwiek marzyć (spróbowałem np. gamy c-dur i byłem zaszokowany, że to ja tak gram) w pełnym zakresie dźwięków BEZ NAPIĘCIA. [Długi opis różnych rzeczy, które teraz robi i porównanie ich do poprzednich lat szarpaniny i krytyki ze strony innych.] Dziękuję Panu za to. Pańska książka była jedyną oferująca

dostateczne odchylenie od głównego nurtu aby ostatecznie wyzwolić mój umysł z zaklętego kręgu nieporozumień. Pchałem palce w klawisze, a nie pozwalałem im swobodnie pracować. Moje ręce wcale nie ważą tony tylko są wolne. Ponieważ obawiałem się mojego nauczyciela i miałem obsesję na punkcie wagi rąk, podświadomie pchałem w dół. Nigdy nie ośmieliłem się zagrać PPP dla niej. Wiedziałem co powinienem robić ale byłem pewien, że jest to zła technika. [Przykro mi, że tak dzieje się często w przypadku młodych adeptów pianistyki; nie rozumieją nauczyciela ale boją się zapytać i ostatecznie postępują według fałszywych przesłanek.] Nauczycielka zawsze mi powtarzała: NIGDY NIE PCHAJ W DÓŁ; zamiast tego, moją obsesją stała się waga ręki jako klucz do wszystkiego. [Młody musi pchać w dół aby jego ręka „zaciążyła" ! Jak wytłumaczyć dziecku, które nie uczyło się jeszcze fizyki, że takie rozumowanie jest nieprawidłowe ?] Ta sama nauczycielka nigdy nie pozwalała mi grać szybko.[To kolejny komentarz, który słyszałem od uczniów nauczycieli stosujących ściśle zasadę wagi ręki – szybkość jest zakazana do momentu osiągnięcia pewnego „kamienia milowego".] Działo się tak ponieważ byłem spięty, a ona powiedziała, że nigdy nie powinienem grać szybko mając napięte mięśnie. W swojej książce pisze Pan, że musimy grać szybko aby odkryć technikę. A mi nigdy na to nie pozwolono ! Pana książka i email uwolnił mój umysł z okowów, które więziły mnie przez te wszystkie lata ! Tak bardzo jestem Panu za to wdzięczny. Nie jestem w stanie opisać tego jak bardzo jestem wdzięczny Panu i pańskiej wnikliwości.

[Aczkolwiek moje powyższe uwagi wydają się być skierowane przeciwko szkole wagi ramienia, tak wcale nie jest – podobne trudności są udziałem każdej szkoły opartej na niedostatecznej wiedzy w rękach zbyt dyscyplinującego nauczyciela. Niestety wielu spośród nauczycieli fortepianu zaadoptowało nieelastyczne metody nauczania z powodu braku teoretycznego zrozumienia i racjonalnych wyjaśnień. Systematyczna analiza problemów szybkości znajduje się w sekcjach II.13 a zwłaszcza III.7.i].

8. Znalazłem Pana książkę w internecie i sądzę, że mogę uważać się za szczęściarza. Bardzo Panu dziękuję za włożenie tak wiele wysiłku w opis techniki fortepianowej i sposobów tak sensownego ćwiczenia. Jestem nauczycielem fortepianu. Kiedy tylko zacząłem czytać pańską książkę wprowadziłem opisywane w niej techniki do zajęć z uczniami. Podobało się to zarówno im jak i mnie. Atrakcyjność ćwiczeń tak bardzo wzrosła. Czy zna Pan książkę „Towarzysz pianisty amatora" Jamesa Chinga, opublikowaną przez Keith Prowse Music Publishing Co., 1956, Londyn. Nakład może być wyczerpany ale można nabyć wersję używaną: http://dogbert.abebooks.com/abe/BookSearch
Może Pan być zainteresowany ponieważ „szczegóły dotyczące właściwych pozycji, gestów i stanów naszkicowane w tej książce są rezultatem obszernej pracy naukowo-badawczej dotyczącej psychologii i mechaniki pianistycznej i zostały przeprowadzone przez autora wspólnie z prof. H.Hartridge, który jest profesorem psychologii oraz H.T.Jessop, wykładowcą mechaniki i matematyki stosowanej na Uniwersytecie Londyńskim".

9. Jestem tak bardzo wdzięczny, że znalazłem pańską stronę webową. Jestem dorosłym pianistą amatorem, który w młodości był nauczany całkowicie błędnymi metodami. Cały czas próbuje się oduczyć złych technik i zwyczajów, które wtedy nabyłem. Teraz biorę lekcje u bardzo dobrego nauczyciela.

10. Kilka tygodni temu ściągnąłem pańską książkę z Internetu i wypróbowałem zawarte w niej koncepcje. Jestem mniej więcej w połowie książki, ale długa droga przede mną jeśli chodzi o wdrożenie tych metod.Jestem tak zadowolony z rezultatów, że postanowiłem napisać kilka słów więcej.
Po pierwsze, trochę o mnie. Studiowałem fortepian aż do poziomu zaawansowanego i zacząłem studiować muzykę w celu uzyskania formalnego tytułu, co zarzuciłem jednak po roku i rozpocząłem studia matematyczne. Po uzyskaniu stopnia, byłem entuzjastą amatorem,

ale na przestrzeni ostatnich 20 lat coraz rzadziej grałem, głównie z powodu frustracji spowodowanych brakiem postępów, przekonany, że nigdy nie znajdę dostatecznej motywacji do tego aby przeznaczać godziny ćwiczeń dziennie dla ulepszenia techniki. Szukałem pewnych wskazówek odnośnie zakupu fortepianu i trafiłem na pańską stronę. Po przeczytaniu kilku rozdziałów ściągnąłem całą książkę i zacząłem ją wypróbowywać. Nie był to pierwszy raz kiedy próbowałem coś ulepszyć w moich ćwiczeniach poprzez czytanie książek czy też porady od nauczyciela. Oto moje doświadczenia po trzech tygodniach. [Zauważcie jak szybko niektórzy ludzie potrafią przyswoić sobie i zrobić użytek z moich metod].
Skoncentrowałem się na opracowaniu 4 utworów, które darzę szczególną sympatią:
- Preludium Ravela.
- Preludium As-dur nr. 26 Chopina
- Noveletta nr. 1 Poulenca
- Alborada del Graziosa ze zbioru Miroirs Ravela

Preludium Ravela to mały utwór bez wyraźnych trudności technicznych. Ten utwór grałem zawsze z nut ale nigdy tak naprawdę dobrze. Jest taka sekcja ze skrzyżowaniem rąk w środku utworu, z paroma ostrymi dysonansami, która przedstawia pewne trudności, ale to właściwie wszystko. Zastosowałem zawarte w książce metody do tego utworu i nagle ożywił się on mnóstwem niuansów, o które wcześniej nigdy go nie podejrzewałem. Myślałem o tym utworze jak o „ulotce reklamowej", ale to przez niewłaściwe metody ćwiczeń tak go postrzegałem.
Noveletta Poulenca jest jednym z tych utworów, które gram przynajmniej raz na tydzień przez ostatnie 20 lat i bardzo ją lubię. Nigdy nie grałem tego w sposób, który w pełni by mnie satysfakcjonował ale zawsze przyjmowałem, że jest to spowodowane brakiem czasu na ćwiczenia. Zgodnie z pańskimi sugestiami zacząłem analizować co jest źle. Poza pewnymi oczywistymi błędami, których nigdy tak naprawdę nie naprawiłem najbardziej zaskakujące było to, że nie mogłem w czasie grania dotrzymać tempa metronomowi ! Bardziej szczegółowa analiza wykazała przyczynę – wiele utworów Poulenca wymaga gwałtownych i niewygodnych przesunięć pozycji rąk w trakcie grania linii melodycznych, które muszą płynnie biec mimo tych przesunięć. Zły nawyk jaki stał się moim udziałem polegał na tym, że przyzwyczaiłem się potrącać klawisze podczas tych przesunięć, w ten sposób niszcząc linię melodyczną i stopniowo przyspieszając utwór. Objawieniem dla mnie było to, że problemu nie można było rozwiązać ćwicząc z metronomem ! Mógł być rozwiązany tylko poprzez analizę tego problemu i opracowanie strategii radzenia sobie z tymi przesunięciami. Teraz jestem bardzo zadowolony ze sposobu w jaki gram i mam dużo czasu aby delektować się muzyką.
Alborada del Graziosa to klasa sama w sobie. Ten diabelsko trudny utwór wielokrotnie w przeszłości próbowałem opanować, ale nigdy nie udało mi się doprowadzić większości pasaży do odpowiedniej szybkości. Zakładałem wtedy po prostu, że potrzebne jest więcej ćwiczeń, a ja nie mogę nigdy znaleźć na to czasu. I znowu sytuacja się powtarza – po zastosowaniu metod zawartych w pańskiej książce w ciągu trzech tygodni jestem w stanie zagrać to z prawie docelową szybkością i w miarę poprawnie muzycznie. Liczę na to, że rozpracuję go technicznie w ciągu kilku tygodni, a następnie skoncentruje się na muzyce.
I w końcu preludium Chopina. Nauczyłem się tego utworu na egzamin kiedy miałem 16 lat, ale nigdy tak naprawdę nie grałem go od tego czasu. Zacząłem ponownie się go uczyć i poczyniłem kilka odkryć. Po pierwsze, nigdy nie grałem tego utworu z właściwą szybkością, nawet na egzaminie, tak więc było to coś co musiałem naprawić. Nie było to niestety takie proste – odkryłem, że z dwóch powodów nie jestem w stanie zwiększyć szybkości. Po pierwsze nauczyłem się oszukiwać legato przy użyciu pedału – niestety kiedy przyspieszysz uzyskujesz po prostu dźwiękowy miszmasz i jeżeli próbowałem prawidłowo pedalizować to nie mogłem uzyskać legato. Po drugie, środkowa sekcja zawiera pewne bardzo rozciągnięte złamane akordy w lewej ręce, które przesuwają się w każdym takcie. Podczas powolnej gry jest OK, ale kiedy gra się szybko, staje się to diabelnie trudne, a nawet bolesne. Zasadniczo

musiałem nauczyć się tego utworu zupełnie od początku – nowe palcowania, nowe pozycje rąk, inna pedalizacja, etc. Teraz mogę grać ten utwór z dowolną szybkością na jaką mam ochotę, bez napięcia. Uważam, że ten utwór jest dowodem na to co Pan twierdzi w swojej książce – jest to bardzo mały utwór, który wydaje się całkiem łatwy, ale grany z właściwą szybkością całkowicie zmienia charakter i doprowadza do frustracji każdego ucznia stosującego metody intuicyjne, chyba, że posiada on błogosławieństwo rozpiętości dłoni na 1.5 oktawy.
Na zakończenie chciałbym podziękować Panu za książkę, a nawet bardziej za udostępnienie jej w Internecie. W przeszłości wydałem olbrzymią ilość pieniędzy na bardzo poszukiwanych nauczycieli i miałem zawsze wrażenie, że mimo iż oni sami rozumieją technikę, nie potrafią przekazać mi tej wiedzy w praktyce.

11. Myślę, że pańska książka warta jest mojego czasu poświęconego na jej czytanie mimo wielu „reguł" (takich jak ćwiczenia rękami osobno, atak akordowy ...), których nauczyłem się od moich nauczycieli. W moim pojęciu nawet jeżeli tylko jedna reguła z pańskiej książki działa to jest ona warta dużo więcej niż 15 USD, które zapłaciłem za 1-szą edycję. Podoba mi się sekcja na temat przygotowywania do recitali. Zgadzam się z tym, że ćwiczenie z pełną szybkością przed recitalem jest absolutnie niewskazane. Dyskutowałem to z moim nauczycielem i znaleźliśmy kilka przyczyn, dla których tak się dzieje [tutaj następuje długi opis powodów, dla których granie z pełną szybkością w dniu recitalu prowadzi do problemów; nie wymieniam ich tutaj ponieważ ich nie rozumiem]. Tak więc ćwiczenie z pełną szybkością w dniu recitalu jest zakazane. Chciałbym dowiedzieć się nieco więcej na temat tego jak zyskiwać szybkość i jak grać obiema rękami na raz bardziej efektywnie. Niektóre utwory (np. inwencje Bacha) są łatwe do grania rękami osobno ale trudne do grania rękami razem. Ogólnie, uważam, że pańska książka jest dobra.

12. Zachęcam wszystkich do spróbowania metody ćwiczenia rękami osobno, tak, jak to jest zalecane w tej książce. Gdy studiowałem u Roberta Palmieri w Kent State University było to częścią mojej praktyki ćwiczeń. Pomogło mi to przejść przez fazę gry amatorskiej do gry znacznie lepszej pod względem technicznym i muzycznym.

13. Bazując na tym co mogłem zobaczyć na pańskiej stronie www, zastosowałem jedną z zasad – ćwiczenie rękami osobno przy pełnej szybkości – w kilku trudnych pasażach w dwóch całkowicie różnych rodzajach piosenek. Jedna z nich to hymn kościelny, a druga to jazz. Interesujące, że kiedy poszedłem wczoraj do kościoła i przyszedł czas na akompaniament dla kongregacji, trudne części, których nauczyłem się techniką „ręce osobno" znalazły się wsród tych, które miałem najsolidniej opanowane i których byłem najbardziej pewien. Wyglądało to tak, że za każdym razem kiedy dochodziłem do tych trudnych miejsc, myślowy przełącznik alarmował mój mózg/system nerwowy po to abym te części zagrał ze szczególną dbałością i dokładnością. To samo miało miejsce w trudnych fragmentach utworu jazzowego, który teraz w ogóle nie jest dla mnie problemem.

14. Około 1.5 roku temu zamówiłem u Pana książkę „Fundamentals of Piano Practice". Chciałbym osobiście podziękować Panu za pański wkład. Bardzo mi to pomogło ! Nigdy nie wiedziałem tak naprawdę jak ćwiczyć ponieważ nigdy nie byłem poprawnie uczony. Brałem lekcje, ale moi nauczyciele nigdy nie nauczyli mnie tego jak ćwiczyć. Czy to nie zadziwiające ! Podejrzewam , że jest to bardzo częste. Najwięcej skorzystałem z pańskiej rady aby grać dużo wolniej podczas ostatniego powtórzenia danego utworu w czasie sesji ćwiczeń. Muszę przyznać, że rozwinięcie tego zwyczaju było dla mnie bardzo trudne. Ale próbuję. Przekonałem się, że powolne ćwiczenie bardzo pomaga. Także ćwiczenie tylko jednego lub dwóch taktów w tym samym czasie jest wartościowe ! Chciałbym aby zapamiętywanie muzyki było łatwiejsze; jeżeli będzie Pan miał jakieś nowe pomysły na temat zapamiętywania proszę dać mi znać. [Dodałem znaczącą część materiału od czasu tej

korespondencji.]

15. Dziękuję Panu za odpowiedź na moje pytania dotyczące kwestii ćwiczeń fortepianowych. Muszę powiedzieć tutaj, że jest jedno szczególnie trudne preludium Chopina – cis-moll. Kiedy otrzymałem pańską książkę udało mi się je zagrać poprawnie z szybkością większą niż docelowa w ciągu jednego dnia. Przyznaję, że jest ono krótkie ale wielu pianistów długo boryka się z nim. To doświadczenie było bardzo zachęcające.

16. Gram na fortepianie od 8 lat, a pańską książkę kupiłem rok temu. Po jej przeczytaniu moje sesje ćwiczeniowe trwające 1 godzinę dziennie są znacznie bardziej produktywne. Dodatkowo szybciej uczę się nowych utworów. Pokazał Pan swoją wnikliwość w następujących miejscach:

    Właściwe metody ćwiczeń.
    Jak rozpocząć nowy utwór.
    Powolne ćwiczenie (kiedy to robić i dlaczego).
    Kiedy grać szybciej niż docelowo.
    Jak przygotować się do recitalu.

    Nie zgadzam się z każdym słowem, które jest w książce ale czytam pańską książkę co kilka miesięcy tak więc nie tracę z pola widzenia właściwych metod ćwiczeń. [Ten motyw powtarza się dosyć często: moja książka jest tak gęstą kombinacją, że niezbędne jest jej kilkakrotne przeczytanie.]

17. Po jednym tygodniu byłem bardzo zadowolony z siebie oraz metod ponieważ wreszcie poprawnie ZAPAMIĘTAŁEM !!! całą stronę HS (ręce osobno).
    Było to absolutnie niespotykane osiągnięcie jeżeli chodzi o mnie. Ale zaczęły powstawać problemy kiedy spróbowałem połączyć obie ręce ucząc się dalej reszty utworu. Przekonałem się również, że „zapamiętałem" pierwszą stronę źle i skończyło się na „własnej twórczości". [To się prawdopodobnie zdarza częściej niż wielu z nas przyznaje – kiedy masz trudności z osiągnięciem właściwej szybkości RR, SPRAWDŹ PARTYTURĘ ! przyczyną może być błąd w odczycie muzyki. Błędy rytmiczne są szczególnie trudne do wykrycia.] Pańska książka dała mi dokładnie to czego szukałem – tzn. pewną bazę do wypracowania skutecznych i szybkich metod ćwiczeń. Żaden nauczyciel nigdy nie pomógł mi znaleźć rozwiązania problemu – jak uczyć się nowego utworu. Jedyna sugestia jaką zawsze dostawałem brzmiała: „ Przyjrzyj się temu i zobacz co możesz z tym zrobić", a w kwestii poprawy dokładności i szybkości „Ciągle ćwicz, ćwicz, ćwicz, ..." Co ??????? Nigdy nie uzyskałem odpowiedzi na to istotne pytanie. Dziękuję.

18. Czytałem pańską książkę na stronie webowej i dużo z niej uzyskałem. Zainspirował mnie Pan do ćwiczenia w sposób, który zawsze uważałem za najlepszy ale nigdy nie miałem dość cierpliwości aby ćwiczyć według niego. To co napisał Pan o akordach i graniu szybkich przebiegów również bardzo mi pomogło. Myślę, że przyczyna mojej niezdolności do grania powyżej pewnych szybkości leży w nierówności gry moich palców. Zwykle mówiłem „po prostu nie potrafię grać poprawnie i szybko". Pracowałem nad małą częścią etiudy przy użyciu podejścia ataku akordowego i mogę naprawdę grać to całkiem szybko i gładko ! Bardzo mnie zainteresowały Pańskie teorie rozwijania słuchu absolutnego. Obozy są bardzo podzielone w tej kwestii: genetyka kontra środowisko. [Od czasu tej korespondencji dodałem ćwiczenia w seriach równoległych dla ćwiczenia akordów i napisałem rozszerzoną sekcję na temat wypracowywania słuchu absolutnego.]

19. Chciałbym aby Pan wiedział jak bardzo moja rodzina muzyków cieszyła się pańską książką. Nie ma dwóch zdań co do tego, że przedstawił Pan w swojej książce wybiegające naprzód,

innowacyjne i nieortodoksyjne idee, które naprawdę dają efekty pomimo tego, że brzmią ekstremalnie w uszach większości praktykujących nauczycieli fortepianu. [Zgadzam się !] Metoda polegająca na ćwiczeniu rękami osobno wydaje się być skuteczna, tak samo jak zasada polegająca na tym aby nie grać wszystkiego zbyt wooooooooooolno ! Również położenie mniejszego nacisku na metronom wydaje się być korzystne. Jest pewne, że pańskie metody pomagają zwiększyć szybkość całego procesu nauki nowych utworów i teraz wręcz nie mogę sobie wyobrazić jak mogliśmy kiedyś obejść się bez tych „muzycznych prawd". Jeszcze raz dziękuję za napisanie książki, która jest takim KLEJNOTEM !

20. Czytałem sekcje książki udostępnione online i uważam, że powinien być taki wymóg aby każdy nauczyciel fortepianu musiał się z nimi zapoznać. Jestem jednym z tych nieszczęśników, którzy ćwiczyli gamy/Hanona nie mając żadnych wskazówek odnośnie rozluźnienia czy też efektywnych metod ćwiczeń. Zacząłem wynajdywać dobre rady na temat ćwiczenia na internetowych grupach dyskusyjnych i w różnych książkach, ale pańska książka jest najbardziej wyczerpującym i przekonującym źródłem jakie znalazłem w Internecie.

21. Jestem pianistą na poziomie średnio zaawansowanym. Miesiąc temu ściągnąłem części pańskiej książki i muszę powiedzieć, że jednym słowem jest ona fantastyczna. Jako naukowiec uznaję strukturalny sposób w jaki przedstawia Pan i wyjaśnia aż po najdrobniejsze szczegóły wszelkie problemy poruszone w tej książce. Zmieniło to mój sposób postrzegania ćwiczeń fortepianowych. Zwłaszcza część dotycząca zapamiętywania pomogła mi bardzo zredukować wysiłki towarzyszące temu procesowi. Mój osobisty nauczyciel (aktywny pianista) stosuje pewne wyjątki z Pana metod. Jest on jednakże zwolennikiem Czernego i nigdy nie słyszał o metodzie „kciuka nad". Musi Pan poświęcić więcej uwagi metodzie „kciuka nad", zwłaszcza w kontekście tego jak gładko łączyć serie równoległe. Dałem kopię książki temu nauczycielowi i polecam ją każdemu.
[Rok później]
Już rok temu napisałem do Pana w sprawie pańskiej fantastycznej książki w Internecie. Opisane tam metody rzeczywiście działają. Przy ich użyciu byłem w stanie nauczyć się i opracować pewne utwory dużo szybciej. Pańskie metody naprawdę działają w stosunku do utworów trudnych do zapamiętania jak niektóre sonaty Mozarta i utwory, o których mój nauczyciel mówi, że są trudne do zapamiętania jak Inwencje Bacha czy niektóre preludia Chopina. Kaszka z mleczkiem, używając pańskich metod. Opanowuję obecnie Fantazję-Impromptu Chopina i ten wydający się dla mnie niemożliwym utwór jest w moim zasięgu ! Podoba mi się też pański wkład w opis działania podświadomości. Ciekaw jestem czy zna Pan książkę J. D. Sarno: The Mindbody Prescription. Ta książka traktuje o podświadomości dokładnie tak jak Pan. W czasie pracy nad moją rozprawą magisterską udało mi się wyjaśnić wiele na pozór nierozwiązywalnych zagadek w taki sposób jak Pan. Nakarmiłem tym mój umysł i po kilku dniach rozwiązanie samo się pojawiło. To co Pan napisał to absolutna prawda !

22. Pańska sugestia aby podczas zapamiętywania muzyki tworzyć połączenia (opowieść na przykład) brzmiała dla mnie głupio. Ale podczas ćwiczeń nie mogłem znaleźć sposobu na zapamiętanie problematycznego akordu F-dur. „Przypisz mu F jak failing (nieudający się)" - zaświtał mi pomysł. Wydawało mi się, że nie jest to zbyt zachęcające myślenie ! Ale teraz zawsze kiedy dochodzę do tej frazy pamiętam F. Mam to. Brawo ! Dziękuję. Pańska książka jest bardzo użyteczna. Odzwierciedla wskazówki mojego nauczyciela ale z większą liczbą detali. Kiedy nie mogę grać na fortepianie nic nie jest tak miłe jak czytanie o graniu na fortepianie ..... W ostatnich tygodniach przed moim ostatnim recitalem, moja nauczycielka zasugerowała mi granie bez przerywania na pomyłkach podczas ćwiczeń. Następnie powrót do momentu gdzie wystąpił błąd i rozpracowanie problemu w sposób podobny do opisanego

przez Pana, aczkolwiek było to jedyny raz. Powiedziała (nauczycielka), że większość ludzi i tak nie będzie zdawała sobie sprawy z pomyłki jeżeli nie przerwie ona muzyki. Jej punkt widzenia jest taki aby nie przerywać muzyki i aby naprawić pomyłkę u źródła poprzez późniejszy powrót do tego taktu. Okazało się, że poprawiłem znacznie moją grę (zająknięcia); skupiam się teraz na tym. Ta rada jest nieintuicyjna jak Pan wie. Większość poprawia błędy w momencie ich powstania. Ale teraz widzę, że robienie tego w sposób ciągły tylko powoduje nawarstwianie się błędów.

23. Natknąłem się na pańską książkę na temat ćwiczeń fortepianowych kiedy szukałem artykułów o słuchu absolutnym. Kiedy ją przeczytałem byłem zaskoczony zaprezentowanym tam naukowym podejściem. Zwłaszcza koncepcja „bariery szybkości" i sposoby jej przezwyciężenia bardzo mi pomogły. Natrafiłem na pańską książkę dokładnie we właściwym momencie. Wiele problemów, na które natknąłem się podczas grania na fortepianie jest omówionych w pańskiej książce. Wielu nauczycieli wydaje się nie mieć jasnej koncepcji co do tego jak radzić sobie ze specyficznymi problemami średnio zaawansowanych pianistów. Tak więc pracuje nad pańską książką sekcja po sekcji z dobrymi wynikami. Jest kilka spraw, których mi w pańskiej książce brakuje. W niektórych rozdziałach bardzo pomocne były by rysunki, schematy, np. odnośnie właściwej pozycji ręki, kciuk nad, ćwiczenia w seriach równoległych. Coś w rodzaju tabeli chronologicznej specjalnie dla procedury ćwiczeń mogło by być pomocne. „ Ćwiczenie na zimno" mogło by być na przykład na pozycji numer 1. Podkreśla Pan zawsze znaczenie tego KIEDY robić COŚ. Czy mógłby Pan uporządkować zalecane ćwiczenia w sposób pozwalający wykorzystać je najefektywniej ? Tak czy inaczej, chciałbym wyrazić tutaj moje słowa głębokiego uznania dla pańskiego projektu.

24. Przez całą zimę kontynuowałem moją samodzielną naukę gry na fortepianie i muszę powiedzieć, że każde słowo zawarte w pańskiej książce jest prawdziwe. Studiowałem fortepian przez kilka lat i robiłem tylko przeciętne postępy. Ponieważ kocham fortepian i muzykę romantyczną czasami szalałem z żalu i byłem głęboko sfrustrowany. Po zastosowaniu pańskich metod około roku temu zrobiłem nieprawdopodobny postęp. Teraz pracuję nad kilkoma utworami jednocześnie, nad kompozycjami, o których nigdy bym wcześniej nie pomyślał, że będę je grać. To cudowne. Obecnie mam swój mały repertuar, który mogę grać z wielką satysfakcją.

25. Zamówiłem i otrzymałem pierwszą edycję pańskiej książki, jak również przeczytałem dostępne online sekcje drugiej edycji. Uważam, że przekazywane przez Pana informacje są bardzo wartościowe. Przesyłam Panu ten email ponieważ mam nadzieję uzyskać jakieś porady przed moim zbliżającym się recitalem. Jestem bardzo nerwowy, ale po przeczytaniu sekcji dotyczących nerwowości rozumiem ich wagę. Szkoda, że nie miałem pańskich uwag odnośnie zapamiętywania kiedy zaczynałem, ponieważ zapamiętywanie zabrało mi strasznie dużo czasu (robiłem je w niewłaściwy sposób). Nie jestem pewien jak grać utwór na recitalu. Przy kilku okazjach grałem dla innych ludzi ale niestety zdarzały mi się potknięcia (zapominanie) spowodowane moją nerwowością. Teraz nastąpi mój pierwszy recital i nie wiem czego oczekiwać. Będę bardzo wdzięczny za wszelkie wskazówki i uwagi odnośnie ćwiczeń.
[Po wymianie kilku listów i informacji na temat tego co gra, etc., dałem mu scenariusz typowego schematu ćwiczeń przygotowanego dla przygotowań do recitali. Po recitalu otrzymałem następujący list.]
Chciałem przekazać Panu, że mój recital przebiegł wyjątkowo dobrze, biorąc pod uwagę, że to był mój pierwszy raz. Rada jaką mi Pan dał była bardzo pomocna. Nerwowo rozpoczynałem utwór, ale później stawałem się bardzo skupiony (tak jak według tego co Pan pisał powinno było się stać). Byłem nawet zdolny do koncentracji muzycznej, a nie tylko ruchowej. Publiczność była pod wrażeniem mojej zdolności do grania z pamięci (tak jak Pan

powiedział, że być powinno). Miał Pan również rację w tym, że tego typu pozytywne doświadczenie pomogło mi w budowaniu pewności siebie. To doświadczenie wywołało we mnie wspaniałe uczucia ! Mój nauczyciel jest z [znane konserwatorium] i naucza ćwiczeń Hanona i innych wprawek technicznych. To dlatego pańska książka jest dla mnie kopalnią złota. Chcę być w stanie grać utwory, które lubię, bez konieczności spędzania 20 lat na ich nauce. Czuję także potrzebę posiadania nauczyciela.

26. [I na koniec, tysiące komunikatów o takiej treści:]

Muszę powiedzieć, że pańska książka jest doskonała . . . . . .

Od kiedy przeczytałem książkę C. C. Changa „Podstawy ćwiczeń fortepianowych", próbowałem jego sugestii; dziękuję tym, którzy mi ją polecili i Panu Changowi za czas poświęcony na jej napisanie i uczynienie dostępną.

Pańska strona www okazała się dla mnie niezwykle użyteczna w mojej codziennej pracy z fortepianem.

Pańska praca jest naprawdę cudowna !

Jest to bardzo pomocne i zachęcające. Wróciłem do fortepianu po latach nie-grania ponieważ nie miałem do niego dostępu; dziękuję !

Był Pan dla mnie niewiarygodną pomocą.

To co przeczytałem wydaje się być bardzo sensowne, tak więc jestem bardzo podniecony zaczynając próby.

Etc., etc.

Przedmowa tłumacza edycji polskiej

Z przyjemnością przekazuje w Państwa ręce wstępną wersję tłumaczenia pracy Chuana C. Changa poświęconej szczegółowemu opisowi sposobów ćwiczenia techniki fortepianowej od poziomu podstawowego do zaawansowanego. Tłumaczenie tego obszernego dzieła zajęło mi wiele czasu i przysporzyło niemało trudności. Dobór słownictwa potrzebnego do wyrażania subtelności związanych z ćwczeniami fortepianowymi bywa kłopotliwy, a dokładają się do tego problemy z tłumaczeniem tekstu angielskiego tak aby zachować jego oryginalny charakter, a jednocześnie aby nie razić kalkami językowymi czy zbytnią potocznością. Muszę powiedzieć, że tłumacząc książkę Changa przebyłem długą drogą w mojej „karierze" tłumacza i wiele się nauczyłem. Tłumaczenie tekstów to zajęcie bardzo ciekawe i rozwijające.

Zdecydowałem się upublicznić to nieco chropawe i niepełne (brak rozdziału 2) tłumaczenie z tego względu, że treści w nim zawarte są tak bardzo pożyteczne dla wszystkich ćwiczących samodzielnie na fortepianie, a pewne niedopracowanie formy nie przeszkodzi w korzystaniu z podręcznika i zostanie mi, mam nadzieję, wybaczone.

Życzę Państwu wielu owocnych i radosnych chwil spędzonych przy fortepianie !

Wojciech Ozimiński [wojozim@il.waw.pl]

Warszawa, 12 maja 2005

WSTĘP

Jest to pierwsza książka jaka kiedykolwiek została napisana na temat tego, w jaki sposób ćwiczyć na fortepianie ! Objawieniem, które ma ona wszystkim przekazać jest istnienie bardzo efektywnych metod ćwiczeń, pozwalających przyspieszyć proces uczenia się nawet 1000 razy, jeżeli do tej pory nie poznałeś jeszcze najefektywniejszych metod ćwiczeń. Najbardziej zadziwia fakt, że były one znane od najwcześniejszych dni fortepianu ale rzadko nauczane, ponieważ niewielu nauczycieli wiedziało o nich, a ci, którzy wiedzieli nie zrobili nic aby zapisać wiedzę o tych metodach na kartach podręczników (lub przekazać innym swoje sekrety).

Uzmysłowiłem sobie w latach sześćdziesiątych, że nie istnieje książka zajmująca się szczegółowo problematyką ćwiczeń fortepianowych. Najlepsza pozycja jaką znalazłem przeszukując literaturę była książka Whiteside, która całkowicie mnie rozczarowała (zobacz sekcję Odnośniki). Jako absolwent Cornell University, studiujący do 2 w nocy po to aby dotrzymywać kroku najzdolniejszym studentom z całego świata, miałem niewiele czasu na ćwiczenia fortepianowe. Chciałem poznać najlepsze metody ćwiczeń fortepianowych, zwłaszcza, że metody, które znałem i którymi się posługiwałem, po prostu nie działały pomimo tego, że przez 7 lat pilnie kształciłem się biorąc lekcje fortepianu w młodości. Jak koncertowi pianiści byli zdolni grać tak jak grali było dla mnie absolutną tajemnicą. Czy było to kwestią odpowiedniej ilości wysiłku, czasu i talentu, jak sądzi większość ludzi ? Odpowiedź „Tak" miałaby dla mnie skutki katastrofalne ponieważ oznaczało by to, że mam tak mały talent, iż jestem przypadkiem beznadziejnym, bo włożyłem odpowiednią ilość wysiłku i czasu, przynajmniej w młodości, ćwicząc do 8 godzin dziennie w weekendy.

Odpowiedzi przychodziły stopniowo w latach 1970, kiedy zauważyłem, że nauczycielka naszych córek, stosowała jakieś niezwykle wydajne metody ćwiczeń, różniące się wyraźnie od metod stosowanych przez większość nauczycieli fortepianu. Przez okres ponad 10 lat śledziłem jej metody i doszedłem do wniosku, że najważniejszym czynnikiem w procesie uczenia się fortepianu są *metody ćwiczeń.* Wysiłek, czas i talent były zaledwie drugorzędnymi czynnikami ! Tak naprawdę „talent" jest trudny do zdefiniowania i niemożliwy do zmierzenia; talent może odgrywać pewną rolę przy ustalaniu zwycięzcy konkursu Van Cliburna; jednakże dla większości muzyków z aspiracjami „talent" jest mglistym pojęciem, którego często używamy ale nie ma ono rzeczywistego, dobrze zdefiniowanego znaczenia. Właściwe, prawidłowe metody ćwiczeń mogą praktycznie każdego uczynić „utalentowanym" muzykiem !

Mamy rosnącą ewidencję faktów, niektóre są dyskutowane w tej książce, z których wynika, że geniusz czy też talent może być bardziej wypracowany niż wrodzony – Mozart jest prawdopodobnie najlepszym przykładem „efektu Mozarta". Niektórzy przezwali ten efekt na „efekt Beethovena", co jest słuszne z racji pewnych osobistych słabości Mozarta, etc. które czasami przyćmiewają jego skądinąd genialną muzykę. Zauważ, że słuchanie muzyki to tylko jeden ze składników złożonego Efektu Mozarta; w przypadku pianistów, *tworzenie muzyki* jest większym komponentem. Tak więc dobre metody ćwiczeń nie tylko przyspieszą naukę ale również pomogą rozwijać muzyczny mózg, zwłaszcza w przypadku młodych ludzi. Szybkość nauki jest zwielokrotniona, a nie tylko trochę przyspieszona (różnica jest taka jak różnica między przyspieszającym samochodem, a jadącym z tą samą szybkością). W okresie kilku lat uczniowie nie stosujący odpowiednich metod ćwiczeń pozostaną daleko w tyle. Powstaje wtedy wrażenie, że ci uczniowie, którzy stosują właściwe metody są bardziej utalentowani niż to jest w rzeczywistości, ponieważ mogą nauczyć się w minuty czy dni tego co innym zabiera miesiące lub lata. Tak więc stwierdzenia w rodzaju „technika fortepianowa polega na sile i zręczności palców" są tworem fantazji nie mającym poparcia w rzeczywistości; technika polega w znacznie większym stopniu na rozwoju mózgu/włókien nerwowych i zwiększaniu się umiejętności muzycznych i pamięciowych.

W przypadku młodego, oddanego nauce ucznia, wybór metod ćwiczeń może skutkować albo całym życiem frustracji albo staniem się koncertującym pianistą w mniej niż 10 lat. Stosując właściwe metody ćwiczeń, bystry uczeń w dowolnym wieku, potrzebuje tylko kilku lat aby zacząć grać znaczące utwory słynnych kompozytorów. Najsmutniejszą prawdą ostatnich dwóch stuleci jest to, że aczkolwiek większość tych wspaniałych metod ćwiczeń była odkrywana tysiące razy, nie były one dokumentowane i każdy student musiał albo odkrywać je ponownie samemu albo, jeżeli był takim szczęściarzem, uczyć się ich od swoich nauczycieli, którzy je znali. Najlepszym przykładem braku takiej dokumentacji jest „nauczanie" Franza Liszta. Istnieje tuzin towarzystw im. Liszta, które wydają setki publikacji. ***Wiele książek zostało napisanych na temat Liszta (zobacz Eigeldinger w Odnośnikach), a tysiące nauczycieli utrzymuje, że nauczają według „metody Franza Liszta" przedstawiając dokumentację. Nieistnieje jednak ani jedna publikacja opisująca na czym ta metoda polega !*** Głównym powodem braku takiej dokumentacji jest to, że dobre metody nauczania są podstawą bytu większości nauczycieli, są więc czymś w rodzaju „sekretu handlowego". Istnieją niekończące się doniesienia na temat dokonań i technicznej sprawności Liszta, ale nie ma ani jednego odnośnika opisującego jak doszedł on do tego. Jest trochę doniesień w literaturze mówiących, że sam Liszt nie pamiętał dokładnie co robił w młodości; można to zrozumieć ponieważ prawdopodobnie eksperymentował i każdego dnia próbował czegoś innego. Ponieważ pedagogika fortepianowa straciła ślady tego jak ćwiczyli wielcy pianiści w czasach swojej młodości, nic dziwnego, że obecnie nie mamy żadnych materiałów zbliżonych nawet do tego co można by nazwać podręcznikiem ćwiczeń fortepianowych. Czy można sobie wyobrazić naukę matematyki, fizyki, historii, programowania komputerowego czy czegokolwiek innego bez podręcznika, mając za jedynego przewodnika (jeżeli jest się szczęściarzem) pamięć swojego nauczyciela ? Kiedy pobierasz naukę gry na fortepianie, nauczyciel nigdy nie daje Ci podręcznika gry. W konsekwencji każdy nauczyciel ma swoje własne metody nauczania i ćwiczenia i każdy uważa, że jego metody są lepsze od innych. Bez podręczników i dokumentacji nasza cywilizacja nie doszłaby do stopnia zaawansowania większego niż prymitywne plemiona mieszkające w dżungli, których cały zasób wiedzy pochodzi właśnie z przekazów ustnych. Tak właśnie funkcjonuje pedagogika fortepianowa przez ostatnie 200 lat !

Jest pewna liczba książek traktujących o nauce gry na fortepianie (zobacz Odnośniki), ale żadnej z nich nie można określić jako podręcznika z opisem szczegółowej procedury ćwiczenia, który jest właśnie tym czego potrzebują uczniowie. Wiele z tych książek opisuje umiejętności jakich potrzebuje student (gamy, pasaże, tryle, etc.), a bardziej zaawansowane książki opisują palcowania, pozycję rąk, ruchy, etc. potrzebne do ich grania, ale żadna z nich nie zawiera systematycznego opisu samej procedury ćwiczeń. Większość książek dla początkujących zawiera kilka takich instrukcji, ale wiele z nich jest szkodliwych (zobacz poniżej) – dobrym przykładem tutaj jest amatorska rada jak można „zostać wirtuozem dzięki 60 ćwiczeniom" we wstępie do serii ćwiczeń Hanona, wypowiedziana nie przez kogoś innego jak przez samego Hanona (zobacz sekcję III.7.h Rozdziału Pierwszego). Gdyby zrobić wyciąg metod ćwiczeń na fortepianie, polecanych przez dużą liczbę nauczycieli, którzy nigdy nie czytali tej książki, wiele z nich byłoby ze sobą sprzecznych, tak więc widać, że nie mogą być poprawne. Nie mając podręcznika nie wiemy co powinien zawierać sensowny zestaw instrukcji. W dziedzinie ćwiczeń fortepianowych najbardziej podstawowe narzędzie dla ucznia – kompletny zestaw instrukcji mówiących jak ćwiczyć, było zasadniczo nieobecne do momentu pojawienia się tej książki.

Nie zdawałem sobie sprawy z tego jak bardzo rewolucyjne są metody opisane w tej książce, do momentu kiedy ukończyłem jej pierwszą edycję. Wszystko co na początku wiedziałem to to, że te metody są lepsze niż te, których uprzednio używałem. Przez lata odkrywałem te metody i stosowałem je z dobrym ale nie rewelacyjnym skutkiem. Doświadczyłem mojego pierwszego przebudzenia kiedy skończyłem tą książkę. To wtedy faktycznie przeczytałem dokładnie swoją własną książkę i zastosowałem zawarte tam metody systematycznie, doświadczając ich niezwykłej skuteczności. A więc jaka była różnica pomiędzy zwykłą znajomością części metod, a przeczytaniem książki ? Podczas pisania książki musiałem poskładać poszczególne części i ułożyć

je w zorganizowaną strukturę, która służyła pewnym celom i nie zabrakło już pewnych istotnych komponentów. Jako doświadczony naukowiec wiedziałem, że jedynym sposobem opracowania użytecznego podręcznika (zobacz Rozdział Trzeci, sekcja 2) jest zorganizowanie materiału w logiczną strukturę. Dobrze znanym zjawiskiem w nauce jest fakt, że większość odkryć dokonywana jest podczas pisania raportów naukowych, a nie w trakcie przeprowadzania badań. To tak jakbym miał wszystkie części samochodu, ale bez mechanika, który we właściwy sposób poskłada pojazd i wyreguluje go. Bez mechanika te wszystkie części nie przedstawiałyby wartości jako środek transportu. Cokolwiek stanowiło prawdziwe powody efektywności tej książki, nabrałem przekonania o potencjale, który może zrewolucjonizować nauczanie fortepianu (zobacz sekcję „Świadectwa") i zdecydowałem się napisać drugą edycję. Pierwsza część nie miała nawet spisu treści i sekcji odnośników, a została pośpiesznie napisana w przeciągu czterech miesięcy kiedy miałem bardzo mało wolnego od pracy czasu. Jasne było, że muszę przeprowadzić więcej badań aby zapełnić luki i przeprowadzić całościowy ogląd literatury; tzn. musiałem lepiej spełnić wymaganie prawdziwie naukowego podejścia. Dlatego zdecydowałem się pisać tą książkę na mojej stronie www, aby mogła być stale uaktualniana w miarę jak postępują moje badania, tak, aby wszystko co napiszę mogło być natychmiast prezentowane czytelnikom. Teraz wiem, że książka internetowa ma więcej zalet; jedną z nich jest to, że nie potrzebujesz indeksu ponieważ możesz przeszukiwać tekst według słów kluczowych. Okazało się, że ta książka stanowi pionierskie dzieło w dostarczaniu darmowej edukacji przez internet.

Dlaczego te metody są tak rewolucyjne ? Aby uzyskać szczegółową odpowiedź należy przeczytać książkę i wypróbować metody. W następnych paragrafach spróbuję zaprezentować przegląd tego jak owe spektakularne efekty uzyskać i wyjaśnić jak działają. Na wstępie chciałbym zaznaczyć, że nie jestem pierwszym autorem żadnej idei zaprezentowanej w tej książce. Były one odkrywane, a następnie zapominane i ponownie odkrywane wielokrotnie przez ostatnie 200 lat przez każdego pianistę, który osiągał sukces. Podstawowa konstrukcja logiczna dla metod została stworzona przy użyciu nauczania Pani Yvonne Combe, nauczycielki naszych dwóch córek, które zostały znakomitymi pianistkami (wygrały wiele pierwszych nagród w konkursach fortepianowych i przez wiele lat grały przeciętnie po 10 recitali w roku; obie rozwinęły słuch absolutny, a obecnie czerpią satysfakcję z komponowania muzyki). Inne części tej książki zostały stworzone przy pomocy istniejącej literatury i moich poszukiwań w Internecie. Mój wkład polega na zgromadzeniu tych idei, zorganizowaniu ich w strukturę i próbie wyjaśnienia na czym polega ich działanie. Odkryłem, że to właśnie zrozumienie mechanizmu działania ma krytyczne znaczenie dla sukcesu we wdrożeniu tych metod. Fortepian często uczony jest tak religia – Wiara, Nadzieja, Miłość. Wiara, że jeżeli przestrzegasz sugerowanych przez nauczyciela - „mistrza" procedur osiągniesz sukces; Nadzieja, że metoda „ćwicz, ćwicz, ćwicz" wynagrodzi Cię rajem muzycznym, Miłość, która spowoduje, że twoje poświęcenia sprawią cuda. Tak książka preferuje inne podejście – reguła nie może być zaakceptowana dopóki uczeń nie zrozumie zasady jej działania. Zapewnienie właściwego zrozumienia nie jest proste ponieważ nie można ot tak rzucić wyjaśnienia wyssanego z palca – trzeba posiadać pewną wiedzę w danej dziedzinie(będzie to złe, a niewłaściwe wyjaśnienia są gorsze od braku wyjaśnień). Zasada zapewniania poprawnych naukowych wyjaśnień mechanizmu działania automatycznie eliminuje niewłaściwe metody ćwiczeń. Może to stanowić wyjaśnienie dlaczego nawet doświadczeni nauczyciele, których edukacja była wąsko skoncentrowana na muzyce mogą mieć trudności w udzieleniu prawidłowego wyjaśnienia. Podanie złego wyjaśnienia dla poprawnej metody może zdziałać więcej złego niż dobrego ponieważ nie tylko wprowadza zamieszanie u ucznia, ale również dlatego, że inteligentny uczeń skonkluduje, że metoda nie działa. To także prosta droga do utraty zaufania do nauczyciela. W tym kontekście moja kariera naukowa/edukacyjna w rozwiązywaniu problemów, nauce materiałowej (półprzewodniki, optyka, akustyka), fizyce, mechanice, elektronice, biologii, chemii, matematyce, pisaniu publikacji (opublikowałem ponad 100 recenzowanych prac w głównych naukowych czasopismach), etc. była nieoceniona w procesie tworzenia tej książki.

Tak więc jakież to za magiczne idee mają zrewolucjonizować naukę gry na fortepianie ? Zacznijmy

od tego, że kiedy oglądamy wielkich pianistów grających recital, zawsze wyglądają na rozluźnionych, grających z łatwością, nawet gdy grają niezwykle trudne utwory. Jak oni to robią ? Fakty są takie, że te utwory *rzeczywiście są* dla nich łatwe ! Tak więc, wiele z opisanych tutaj sztuczek dotyczących uczenia się jest sposobami na uczynienie rzeczy trudnych łatwymi. Nie tylko łatwymi ale często trywialnie łatwymi. Osiąga się to poprzez ćwiczenie każdą ręką osobno i branie do ćwiczeń krótkich fragmentów utworu, niekiedy wręcz dwóch lub jednej nuty. Nie możesz robić rzeczy łatwiejszych niż te ! Znakomici pianiści mogą grać niesamowicie szybko – jak *my* ćwiczymy aby grać szybko ? Po prostu ! Poprzez użycie „ataku akordowego" – jest to sposób polegający na przemieszczaniu wszystkich palców jednocześnie, tak, że dla pewnych kombinacji nut mogą być one grane *nieskończenie* szybko, nawet przez nowicjuszy. Na pewno nie będziemy potrzebowali szybkości większej niż nieskończona ! Zobacz sekcję II.11, Rozdział Pierwszy, „serie równoległe". Aczkolwiek zastosowałem w tym przypadku frazę „seria równoległa" – to jest to po prostu zabawne słowo dla „akordu" (tutaj, używam „akordu" luźno, oznacza on równoczesne granie więcej niż jednej nuty). Jednakże „akord" nie był najlepszym wyborem ponieważ potrzebne było słowo lepiej opisujące sposób, w jaki poruszają się palce (skojarzenie jest taka, że poruszasz palcami równolegle), a wśród muzyków „akord" ma znacznie węższe znaczenie. Oczywiście aby móc być zdolnym do połączenie szybkich serii równoległych tak aby stały się muzyką, wymagana jest duża ilość ćwiczeń, ale ostatecznie mamy tutaj bio-fizyczną procedurę dla rozwijania odpowiednich konfiguracji mięśniowo – nerwowych potrzebnych do szybkiej gry. W tej książce nadałem seriom równoległym bardzo szczególne znaczenie ponieważ mogą być one zastosowane zarówno jako narzędzie diagnostyczne dla odkrywania technicznych słabych punktów jak i jako sposób rozwiązywania problemów z nimi związanych. Serie równoległe są w stanie zapewnić niemal natychmiastowe rozwiązania wielu problemów technicznych. Ćwiczenia w seriach równoległych nie są ćwiczeniami palcowymi w rozumieniu Hanona lub Czernego; zamiast tego są najpotężniejszym zestawem narzędzi umożliwiających gwałtowny rozwój techniczny. Podsumowując, kluczem do sukcesu metod opisanych w tej książce jest zastosowanie pomysłowych „naukowych sztuczek", potrzebnych do rozwiązania danego problemu.

Nawet używając opisanych tu metod musisz ćwiczyć trudne pasaże setki razy, a czasami 10.000 razy zanim będziesz grać najtrudniejsze z nich z łatwością. Rozpatrzmy taki przykład. Jeżeli ćwiczysz typową sonatę Beethovena z powiedzmy połową szybkości (uczysz się jej) zagranie całego utworu zabierze ok. godziny. Tak więc jeżeli przeznaczasz powiedzmy 1 godzinę dziennie na ćwiczenia i ćwiczysz tylko tą sonatę przez 7 dni w tygodniu to powtórzenie jej 10.000 razy zabierze 30 lat czy też połowę życia,. Wydaje się oczywiste, że nie jest to sposób na nauczenie się sonaty, niestety wielu studentów pracuje w sposób podobny do tego. Ta książka podaje sposoby identyfikacji tylko kilku nut, które musisz ćwiczyć, a następnie grania ich w czasie rzędu sekundy (na przykład poprzez zastosowanie serii równoległych), tak abyś mógł powtórzyć je 10.000 razy w ciągu kilku tygodni (czy nawet dni w przypadku łatwiejszego materiału) ćwicząc tylko 10 minut dziennie, 5 razy w tygodniu. Oczywiście to rozumowanie jest bardzo uproszczone ale kiedy uwzględnimy wszystkie złożone czynniki, ostateczna konkluzja pozostaje zasadniczo taka sama: dobre metody ćwiczeń mogą sprawić że ćwiczenia zamiast dostarczać wielkich frustracji dadzą cudowne efekty w ciągu kilku miesięcy (zobacz sekcję Świadectwa).

Tak książka rozpatruje dużo więcej zasad służących podniesieniu efektywności, takich jak ćwiczenie i zapamiętywanie w tym samym czasie. Podczas ćwiczeń musisz powtarzać wielokrotnie, a powtarzanie jest najlepszą okazją do zapamiętywania; tak więc nie ma sensu rezygnować z zapamiętywania podczas ćwiczeń. Aby być zdolnym do nauczenia się obszernego repertuaru, musisz ćwiczyć zapamiętywanie przez cały czas, dokładnie tak samo jak ćwiczysz każdego dnia technikę aby być technicznie doskonałym. Tak więc uczniowie stosujący metody zawarte w tej książce ostatecznie uczą się na pamięć całego ćwiczonego materiału. Dlatego ta książka nie poleca ćwiczeń typu Hanona czy też Czernego, które nie są przeznaczone do zapamiętywania i wykonywania; Z kolei z tego samego względu polecić można Etiudy Chopina. Ćwiczenie czegokolwiek co nie ma być później wykonywane (przed publicznością) nie tylko jest stratą czasu

ale również niszczy sens muzyki, który sobie wypracowałeś. Kiedy zapamiętasz utwór, jesteś w stanie robić wiele różnych rzeczy, których większość ludzi oczekuje tylko od „utalentowanych muzyków" w rodzaju odtwarzania kompozycji w pamięci, bez instrumentu czy nawet spisania całej kompozycji z pamięci na papier. Jeżeli grasz świadomie każdą nutę kompozycji z pamięci nie ma żadnego powodu, dla którego nie miałbyś być w stanie spisać całej kompozycji z pamięci na papier ! Takie umiejętności nie są wcale na popis się ale są niezbędne dla grania bez pomyłek i zaćmień pamięci i przychodzą niemal automatycznie jako produkt uboczny stosowania tych metod nawet dla nas, zwykłych ludzi ze zwyczajną pamięcią. Wielu uczniów potrafi grać całe utwory ale nie potrafi ich spisać z pamięci – tacy uczniowie tylko częściowo zapamiętali utwór sposobem, który nie jest odpowiedni dla wykonań. Wielu pianistów jest sfrustrowanych swoją niezdolnością do zapamiętywania. To czego nie wiedzą to fakt, że ucząc się nowych utworów zapominamy stare. Powoduje to, że próba utrzymania w gotowości dużego repertuaru podczas i jednoczesnego uczenia się nowych utworów nie jest łatwym wyzwaniem. Ta wiedza razem z arsenałem metod wzmacniania trwałej pamięci, omówionych w tej książce eliminuje frustrację, powoduje odrodzenie pewności siebie i pozwala budować repertuar. Ponieważ uczniowie stosujący niewłaściwe metody muszą spędzać cały swój czas na nauce nowych utworów, nigdy nie są w stanie rozwinąć trwale zapamiętanego repertuaru i doświadczają potwornych problemów podczas występów. Zastanawiają się dlaczego występy są takim trudnym zadaniem podczas gdy Mozart po prostu siadał i grał.

Przekonamy się, że wiele „uznanych podstawowych technik" to właściwie diaboliczne mity, które mogą wyrządzić wielką krzywdę pianiście. Przykłady: pozycja z podkurczonymi palcami, metoda kciuk pod do grania gam, ćwiczenia palcowe, wysoka pozycja na ławce, „bez pracy (bólu) nie ma kołaczy", powolne zwiększanie szybkości i powszechne stosowanie metronomu. Zdemaskujemy te przesądy nie tylko pokazując dlaczego są one szkodliwe ale również przedstawimy właściwe alternatywy, odpowiednio: pozycja wypłaszczonych palców, metoda kciuk nad, serie równoległe, niższa pozycja na ławce, sposoby na całkowite unikanie zmęczenia, szybkie przyspieszanie poprzez zrozumienie „barier szybkości" i wyszukanie pewnych korzystnych zastosowań metronomu.

Innym przykładem pomocnej wiedzy jest wykorzystanie grawitacji. Masa ręki jest istotna nie tylko jako siła odniesienia dla uzyskania równej, gładkiej gry (grawitacja jest zawsze stała) ale również dla przetestowania poziomu rozluźnienia grającego. W Rozdziale Pierwszym, w sekcji II.10 przedstawię na bardziej podstawowym poziomie wyjaśnienie dlaczego fortepian został *zaprojektowany* w taki sposób aby grawitacja była siłą odniesienia. Rozluźnienie jest następnym przykładem. Kiedy przeprowadzamy trudne fizyczne zadanie takie jak granie wymagającego pasażu na fortepianie, mamy naturalną tendencję do usztywniania się, w ten sposób, że całe ciało przekształca się w zwartą zbitkę mięśni. Próba niezależnego i gwałtownego poruszania palcami w tych warunkach to tak jakby spróbować sprintu mając gumowe taśmy owinięte wokół obu nóg. Jeżeli możesz rozluźnić wszystkie nieużywane w danej chwili mięśnie i używać tylko tych, które są w danej chwili absolutnie niezbędne, możesz poruszać palcami niesamowicie szybko przez długie okresy czasu bez wysiłku. Innym przykładem są bariery szybkości. Czym są, ile ich jest, co je powoduje i jak ich unikać i jak je eliminować ? Odpowiedzi: są one skutkiem próbowania osiągnięcia tego co niemożliwe (wznosi się je samemu !), zasadniczo jest ich nieskończona ilość, a unikać ich należy poprzez stosowanie właściwych technik ćwiczeń. Jednym ze sposobów radzenia sobie z barierami szybkości jest ich unikanie od samego początku. Innym sposobem jest zmniejszanie szybkości od nieskończonej poprzez użycie serii równoległych, zamiast stopniowego zwiększania szybkości. Ta książka jest zasadniczo takim właśnie, zorganizowanym kompendium tego typu sztuczek potrzebnych do nauki.

Większa część tej książki poświęcona jest najważniejszemu spostrzeżeniu -- najlepsze metody ćwiczenia na fortepianie są zaskakująco anty-intuicyjne. Ten fakt ma podstawowe znaczenie w pedagogice fortepianowej, ponieważ jest głównym wytłumaczeniem tego, że uczniowie i nauczyciele mają tendencję do stosowania niewłaściwych metod ćwiczeń. Gdyby właściwe metody nie były tak anty-intuicyjne tak książka nie byłaby potrzebna. Tak więc ten podręcznik nie tylko

traktuje o tym co powinieneś robić ale również o tym czego powinieneś unikać. Te „sekcje negatywne" nie są po to aby krytykować ludzi, stosujących złe metody lecz są absolutnie koniecznym składnikiem procesu nauczania. Nie znalazłem jeszcze satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie dlaczego intuicyjnie logiczne metody ćwiczeń prowadzą tak często do katastrofy. Być może zadania są tak złożone i jest tyle potencjalnych sposobów radzenia sobie z nimi, że prawdopodobieństwo trafienia na ten właściwy jest prawie zerowe jeżeli wybór sposobu jest losowy. Oto cztery przykłady:

1. Rozdzielanie rąk podczas ćwiczeń jest nie-intuicyjne ponieważ najpierw musisz ćwiczyć każdą ręką z osobna, a następnie obiema naraz, tak więc jest wrażenie, że musisz ćwiczyć daną rzecz 3 razy zamiast po prostu jeden raz obiema rękami razem. Po co ćwiczyć rękami osobno, przecież ostatecznie nie będziesz tak grał ? Około 80% tej książki traktuje o tym dlaczego *potrzebujemy* ćwiczyć rękami osobno. Ćwiczenie rękami osobno jest jedynym sposobem na gwałtowne zwiększenie szybkości i kontroli bez popadania w problemy. Pozwala Ci pracować intensywnie przez 100% czasu z każdą szybkością bez zmęczenia, napięcia czy też kontuzji ponieważ metoda ta bazuje na zmianie rąk kiedy tylko ćwicząca ręka zaczyna się męczyć. Ćwiczenie rękami osobno jest jedynym sposobem na eksperymentowanie w celu odkrycia właściwych ruchów rąk potrzebnych dla wyrazistej, szybkiej gry. Próba opanowania techniki poprzez grę obiema rękami jednocześnie jest głównym powodem powstawania barier szybkości, złych zwyczajów, kontuzji i napięcia. Tak więc korzystne jest ćwiczenie z szybkościami większymi niż zamierzona ostateczna szybkość, ale tylko rękami osobno, a zbyt szybkie ćwiczenie obiema rękami razem jest zawsze uwsteczniające. Ironia ćwiczenia rękami osobno polega na tym, że ostatecznym celem lat tej ciężkiej pracy ćwiczenia rękami osobno jest uczynienie Cię zdolnym do zdobywania najpotrzebniejszej techniki tak szybko jak to możliwe abyś mógł jak najszybciej grać rękami razem (z czasem etap grania rękami osobno stanie się niepotrzebny !).

2. Powolne ćwiczenie rękami razem, a następnie stopniowe zwiększanie szybkości jest tym co robimy intuicyjnie, ale okazuje się, że to podejście jest jednym z najgorszych sposobów ćwiczenia ponieważ marnuje się tak wiele czasu, a poza tym uczysz ręce ruchów, które są inne niż te potrzebne do grania z ostateczną szybkością. Niektórzy uczniowie komplikują jeszcze problem używając metronomu jako stałego wskaźnika dla zwiększania szybkości albo dla utrzymywania rytmu. Jest to jedno z największych nadużyć jakich możesz dopuścić się w stosunku do metronomu. Metronomy mogą być stosowane tylko chwilowo do sprawdzenia poprawności tempa; jeżeli tego nadużyjesz popadniesz w całą masę problemów (to jeszcze inny fakt nie-intuicyjny). Tak więc istotne jest aby wiedzieć jak i dlaczego należy poprawnie używać metronomu. Poznanie optymalnej szybkości ćwiczenia w danych warunkach jest kluczowym składnikiem metod opisanych w tej książce. Technika szybkości jest zdobywana poprzez odkrywanie nowych ruchów rąk, a nie poprzez przyspieszanie wolnych ruchów; tzn. ruchy rąk w wolnej i szybkiej grze są zupełnie inne. Dlatego próba przyspieszania wolnych ruchów prowadzi do barier szybkości – ponieważ próbujesz zrobić to co niemożliwe. Przyspieszanie powolnej gry jest tym samym co próba przekonania konia aby przyspieszył spacer do galopu – tak się nie da. Koń musi zmienić sposób poruszania się ze spaceru na trucht, i dalej bieg, a w końcu galop. Jeżeli będziesz zmuszał konia do spaceru z szybkością truchtu osiągnie barierę szybkości i dozna kontuzji. Ta książka omawia najważniejsze ruchy rąk; nie jest możliwe omówienie ich wszystkich z racji niezwykłej różnorodności ludzkich rąk i umysłów; większość początkujących jest zupełnie nieświadoma tego jakie cuda mogą wyczyniać ich ręce. Na przykład podczas grania gam będziesz musiał nauczyć się „ruchu typu glissando" i tego jak używać kciuka, który jest najbardziej uniwersalnym palcem – granie na fortepianie, taka jaką jest obecnie, nie byłoby możliwe bez kciuka. Liczne podstawowe przykłady ruchów palców/rąk podane w tej książce pokażą uczniom jak mają sami odkrywać ruchy rąk.

3. Aby dobrze zapamiętywać i w konsekwencji być zdolnym do szybkiej gry, musisz również ćwiczyć powoli, nawet gdy już potrafisz z łatwością grać cały utwór w odpowiednim tempie.

Jest to nie-intuicyjne ponieważ gra dla publiczności (wykonywanie) odbywa się zawsze z pełną szybkością, a więc po co ćwiczyć powoli i marnować tyle czasu ? Od momentu gdy wykonujemy utwór z właściwą szybkością może nam się wydawać, że ćwiczenie z pełną szybkością pomoże w zapamiętywaniu i dobrym wykonywaniu. Okazuje się jednak, że szybka gra może być szkodliwa zarówno dla techniki jak i dla pamięci. Ćwiczenie utworu recitalowego w dniu recitalu z pełną szybkością może skutkować słabym wykonaniem na samym recitalu. Ile razy słyszałeś zdanie: „Grałem okropnie podczas lekcji mimo iż jeszcze rano (czy też wczoraj) grałem tak dobrze" ? Dlatego, mimo iż większość tej książki jest ukierunkowana na uczenie się utworów od razu z właściwą szybkością, są pewne zastosowania powolnej gry, których właściwe użycie jest kluczowe. Problem powolnej gry jest nieco podstępny: nie powinieneś grać powoli dopóki nie umiesz grać szybko ! Inaczej nie będziesz wiedział czy twój powolny ruch rąk jest właściwy czy nie. Rozwiązanie tego problemu polega na powolnym ćwiczeniu w celu zdobycia techniki i osiągnięcia szybkości. Jest więc sprawą najwyższej wagi aby uczeń wiedział kiedy ćwiczyć powoli.

4. Większość ludzi nie czuje się komfortowo próbując zapamiętać coś czego nie potrafią grać, a więc instynktownie najpierw uczą się grać utwór, a *później* próbują go zapamiętać. Okazuje się, że można zaoszczędzić mnóstwo czasu najpierw zapamiętując, a dopiero następnie ćwicząc z pamięci (mówimy tutaj o muzyce stanowiącej techniczne wyzwanie, zbyt trudnej do grania bezpośrednio z nut). Co więcej, z powodów wyjaśnionych dalej w tej książce, ci, którzy zapamiętują utwór już po nauczeniu się jego grania nigdy nie zapamiętają go dobrze. Będą na zawsze prześladowani przez problemy z pamięcią. Tak więc dobre metody zapamiętywania muszą być integralną częścią procedury ćwiczeń; zapamiętywanie jest koniecznością, a nie luksusem.

Te cztery przykłady powinny dać czytelnikowi pewien obraz tego, co uważam za metody nie-intuicyjne czy też przeciwne intuicji. To co jest zadziwiające to fakt, że większość dobrych metod ćwiczeń jest nie-intuicyjnych dla większości ludzi. Na szczęście geniusze, którzy byli przed nami byli w stanie spojrzeć poza intuicyjne bariery i znaleźć lepsze metody ćwiczeń.

Dlaczego fakt, że właściwe metody są nie-intuicyjne prowadzi do katastrofy ? Nawet uczniowie, którzy nauczyli się właściwych metod mogą dryfować wstecznie do metod intuicyjnych tylko dlatego, że ich mózgi ciągle powtarzają im, że powinni stosować metody zgodne z intuicją (to jest *definicja* metody intuicyjnej). To samo dzieje się oczywiście z nauczycielami. Rodzice również należą do kategorii ! Tak więc niepotrzebna ingerencja rodziców może czasami być szkodliwa; rodzice również powinni być *uświadomieni*. Dlatego ta książka czyni wszelkie wysiłki aby zidentyfikować i wypunktować wszystkie bzdury jakie niosą ze sobą metody intuicyjne. Pozostawieni sami sobie w większości uczniowie i nauczyciele ciążą ku intuicyjnym (złym) metodom. Dlatego tak wiele złych metod jest w dzisiejszych czasach wdrażanych i dlatego uczniowie potrzebują dobrych nauczycieli i podręczników.

Nauczyciele fortepianu generalnie mogą być podzieleni na trzy kategorie: (a) prywatni nauczyciele, którzy nie potrafią uczyć, (b) prywatni nauczyciele, którzy są bardzo dobrzy i (c) nauczyciele na uniwersytetach i akademiach muzycznych (konserwatoriach). Ostatnia grupa jest zwykle całkiem niezła ponieważ działają w środowisku, w którym muszą się ze sobą komunikować. Są zdolni szybko zidentyfikować najgorsze metody intuicyjne i szybko je wyeliminować. Pierwsza grupa składa się zasadniczo z indywiduów, które nie komunikują się dobrze z innymi nauczycielami i niezmiennie stosują głównie metody intuicyjne; to wyjaśnia dlaczego nie powinni uczyć. Grupy (b) i (c) są nieźle zaznajomione z właściwymi metodami ćwiczeń ale bardzo niewielu z nich zna je wszystkie ponieważ nie było dotychczas ustandaryzowanego podręcznika; z drugiej strony wielu spośród nich zna wiele przydatnych szczegółów nieobecnych w tej książce. Jest niewiele drogocennych nauczycieli z grupy (b), a nauczyciele z grupy (c) przyjmują tylko zaawansowanych uczniów. Problem polega na tym, że większość uczniów zaczyna z grupą (a) i nigdy nie wykroczy

poza poziom początkujący czy też średnio-zaawansowany, tak więc nigdy nie zakwalifikuje się do grupy nauczycieli (c). Tak więc większość początkujących uczniów staje się sfrustrowana i poddaje się pomimo, że praktycznie wszyscy oni mają potencjał bycia świetnymi muzykami. Co więcej, ten brak postępów napędza bzdurne mniemanie, że uczenie się gry na fortepianie wymaga całego życia bezmyślnego powtarzania pozbawionego muzyki; w konsekwencji uczniowie słabych nauczycieli nie zdają sobie sprawy z tego, że po prostu potrzebują innego nauczyciela.

Wszyscy nauczyciele fortepianu powinni używać podręcznika i wyjaśniać metody ćwiczeń; to zwolni nauczycieli z konieczności wyjaśniania mechaniki ćwiczenia i pozwoli im skoncentrować się na muzyce, czyli tam gdzie nauczyciele są najbardziej potrzebni. Rodzice uczniów fortepianu powinni również przeczytać podręcznik z racji istnienia pułapek metod intuicyjnych.

Istnieje bliski związek pomiędzy muzyką i matematyką. Staje się coraz bardziej jasne, że muzyka w wielu aspektach jest formą matematyki, a wielcy kompozytorzy badali i wykorzystywali ten związek. Większość podstawowych teorii muzycznych może być wyrażonych poprzez terminy matematyczne. Wiele reguł dotyczących kompozycji jest w prosty sposób wykorzystuje pewne teoretyczne koncepcje teorii grup. Harmonia zgodna jest z najprostszymi zasadami matematyki i daje ona podstawy skali chromatycznej, która jest równaniem logarytmicznym. Wszystkie tonacje muzyczne są podzbiorami skali chromatycznej, a progresje akordów są najprostszymi relacjami tych podzbiorów. Przedyskutuję w sekcji IV.4 Rozdziału Pierwszego pewne konkretne przypadku zastosowania matematyki w słynnych kompozycjach, poruszę również zagadnienia przyszłych badań naukowych w muzyce (matematycznych i innych). Oczywiście muzyka nie jest matematyką ! Muzyka jest sztuką, co wyjaśniam w sekcji III.7.i Rozdziału Pierwszego. Matematyka jest po prostu sposobem mierzenia czegoś policzalnego; tak więc wszystko w muzyce co może być policzone (np. rodzaj taktowania, struktura tematów, etc.) może zostać potraktowane matematycznie. Tak więc, mimo iż matematyka nie jest niezbędna artyście, muzyka i matematyka są nierozłączne, a wiedza o ich relacjach często może być pożyteczna (co pokazuje każdy wielki kompozytor) i będzie stawała się coraz bardziej użyteczna w miarę jak matematyka będzie coraz bardziej zespalać się z muzyką i artysta nauczy się wykorzystywać matematykę.

Zbyt wielu pianistów jest ignorantami jeżeli chodzi o sposób działania fortepianu i pojęć w rodzaju strojów czy konserwacja młoteczków. Jest to szczególnie zadziwiające ponieważ konserwacja fortepianu bezpośrednio wpływa na (1) zdolność do tworzenia muzyki i (2) rozwój techniczny. Jest wielu koncertujących pianistów nie widzących różnicy pomiędzy strojem równo, a dobrze temperowanym, podczas gdy pewne kompozycje, które grają (np. Bach) formalnie wymagają użycia jednego lub drugiego. Kiedy używać pianina elektronicznego, kiedy przejść na fortepian akustyczny wyższej klasy i jak ocenić jakość fortepianu są to czynniki o znaczeniu krytycznym dla kariery każdego pianisty. Tak więc książka ta zawiera również rozdział o tym jak nastroić swój własny instrument.

Jako naukowiec spierałem się z innymi naukowcami i nie-naukowcami jak zdefiniować pojęcie „nauka". Ponieważ podejście naukowe jest tak podstawową cechą tej książki, zawiera ona rozdział Metoda Nauka, w którym omówiłem najpowszechniejsze nieporozumienia dotyczące nauki. Nauka nie jest teoretycznym światem najwybitniejszych geniuszy; jest najbardziej efektywną drogą do uproszczenia naszego bytowania. W Rozdziale Pierwszym omawiam podstawowe sposoby, za pomocą których nauka osiąga ten cel. Potrzebujemy geniuszy aby rozwijali naukę; kiedy jednak jakieś pole jest już rozwinięte ogromne rzesze ludzi mogą czerpać korzyści z jej postępów.

Muzyka jest sztuką. Sztuka jest pewnego rodzaju drogą na skróty, używającą ludzkiego umysłu od osiągnięcia koncepcji niemożliwych do uzyskania w inny sposób. Naukowe podejście do muzyki ma zastosowanie tylko do prostszych poziomów muzyki, które mogą zostać potraktowane analitycznie: nauka wspiera sztukę. Potrzebujesz ich obu ! Błędne jest mniemanie, że nauka ostatecznie zastąpi sztukę lub odwrotnie, że sztuka jest wszystkim czego potrzebujesz aby grać na

fortepianie. Źródła historyczne utrzymują, że Liszt podchodził do problematyki ćwiczeń fortepianowych z czysto artystycznego punktu widzenia. Z racji swojego geniuszu mógł stosować sztukę jako drogę na skróty dla osiągnięcia swojej techniki. Jednak osiągnąwszy to nie był w stanie wyjaśnić sposobu w jaki to zrobił swoim uczniom; mógł tylko zademonstrować (Fay, Jaynes). W dzisiejszych czasach mamy znacznie lepszy system.

Ponieważ potrzebujemy zarówno sztuki jak i nauki, a sztuka jest oczywiście ważniejszym komponentem, celem tej książki jest poświęcenie 10% czasu ćwiczeń technice, a 90% muzykowaniu. Tak ustawiony stosunek tych czasów tak naprawdę maksymalizuje tempo przyswajania techniki ponieważ właściwe zdobywanie techniki palcowej (wchodzi w to również rytm, kontrola, kolor, ekspresja, szybkość, etc.) odbywa się tylko poprzez granie opracowanych już utworów (anty-intuicyjne ?). Ćwiczenie przez cały trudnego materiału nie jest najszybszą drogą do zdobycia techniki; tzn. technika i muzykalność nie mogą zostać rozdzielone. Ten współczynnik podziału czasu ćwiczeń jest najmocniejszym argumentem aby nie próbować pracować nad utworami, które pod względem stopnia trudności są zbyt odległe od twojego poziomu technicznego.

Podsumowując, książka ta stanowi niezwykły przypadek w historii pedagogiki fortepianowej i ma potencjał, który może zrewolucjonizować nauczanie fortepianu. Zaskakujące jest, że można w niej znaleźć tak niewiele fundamentalnie nowych rzeczy. Każda metoda tu prezentowana była odkrywana i ponownie po wielokroć odkrywana przez wybitnych pianistów. Ilość czasu i energii jaka została zmarnowana w tym swoistym procesie błędnego koła wielokrotnego odkrywania w każdej generacji pianistów, jest niewyobrażalna. Poprzez udostępnienie uczniom wiedzy zawartej w tej książce od pierwszego dnia ćwiczeń mam nadzieję, że wkroczymy w nową erę pedagogiki fortepianowej.

Książka ta jest oczywiście moim osobistym darem dla społeczeństwa. Tłumacze również poświęcili jej wiele swojego cennego czasu. Razem, wyznaczamy pionierską drogę darmowej internetowej edukacji na najwyższym poziomie, czegoś co może stać się przyszłością. Nie ma powodów aby edukacja nie była darmowa. Taka rewolucja może zachwiać posadami pewnych nauczycieli, ale przy zastosowaniu ulepszonych metod nauczania fortepianu, granie na tym instrumencie stanie się znacznie bardziej popularne, stwarzając większe zapotrzebowanie na nauczycieli, którzy mogą uczyć. Tak więc ulepszone metody nauczania są dobre dla wszystkich. Jasne jest, że nauczyciele fortepianu nie mogą dalej nauczać według starych metod – muszą zdobyć lepszą wiedzę aby nauczać dzisiejszych, lepiej wyedukowanych uczniów. Aspekt ekonomiczny ulepszonych metod nauczania będzie ogromny. Ta strona www powstała w 1999 roku. Od tamtego czasu oceniam, że ponad 10.000 uczniów nauczyło się tej metody do 2002 roku. Przyjmijmy, że 10.000 poważnych uczniów fortepianu oszczędza 5 godzin tygodniowo dzięki tym metodom, że ćwiczą 40 tygodni w roku i że ich czas wart jest 5 USD/godzinę; tak więc roczna oszczędność wynosi:

(5godz./tydz., na studenta)(40tyg./rok)(5USD/godz.)(10.000 uczniów) = 10.000.000 USD / rok w 2002 roku.

Ta liczba będzie się zwiększać każdego roku. 10 mln. USD rocznie to tylko oszczędności uczniów i dopiero zaczynamy. Gdziekolwiek zaadoptowanie naukowego podejścia spowodowało tak gwałtowny skok rozwoju danej dziedziny, rozkwitała ona bez ograniczeń i przynosiła każdemu korzyści: w tym przypadku głównie uczniom, rodzicom, nauczycielom, technikom (stroicielom) i producentom fortepianów. Nie możesz zatrzymać postępu. Aby dorównać elektronicznym pianinom, które zawsze są nastrojone, instrumenty akustyczne wkrótce muszą również pozostawać stale w stroju poprzez zastosowanie na przykład współczynnika rozszerzalności termicznej strun do elektronicznego strojenia. (zobacz Samostrojący się fortepian). Obecnie praktycznie wszystkie domowe pianina i fortepiany są rozstrojone praktycznie przez cały czas, ponieważ proces rozstrajania zaczyna się po opuszczeniu domu przez stroiciela kiedy tylko zmianie ulegnie temperatura czy wilgotność powietrza. Jest to sytuacja nie do zaakceptowania. W fortepianach

przyszłości będziesz naciskał przycisk i instrument w ciągu sekundy sam się nastroi. Przy masowej produkcji koszt takiego rozwiązania będzie mały w porównaniu do ceny dobrego instrumentu. Możesz pomyśleć, że spowoduje to bezrobocie wśród stroicieli ale tak się nie stanie z tego powodu, że liczba instrumentów będzie wzrastała, mechanizm samo-strojenia wymaga konserwacji, a instrumenty tak doskonale nastrojone będą wymagały częstszej konserwacji młoteczków i regulacji (która jest dzisiaj zbyt często zaniedbywana). Spowoduje to znaczną poprawę dźwięku wydobywanego z instrumentu. Ten wyższy poziom konserwacji instrumentu będzie wymagany przez zwiększającą się liczbę zaawansowanych pianistów. Muzyka uzyskiwana za pomocą tych instrumentów będzie brzmiała tak jak ta słyszana w salach koncertowych. Możesz nagle uświadomić sobie, że to instrument hamował twoje postępy techniczne i rozwój muzyczny (zużyte młoteczki są zawsze powodem takiego stanu rzeczy !). Jak myślisz dlaczego koncertujący pianiści otaczają swoje instrumenty taką troską ?

Ta książka nie jest końcem drogi – jest tylko jej początkiem. Przyszłe badania nad metodami ćwiczeń na pewno doprowadzą do licznych ulepszeń; taka jest natura podejścia naukowego. Gwarantuje ono, że nigdy nie stracimy użytecznych informacji, że zawsze będziemy czynić postępy i że najgorszy nawet nauczyciel będzie miał dostęp do tych samych informacji co najlepszy. Nadal nie rozumiemy zmian biologicznych towarzyszących zdobywaniu techniki i tego w jaki sposób ludzki (zwłaszcza niemowlęcy) mózg rozwija się muzycznie. Zrozumienie tego pozwoli podejść do tych zagadnień bezpośrednio zamiast metodą powtarzania czegoś 10.000 razy. Od czasów Bacha postęp pedagogiki fortepianowej był zamrożony; możemy teraz mieć nadzieję, że uda się przekształcić pianistykę z nieosiągalnego marzenia w sztukę, z której może czerpać przyjemność wiele osób.

SPIS TREŚCI

Świadectwa

Przedmowa

Spis treści

1. Technika

1.1 Wprowadzenie

1. Cel.
2. Czym jest technika fortepianowa ?
3. Technika a muzyka
4. Interpretacja, ćwiczenia muzyczne, słuch absolutny

1.2 Podstawowe procedury ćwiczeń fortepianowych

1. Procedura ćwiczeń
2. Pozycje palców
3. Wysokość ławki i odległość od fortepianu
4. Rozpoczynanie ćwiczenia utworu: słuchanie i analiza (Dla Elizy)
5. Ćwicz najpierw najtrudniejsze sekcje
6. Skracanie trudnych części: ćwiczenie w segmentach (tak–za–taktem)
7. Ćwiczenie osobno każdą ręką: zdobywane techniki
8. Zasada ciągłości
9. Atak akordowy
10. Spadek swobodny, ćwiczenie akordów i rozluźnienie
11. Serie równoległe
12. Uczenie się i zapamiętywanie
13. Szybkość, wybór szybkości ćwiczenia
14. Jak się rozluźnić
15. Poprawa po-ćwiczeniowa (PPC)
16. Niebezpieczeństwa powolnej gry – pułapki metody intuicyjnej
17. Znaczenie powolnej gry
18. Palcowanie
19. Dokładne tempo i metronom
20. Słaba lewa ręka; uczenie jednej ręki przy pomocy drugiej
21. Budowanie wytrzymałości, oddychanie
22. Złe nawyki: największy wróg pianisty
23. Prawy pedał
24. Lewy pedał, tembr i tryby wibracji strun
25. Ręce razem: Fantazja-Impromptu Chopina
26. Podsumowanie

1.3 Wybrane zagadnienia ćwiczeń fortepianowych

1. Ton, rytm i staccato
    1. Czym jest dobry ton
    2. Czym jest rytm (Sonata "Burza" Beethovena)
    3. Staccato

2. Metoda cykli (Fantazja – Impromptu Chopina)
3. Tryle Tremola
    1. Tryle
    2. Tremola (Sonata Patetyczna Beethovena, 1-sza część)
4. Ruchy rąk i ciała, a technika
    1. Ruchy rąk
    2. Granie płaskimi palcami
    3. Ruchy ciała
5. Granie (szybkich gam i pasaży (Fantazja – Impromptu Chopina, Sonata Księżycowa Beethovena, 3-cia część)
    1. Gamy
    2. Pasażę
    3. Metoda Koła Wozu (FI Chopina)
    4. Pchcięcie i ciągnięcie: podstawowe metody grania pasażu
    5. Kciuk: najbardziej uniwersalny palec, przykład procedury ćwiczenia gamy/pasażu
6. Zapamiętywanie
    1. Po co zapamiętywać
    2. Kto, co i kiedy może zapamiętywać
    3. Zapamiętywanie i podtrzymywanie pamięci
    4. Pamięć rąk
    5. Rozpoczynanie procesu zapamiętywania
    6. Wzmacnianie pamięci
    7. Ćwiczenie bez rozgrzewki
    8. Powolna gra
    9. Taktowanie mentalne
    10. Ustanawianie trwałej pamięci
    11. Podtrzymywanie pamięci
    12. Osoby czytające z nut a osoby grające z pamięci: nauka inwencji Bacha
    13. Funkcje pamięci człowieka
    14. Prosty sposób na stanie się dobrym pamięciowcem.
    15. Podsumowanie
7. Ćwiczenia
    1. Wprowadzenie: Ćwiczenai właściwe, rozgrzewające i warunkujące (11 lipca 2004)
    2. Ćwiczenia w seriach równoległych dla rozwoju właściwej techniki
    3. Jak stosować ćwiczenia w seriach równoległych
    4. Gamy, pasaże, ćwiczenia na niezależność palców i ćwiczenia na podnoszenie palców
    5. Granie (szerokich) akordów, ćwiczenia na rozciąganie dłoni
    6. Ćwiczenie skoków
    7. Rozciąganie i inne ćwiczenia
    8. Problemy z ćwiczeniami Hanona
    9. Ćwiczenie dla uzyskania szybkości
8. Szkicowanie (Sonata nr. 1 Beethovena)
9. Dopracowywanie utworu – eliminacja pomyłek
10. Zimne ręce, choroba, kontuzja, uszkodzenie uszu
    1. Zimne ręce
    2. Choroba
    3. Kontuzje
    4. Uszkodzenia uszu
11. Czytanie z nut
12. Nauka słuchu względnego i absolutnego

13. Utrwalanie swojej gry na taśmach wideo i audio
    1. Nagrania audio
    2. Kamery wideo
14. Przygotowanie do wykonań i recitali
    1. Dlaczego niektórzy pianiści nigdy nie występują ?
    2. Korzyści i pułapki występów i recitali.
    3. Przygotowywanie się do występów i recitali
    4. Ćwiczenie dla wykonawstwa i granie muzykalne
    5. Nieoficjalne występy
    6. Przygotowawcze procedury ćwiczeń
    7. Podczas recitalu
    8. Ten nieznany fortepian
    9. Po recitalu
15. Przyczyny i kontrola nerwowości
16. Nauczanie
    1. Rodzaje nauczycieli
    2. Nauczanie najmłodszych
    3. Czytanie, zapamiętywanie, teoria
    4. Pewne elementy lekcji fortepianu
    5. Dlaczego najwięksi pianiści nie potrafią uczyć ?
17. Pianina, fortepiany, instrumenty elektroniczne, zakup i konserwacja
    1. Fortepiany, pianina, instrumenty elektroniczne ?
    2. Pianina elektroniczne
    3. Pianina akustyczne
    4. Fortepiany
    5. Zakup pianina akustycznego
    6. Konserwacja fortepianu
18. Jak rozpocząć naukę gry na fortepianie: od najmłodszych dzieci do zaawansowanych wiekiem dorosłych (6 listopada 2004)
    1. Czy potrzebujesz nauczyciela ?
    2. Książki i keyboardy na początek
    3. Początkujący: wiek od 0 do ponad 65
19. Idealna procedura ćwiczeń (nauki Bacha i Inwencja #4)
    1. Nauka reguł
    2. Procedura uczenia się nowego utworu (Inwencja Bacha #4)
    3. "Zwyczajne" procedury ćwiczeń i nauczanie Bacha.
20. Bach: największy kompozytor i nauczyciel (15 Inwencji i związane z nimi serie równoległe)
21. Psychologia fortepianu
22. Ogólne podsumowanie całej metody

1.4 Matematyczna teoria gry na fortepianie
1. Dlaczego potrzebujemy teorii matematycznej ?
2. Teoria ruchów palca dla fortepianu
3. Termodynamika gry na fortepianie
4. Formuła Mozarta, Beethovena i Teoria Grup
5. Obliczanie szybkości uczenia się (1000 razy szybciej !)
6. Przyszłościowe tematy badań

2. Strojenie fortepianu

1. Wprowadzenie
2. Skala chromatyczna i strój temperowany
3. Narzędzia potrzebne do strojenia
4. Przygotowanie
5. Jak zacząć
6. Procedury strojenie i stroje
    1. Strojenie fortepianu względem kamertonu
    2. Kirnberger II
    3. Strój równo temperowany
7. Drobne naprawy
    1. Obróbka młoteczków – kształtowanie i strojenie,
    2. Wygładzanie kabestanów

3. Metoda naukowa, teoria uczenia się i mózg

1. Wprowadzenie
2. Metoda naukowa
3. Czym jest metoda naukowa
4. Teoria uczenia się
5. Co powoduje sny i jak je kontrolować
    1. Sen o spadaniu
    2. Sen o niemożliwości ucieczki
    3. Sen o spóźnieniu się na egzamin lub o zgubieniu się
    4. Rozwiązanie mojego długiego i złożonego snu
    5. Kontrolowanie snów
    6. Co sny mówią nam o naszych mózgach
6. Jak używać podświadomości
    1. Emocje
    2. Używanie podświadomości.

A. Odnośniki

B. Lista skrótów

Rozdział 1

Technika

1.1 Wprowadzenie

1. Cel

Celem tej książki jest przedstawienie najlepszych znanych metod nauki gry na fortepianie. Dla uczących się gry na fortepianie, opanowanie prezentowanych metod, oznacza zredukowanie czasu przeznaczanego na ćwiczenia techniczne (pochłaniające dużą część życia) i zwiększenie ilości czasu dostępnego na muzykowanie. Wielu uczniów spędza 100% czasu na uczeniu się nowych kompozycji, a ponieważ trwa to tak długo, nie pozostaje już czas na muzykowanie. Ten smutny stan rzeczy jest największą przeszkodą w rozwoju techniki, ponieważ właśnie muzykalny sposób gry jest konieczny dla szybkiego rozwoju technicznego. ***Celem tej pracy jest uczynienie procesu uczenia się tak szybkim, aby nauka zajmowała tylko 10% czasu ćwiczeń, a pozostałe 90% można było przeznaczyć na muzykowanie maksymalizując w ten sposób rozwój techniczny.***

Poprzez „nauczenie się utworu" rozumiemy tutaj nauczenie się go na pamięć i opracowanie w takim zakresie aby zasadniczo można było grać go z właściwą szybkością. Ktoś może logicznie zauważyć, że uczenie się utowru i zdobycie potrzebnej do jego wykonania techniki to to samo. Z pedagogicznego punktu widzenia pomocne może być zdefiniowanie techniki bardziej wąsko jako zdolności do muzykalnej gry; „technika" będzie dalej omówiona w stopniu bardziej szczegółowym. Przyczyną takiej definicji jest pytanie jak ćwiczyć aby być w stanie wykonywać utwór dla słuchających, np. nauczyciela w trakcie lekcji. Większość uczniów nie ma problemu z ćwiczeniem utworu dla własnej satysfakcji ale doświadcza ogromnych problemów grając publicznie. Zwykle zrzucają oni winę na nerwowość ale przyczyna jest bardziej podstawowa - złe metody ćwiczeń. Jeżeli twierdzimy, że prezentowane tu metody ćwiczeń są dobre, to nerwowość powinna zostać znacznie zredukowana, a występy powinny stać się naturalne. A wszystko zależy od jednej tylko rzeczy - zdobywania techniki !

W tym momencie usprawiedliwione będzie twoje pytanie: „Jak to możliwe, że jest to takie proste ?". A więc rozważ następującą sytuację. Nawet uczniowie mający straszne problemy podczas recitali grają znacznie lepiej podczas lekcji ze swoimi nauczycielami. Przyczyna tego jest taka, że ćwiczą wykonywanie dla swojego nauczyciela raz w tygodniu. Oczywiście jeżeli to ćwiczysz stajesz się w tym dobry. Reszta książki poświęcona jest temu jak ćwiczyć w ten sposób abyś cały czas podczas ćwiczeń grał tak jak na wystepie. Aby osiągnąć sukces w zdobywaniu techniki musisz szybko nauczyć się grać muzykalnie.

2. Czym jest technika fortepianowa ?

Musimy zrozumieć czym jest technika ponieważ niewłaściwe jej pojmowanie prowadzi do złych metod ćwiczenia. Co więcej, właściwe zrozumienie prowadzi nas do doskonałych metod ćwiczenia. Najczęstszym nieporozumieniem jest mniemanie, że technika polega na dziedzicznej sprawności palców. Tak nie jest. **Dziedziczna sprawność znakomitego pianisty i zwykłego obywatela nie różni się wiele.** Oznacza to, że praktycznie każdy może nauczyć się dobrze grać na fortepianie. Istnieją liczne przykłady ludzi

upośledzonych umysłowo, o ograniczonej koordynacji, którzy przejawiają niezwykły talent muzyczny. Niestety wielu z nas mimo znacznie większej zręczności, nie potrafi opanować pasaży muzycznych z powodu braku pewnych prostych ale krytycznie ważnych informacji. **Zdobywanie techniki jest głównie procesem rozwoju mózgu i systemu nerwowego, a nie rozwojem mięśni odpowiedzialnych za ruchy palców.**

Technika jest to zdolność do zagrania miliarda różnych fragmentów muzyki fortepianowej; tak więc nie jest to zręczność ale połączenie wielu umiejętności. Opanowanie techniki sprowadza się więc do tego w jaki sposób nauczyć się tak wielu różnych umiejętności w krótkim czasie. Najcudowniejszą rzeczą odnośnie techniki pianistycznej i **najważniejszym przesłaniem tej książki jest to, że umiejętności pianistycznych można się nauczyć w krótkim czasie jeżeli zastosowane zostaną właściwe procedury uczenia się.** Umiejętności zdobywamy dwuetapowo: (1) odkrycie w jaki sposób poruszać palcami, dłońmi, przedramionami, etc. i (2) warunkowanie mięśni i włókien nerwowych w taki sposób aby osiągnąć to z łatwością i kontrolą. Drugi etap jest związany jest z kontrolą, a nie rozwijaniem siły czy też atletycznej wytrzymałości. Wielu uczniów postrzega ćwiczenia fortepianowe jako godziny intensywnej akrobatyki palcowej, ponieważ nigdy nie byli nauczeni właściwej definicji techniki. **Naprawdę jest tak, że właściwie ucząc się gry na fortepianie rozwijasz swój mózg !** Zdobywanie techniki jest procesem rozwijania szybszyvh połączeń nerwowych, tworzenia większej liczby komórek mózgowych dla odpowiednich ruchów i funkcji pamięci oraz dla „mówienia językiem muzyki". Naprawdę stajesz sie bardziej bystry i poprawiasz funkcjonowanie swojej pamięci; dlatego właściwy sposób uczenia się gry na fortepianie ma tak wiele pozytywnych konsekwencji, jak np. zdolność do lepszego radzenia sobie z codziennymi problemami czy zdolność do lepszego zachowania pamięci z wiekiem. Dlatego w tej książce zapamiętywanie jest integralną częścią procesu zdobywania techniki.

Z powyższej definicji wynika, że jeżeli raz się czegoś nauczysz (np. gamy) to granie tego w nieskończoność nie poprawi istotnie techniki i można w ten sposób zmarnować wiele czasu. Musimy zrozumieć swoją własną anatomię i uczyć się jak odkryć i zdobyć właściwą technikę. To wydaje się prawie niemożliwym zadaniem dla przeciętnego ludzkiego umysłu chyba że poświęci się temu całe życie od dzieciństwa. Nawet wtedy większość nie odniesie sukcesu. Przyczyna dla której nauczenie się tego samemu zabrałoby całe życie jest taka, że bez odpowiednich instrukcji pianista musi odkrywać odpowiednie ruchy, etc. metodą prób i błędów. Musisz polegać na niewielkim prawdopodobieństwie, że kiedy spróbujesz zagrać jakiś trudny pasaż szybciej twoja ręka przypadkowo złapie właściwy rodzaj ruchu, który będzie odpowiedni. Jeżeli masz pecha twoja ręka nigdy nie natrafi na ten rodzaj ruchu i utknąłeś na dobre (zjawisko zwane „barierą szybkości). Większość początkujących nie ma nawet mglistego pojęcia na temat złożonych ruchów palców, dłoni i ramion. Początkujący widzą tylko koniuszki palców przed sobą i tutaj zaczyna się problem. Na szczęście wielu geniuszy którzy byli przed nami, dokonało większości użytecznych odkryć (inaczej nie byliby tak świetnymi wykonawcami) prowadzących do wydajnych metod ćwiczeń.

Inne nieporozumienie polega na przeświadczeniu, że kiedy już palce staną się dostatecznie wyćwiczone, można zagrać wszystko. Prawie każdy fragment muzyczny jest nową przygodą; musi być opracowany jak nowa rzecz. Doświadczeni pianiści *wydają się* być zdolni do grania prawie wszystkiego ponieważ (1) ćwiczyli już prawie wszystko i (2) wiedzą jak uczyć się nowych rzeczy bardzo szybko. Dlatego zdobywanie techniki może się wydawać na początku zniechęcającym zadaniem ze względu na prawie nieskończoną ilość różnych fragmentów literatury fortepianowej – jak my się tego wszystkiego nauczymy ? Ten problem został w większości rozwiązany. Są wielkie klasy pewnych przebiegów muzycznych zbliżonych do siebie charakterem, np. często występujące gamy; umiejętność

ich grania pokryje znaczącą część wielu kompozycji. Ale co ważniejsze specyficzne problemy można rozwiązywać w odpowiedni sposób -- będzie to główną treścią tej książki.

Jednymi z pierwszych ważnych rozwiązań jakie omówimy poniżej będą potężne *ćwiczebne triki,* pozwalające nauczyć się trudnych fragmentów przy użyciu uogólnionych procedur mających zastosowanie do praktycznie każdego przebiegu. **Te sztuczki pokażą Ci najkrótszą drogę do odkrycia optymalnych ruchów palców, rąk i ramion, przy pomocy których można zagrać dany fragment.** Są dwa powody, dla których powinieneś samodzielnie dokonywać odkryć. Po pierwsze, jest tyle różnych fragmentów muzycznych, że metody potrzebne do ich grania nie mogą być tu w całości opisane. Po drugie potrzeby każdej jednostki są trochę inne, tak więc zestaw reguł w tej książce powinien stanowić jedynie punkt wyjścia i każdy musi je sobie zaadoptować stosownie do własnych potrzeb. **Czytelnicy, którzy naprawdę zrozumieją zawartość tej książki, nie tylko będą zdolni do natychmiastowego zwiększenia tempa uczenia się ale będą przyspieszać z każdą kolejną, opanowywaną umiejętnością.** Stopień tego przyspieszenia w ogromnej mierze określi do jakiego stopnia zaawansowania i jak szybko będziesz mógł dojść jako pianista.

Niestety większość początkujących uczniów jest nauczanych przez prywatnych nauczycieli nie związanych z instytucjami muzycznymi i nie znających tych metod. Z drugiej strony wielcy pianiści piszą książki, w których rozważają problematykę muzykalności i interpretacji, ale nie zajmują się podstawami zdobywania techniki. Dlatego napisałem tą książkę.

3. Technika a muzyka

Mimo iż niełatwo jest zdefiniować precyzyjnie muzykę, możemy teraz przedyskutować jak grać muzykalnie. Związek pomiędzy techniką i muzyką określa sposób w jaki ćwiczymy aby zdobyć technikę. Technika jest konieczna i stosowana w celu muzykalnego grania; tak więc musimy zawsze ćwiczyć muzykalnie. Poprzez koncentrowanie się tylko na „technice palcowej" i zaniedbywanie muzykalności podczas ćwiczeń możemy nabrać nawyku niemuzykalnego grania. Jest to zdradliwy problem ponieważ ćwiczenie techniki skutkuje w tym przypadku brakiem techniki, a wiec nie ma możliwości aby zagrać poprawnie i muzykalnie. W takim razie jak uczeń powinien ćwiczyć muzykalnie ? Na samym początku oczywiście nie ma innego wyboru niż zacząć niemuzykalnie. Błąd zostaje popełniony gdy uczniowie zapominają dodać muzykalność tak szybko jak to możliwe. Typowym objawem tego błędu jest niemożność grania utworu podczas gdy nauczyciel (albo ktokolwiek inny !) słucha. W obecności audytorium studenci robią dziwne błędy, których nie robili podczas ćwiczeń. Tak może się stać jeżeli uczeń ćwiczył nie zważając na muzykę, a nagle sobie uświadomił konieczność włączenia muzykalności bo nauczyciel słucha. A niestety nigdy wcześniej tego nie ćwiczył !

Istnieje jeszcze bardziej fundamentalne połączenie pomiędzy techniką a muzyką. **Nauczyciele fortepianu wiedzą, że uczniowie powinni ćwiczyć muzykalnie aby zdobyć technikę. To co jest dobre dla uszu i umysłu okazuje się być również dobre dla naszego aparatu grającego.** Zarówno muzykalność jak i technika wymagają dokładności i kontroli. Praktycznie każda techniczna usterka może być wykryta w muzyce. Ostatecznie muzyka jest najlepszym sprawdzianem techniki. Jak zobaczymy dalej w tej książce jest więcej powodów dlaczego muzyka nigdy nie powinna być rozdzielona od techniki. Niestety wielu uczniów ma tendencje do ćwiczenia zaniedbującego muzykę i woli „pracować" kiedy nikt ich nie słyszy. Takie metody szkodzą procesowi zdobywania techniki i produkują „zamkniętych pianistów" którzy uwielbiają grać ale nie potrafią występować publicznie. Jeśli raz zostaniesz zamkniętym pianistą jest bardzo trudno cofnąć

ten proces ze względów psychologicznych. Jeżeli uczniom wpojono zasadę ćwiczenia muzykalnego, taki problem nigdy nie wystąpi, a granie i występy publiczne będą tym samym. W tej książce zawartych jest wiele sugestii odnośnie tego jak ćwiczyć wykonywanie, np. poprzez nagrywanie na kasetę video swojej gry od samego początku. Jednak najważniejszą koncepcją pozostaje muzykalny sposób gry.

Dlaczego wolniejsza, muzykalna gra jest bardziej efektywna niż szybkie ćwiczenie mające na celu zwiększenie szybkości gry ? Są trzy główne powody. Po pierwsze, w obu przypadkach wymagana jest taka sama dokładność i kontrola. Po drugie, grając wolniej, unikasz nabywania złych nawyków i napięcia. Po trzecie, grając powoli, możesz skoncentrować się na nowych czy też wydajnych ruchach, rozluźnieniu, etc. i ćwiczyć je bardziej efektywnie. Te czynniki powodują powstanie efektu „regresu szybkiej gry", który objawia się w ten sposób, że pewnego dnia nagle uświadamiasz sobie, że nie możesz satysfakcjonująco wykonać jakiegoś utworu mimo iż poprzedniego dnia grałeś go bardzo dobrze (i szybko). Oczywiście eektywne metody rozwoju szybkości są równie ważne i są szczegółowo omówione w tej książce. Przemyślany wybór szybkości ćwiczeń, oscylujący pomiędzy tempem wolnym i szybkim pozwoli Ci dostosować szybkość ćwiczenia do bieżących potrzeb aby uzyskać jak najlepszy efekt.

4. Podstawowe podejście, interpretacja, trening muzyczny, słuch absolutny

Nauczyciele odgrywają krytycznie ważną rolę w pokazywaniu uczniom jak grać i ćwiczyć muzykalnie. Jest naturalnie kilka generalnych i użytecznych zasad muzykalności. Na przykład większość utworów muzycznych zaczyna się i kończy tym samym akordem, a ta nieco tajemnicza reguła wynika z podstawowych zasad progresji akordów. Fraza muzyczna generalnie zaczyna się i kończy delikatniej granymi dźwiękami, a głośniejsze następują pomiędzy nimi; w przypadkach wątpliwych jest to dobra zasada. Istnieje wiele książek obszernie omawiających kwestie interpretacji(Gieseking, Sandor) i w tej książce będzie to takich prac wiele odniesień. Oczywiście wykształcenie w dziedzinie teorii muzyki, względnego i absolutnego słuchu, etc. będzie dla pianisty bardzo korzystne.

Trening muzyczny bardzo młodych osób może przynieść ogromne korzyści. U większość niemowląt często słyszących doskonale nastrojone fortepiany rozwija się automatycznie słuch absolutny. Nikt nie rodzi się ze słuchem absolutnym ponieważ jest to w umiejętność w 100% wyuczona (dokładne częstości gam muzycznych są arbitralnie ustalane przez człowieka -- nie istniej naturalne prawo, które mówi, że środkowe A powinno mieć częstotliwość 440Hz). Jeżeli słuch absolutny nie będzie dalej rozwijany, zostanie w kolejnych latach życia utracony. **Trening fortepianowy młodych dzieci może być rozpoczęty już w wieku 3 do 4 lat. Wczesne wystawienie niemowląt (od urodzenia) na działanie właśnie muzyki klasycznej jest najkorzystniejsze, ponieważ muzyka klasyczna posiada najpełniejszą muzyczną treść spośród wszystkich typów muzyki.** Niektóre formy muzyki współczesnej poprzez przesadne eksponowanie pewnych wąskich aspektów takich jak głośność czy uproszczone struktury muzyczne, które nie stymulują mózgu, mogą hamować rozwój muzyczny.

Nie trzeba być szczególnie uzdolnionym aby dobrze grać na fortepianie. Aczkolwiek musisz być uzdolniony muzycznie aby komponować, zdolność do przebierania palcami nie jest aż tak bardzo zależna od utalentowanego muzycznie umysłu. Tak naprawdę większość z nas jest bardziej muzykalna niż nam się wydaje i tylko braki w technice limitują naszą muzyczną ekspresję w grze na fortepianie. Nieraz słuchając znanych pianistów widzieliśmy jak bardzo różnią się między sobą – świadczy to o znacznie więcej wrażliwości muzycznej niż potrzeba dla rozpoczęcia nauki gry na fortepianie. Nie ma potrzeby ćwiczyć osiem godzin dziennie. Niektórzy znani pianiści zalecają czasy ćwiczeń

krótsze niż godzina. Możesz robić postępy ćwicząc 3 do 4 razy w tygodniu po godzinie. Jeżeli ćwiczysz częściej będziesz oczywiście robił szybsze postępy.

Jedną z najważniejszych lekcji w tej książce jest gra w rozluźnieniu. Co powinieneś odczuwać grając w pełni rozluźniony ? Po pierwsze szybkość przestaje być problemem nie tylko ze względu na to, że nie sprawia trudności ale również dlatego, że posiadasz automatyczny ogranicznik szybkości, zwany muzyką, który ograniczy twoją szybkość na długo zanim spowoduje ona jakieś problemy. Będziesz odczuwał, że palce właściwie *chcą* grać szybciej i często będziesz musiał je wręcz powstrzymywać. Rozwiniesz „spokojne ręce" co oznacza, że podczas gdy palce będą fruwały, ręce poruszać się będą tylko w niewielkim zakresie. Będziesz mógł grać średnio-zaawansowany materiał, a ręce będą właściwie odpoczywać i uczucie zmęczenia będze maleć w trakcie grania. Zauważ, że rozluźnienie odnosi się tylko do fizycznego mechanizmy gry; mózg musi być stale aktywny -- musi być intensywnie skupiony na muzyce, zwłaszcza podczas ćwiczeń. Tak więc bezmyślnie repetycyjne ćwiczenia w rodzaju Hanona są najgorszą rzeczą jaką można uczynić dla rozwoju wytrzymałości swojego mózgu. Jeżeli nie wyćwiczysz wytrzymałości mózgu podczas ćwiczeń skutek będzie opłakany podczas występu -- mózg szybko się zmęczy i dalsze części utworu będziesz grała niczym robot-zombie bez aktywnej kontroli nad wykonaniem. Tego rodzaju sytuacja w naturalny sposób przyczynia się do wzrostu nerwowości ponieważ mózg wie podświadomie, że szanse na sukces są niewielkie.

Totalna edukacja muzyczna (gamy, metrum, dyktanda ze słuchu, solfeż, ćwiczenia słuchu, etc.) powinny być integralną częścią procesu zdobywania techniki fortepianowej ponieważ każda rzecz której się uczysz pozytywnie wpływa na pojmowanie pozostałych. Pełna, wieloaspektowa, totalna edukacja muzyczna okazuje się jedyną drogą do opanowania fortepianu. Niestety większość pianistów z aspiracjami nie ma warunków czy też czasu aby podążyć tą ścieżką. Ta książka została napisana po to aby nauczyć uczniów szybkiego zdobywania techniki aby mogli zająć się również studiowaniem innych ważnych aspektów muzyki. **Statystycznie rzecz biorąc uczniowie, którzy są wybitni w studiowaniu fortepianu prawie zawsze zaczynają samodzielnie komponować.** Uczenie się teorii w późniejszym okresie życia często nie jest łatwe do przeprowadzenia; na przykład nauka słuchu absolutnego staje się coraz trudniejsza z wiekiem, szczegóły w sekcji III.12. Z drugiej srony strudiowanie kompozycji muzycznych nie jest warunkiem koniecznym komponowania. Niektórzy muzycy specjalnie nie studiują zbyt intensywnie teorii kompozycji aby nie ograniczyło to rozwoju ich własnego stylu muzycznego.

Jakie są najważniejsze cechy metod opisanych w tej książce ?

1. Nie są zbytnio wymagające, w przeciwieństwie do metod starej szkoły, wymagających poświęcenia ćwiczeniom większości swojego życia. Za sprawą metod opisanych w tej książce, uczniowie dostają narzędzia pozwalające wybrać określoną procedurę po to, aby osiągnąć wyznaczony cel. Jeżeli metody *naprawdę* działają nie powinny wymagać trwającej przez całe życie ślepej wiary w celu osiągnięcia biegłości !
2. Każda procedura ma fizyczną/fizjologiczną podstawę (jeżeli działa zawsze musi być jakaś !); każda metoda zawiera następujące wymagane elementy:
    a. **Cel:** technika do opanowania, np. jeżeli nie potrafisz grać dość szybko albo nie robisz dobrze trylu, chcesz nauczyć się zapamiętywać, etc.,
    b. **Co i jak należy zrobić:** np. ćwicz ręce osobno, użyj ataku akordowego, etc.,
    c. **Uzasadnienie:** dostarczyć fizjologicznego, psychologicznego, mechanicznego, etc., wytłumaczenia dlaczego te metody działają. Na przykład, ćwiczenie rękami osobno umożliwia szybkie zdobycie techniki poprzez uczynienie trudnych fragmentów prostszymi (granie jedną ręką jest łatwiejsza niż dwoma), atak akordowy umożliwia nagłe przyspieszenie do zamierzonej szybkości, etc. i

d. **Jeżeli nie:** problemy będące rezultatem stosowania nienaukowych metod, np. nabycie złych zwyczajów z powodu zbyt dużej liczby powtórzeń, rozwijanie napięcia poprzez granie zmęczonymi rękami, etc. Bez tego „Jeżeli nie" uczniowie mogą wybierać dowolną inną metodę -- dlaczego tą ? Musimy wiedzieć czego nie robić ponieważ to złe zwyczaje i złe metody, a nie zbyt mała ilość ćwiczeń są główną przyczyną braku postępów.

1.2 Podstawowe procedury w ćwiczeniach fortepianowych

Ta sekcja zawiera minimalny zestaw instrukcji, które musisz poznać zanim zaczniesz ćwiczyć.

1. Procedura ćwiczeń

Wielu uczniów stosuje następujący schemat:

(1) Najpierw ćwiczyć gamy i wprawki techniczne dopóki nie rozgrzeją się palce. Kontynuować przez 30 minut albo dłużej (jeżeli jest czas) w celu poprawy techniki, ćwiczyć szczególnie wprawki typu ćwiczeń Hanona.
(2) Następnie rozpocząć pracę z nowym utworem, powoli czytać jedną lub dwie strony, starannie grając od początku obiema rękami razem. Powtarzać utwór powoli aż będzie grany w miarę dobrze, a następnie stopniowo przyspieszać, aż do osiągnięcia finalnej szybkości. Można użyć metronomu.
(3) Pod koniec dwugodzinnych ćwiczeń palce same fruwają, tak więc uczeń może jeszcze pograć dla przyjemności jeżeli chce. Ostatecznie uczeń jest zmęczony ćwiczeniami, tak więc może się zrelaksować i grać co chce z pełną szybkością; teraz jest czas na radość z muzyki !
(4) Na dzień przed recitalem lub lekcją ćwiczą utwór we właściwym tempie lub szybciej tak wiele razy jak to możliwe aby mieć pewność, że zna się go na wylot. To ostatnia szansa; oczywiście im więcej ćwiczeń tym lepiej.

KAŻDY KROK TEJ PROCEDURY JEST FAŁSZYWY !

Postępowanie w opisany wyżej sposób właściwie gwarantuje, że student nie wyjdzie poza poziom średnio-zaawansowany, nawet jeżeli ćwiczy po kilka godzin dziennie. Zrozumiesz to wkrótce, kiedy zapoznasz się z dużo wydajniejszymi metodami. Ta metoda nie daje ćwiczącemu żadnych wskazówek odnośnie tego co ma robić, po napotkaniu bardzo trudnego fragmentu, poza tym, żeby powtarzać, powtarzać i powtarzać, czasami przez całe życie. Ta metoda pozostawia zadanie uczenia się techniki fortepianowej całkowicie w rękach ucznia. Co więcej, na recitalu muzyka okaże się powierzchowna i właściwie nieuniknione będą nieoczekiwane potknięcia – jest to wyjaśnione poniżej. Lekcje w tej sekcji zademonstrują dlaczego te procedury są złe. Będziesz wiedział dlaczego recital słabo wypadnie i dlaczego złe metody prowadzą do niepewnej i najeżonej błędami gry. Ale ważniejsze jest to, że poznasz właściwe metody !

Brak postępów jest główną przyczyną tego, że tak wielu studentów rezygnuje z kariery pianistycznej. Zwłaszcza młodsi studenci wykazują się pewnym sprytem; po co pracować niczym niewolnik kiedy nie widać postępów ? Daj uczniom nagrodę a będą tak oddani sprawie jak nie mógłbyś sobie wymarzyć. Możesz być lekarzem, naukowcem, prawnikiem, atletą albo kimkolwiek innym i dodatkowo dobrym pianistą. Jest to możliwe, ponieważ, jak się wkrótce przekonamy, istnieją sposoby pozwalające zdobyć technikę w stosunkowo krótkim okresie czasu.

Zauważ, że zaprezentowany powyżej negatywny schemat ćwiczeń to metoda „intuicyjna”. Jeżeli osoba o przeciętnej inteligencji byłaby odizolowana na bezludnej wyspie i miała ze sobą fortepian to zdecydowawszy się ćwiczyć prawdopodobnie wypracowałaby metodę podobną do powyższej. Właściwie nauczyciel stosujący tą metodę, nie uczy niczego – ta metoda jest intuicyjna. **Kiedy zacząłem opracowywać rozdział „właściwe procedury uczenia się” stanąłem w miejscu głównie z tego względu, że wiele z nich bardzo kłóciło się z tym co podpowiada intuicja.** Później wyjaśnię dlaczego są tak sprzeczne z intuicją a

teraz powiem tylko dlaczego tylu nauczycieli stosuje podejście intuicyjne. Ci nauczyciele nigdy tak naprawdę nie zrozumieli właściwych metod i skierowali się w naturalny sposób ku metodom intuicyjnym. Problem z metodami przeciwnymi intuicji jest tego rodzaju, że trudniej je zaadoptować niż metody intuicyjne; twój mózg ciągle Ci powtarza, że są one złe i nakazuje powrót do intuicyjnych. To przesłanie z mózgu może być nieodparte tuż przed recitalem bądź lekcją – spróbuj powiedzieć (nieświadomym niczego) uczniom żeby nie grali dla przyjemności opracowanych utworów przed zakończeniem ćwiczeń albo żeby nie ćwiczyli z pełną szybkością w dniu recitalu ! Zresztą nie chodzi tylko o nauczycieli i uczniów. Problemem mogą być też rodzice bądź przyjaciele, którzy mając oczywiście dobre intencje, wpływają na rozkład ćwiczeń. **Rodzice nieuświadomieni zawsze będą naciskali swoje dzieci aby postępowały zgodnie z metodami intuicyjnymi.** To dlatego dobrzy nauczyciele zawsze proszą rodziców o towarzyszenie dzieciom w lekcjach. Jeżeli rodzice są nieuświadomieni, można mieć w zasadzie gwarancję, że będą naciskali dzieci do stosowania metod będących w sprzeczności ze wskazówkami nauczyciela.

Uczniowie, którzy zaczęli naukę od razu od właściwych metod, są *najwyraźniej* szczęściarzami. Muszą być jednak czujni w trakcie dalszej nauki, bo nie widzą które metody są złe. Kiedy opuszczą nauczyciela mogą wpaść w metody intuicyjne i nie będą wiedzieli dlaczego wszystko nagle się wali. To tak jak z niedźwiedziem, który nigdy nie widział pułapki na niedźwiedzie – zawsze zostanie złapany. Ci szczęściarze często nie mogą nauczać innych, bo właściwe metody są ich drugą naturą i nie mogą zrozumieć dlaczego ktokolwiek miałby używać jakiejś innej metody. Nie potrafią więc ustrzec swych uczniów przed błędem popadania w metody intuicyjne. Nie mogą sobie uświadomić, że właściwych metod trzeba się nauczyć, a metody intuicyjne prowadzą do katastrofy. Coś co jest drugą naturą jest często trudne do opisania ponieważ nigdy się o tym świadomie nie myśli. Nigdy się nie zastanawiasz jak trudny jest języki polski dopóki nie musisz nauczyć władania nim obcokrajowca. Z drugiej strony, teoretycznie stojący na słabszej pozycji studenci, którzy najpierw uczyli się według metod intuicyjnych po czym zwrócili się w kierunku lepszych metod, mają pewną przewagę. Znają i dobre i złe metody i często są dużo lepszymi nauczycielami. **Tak więc mimo, że ten rozdział uczy właściwych metod, jest tak samo ważne, aby wiedzieć czego NIE należy robić i dlaczego.** Dlatego też omawiamy w tej pracy najczęściej spotykane niewłaściwe metody; pomaga to nam lepiej zrozumieć właściwe metody.

W następnych sekcjach opiszemy właściwe schematy ćwiczeń. Są zaprezentowane mniej więcej w takiej kolejności w jakiej uczeń może je zastosować przy opracowywaniu nowego utworu od początku do końca. Sekcje 1 do 4 są wstępne; naprawdę nowy materiał tej książki zaczyna się w sekcji 5.

2. Pozycje palców

Wydaje się że każdy ma swoją koncepcję na temat ustawienia palców tak więc jest jasne, że nie ma tutaj sztywnych reguł. Można jedynie zalecić aby palce ustawione były w pozycji dającej jak najpełniejsze rozluźnienie i siłę. Najpierw zaciśnij dłoń w zwartą pięść. Następnie otwórz dłoń i "rozcapierz" palce najbardziej jak potrafisz na zewnątrz. Teraz całkowicie rozluźnij palce. W tym rozluźnionym stanie połóż dłoń na płaskiej powierzchni w ten sposób aby wszystkie koniuszki spoczywały na powierzchni a nadgarstek był na tej samej wysokości co kostki palców. **Dłoń i palce powinny uformować kopułę. Wszystkie palce powinny być zakrzywione. Kciuk powinien być skierowany lekko w dół i zaginać się bardzo lekko w stronę palców tak aby ostatni jego odcinek był równoległy do innych palców.** Jest ważne zachowywać to lekkie wewnętrzne wygięcie kciuka podczas grania akordów o dużej rozpiętości. Taka pozycja czyni kciuk równoległym do klawiszy co zmniejsza prawdopodobieństwo przypadkowego zaczepienia sąsiednich klawiszy. Powoduje to także właściwą orientację kciuka, tak, że do jego podnoszenia i opuszczania używane są właściwe

mięśnie. **Palce są lekko uformowane, zakrzywione w dół i spotykają się z klawiszami pod kątem ok. 45 stopni.** Ta zakrzywiona konfiguracja pozwala grać palcom pomiędzy czarnymi klawiszami. Koniuszek kciuka i końce pozostałych palców powinny formować na płaskiej powierzchni w przybliżeniu półokrąg. To dobra pozycja startowa do gry na fortepianie. Później możesz ją zmodyfikować aby odpowiadała twojemu indywidualnemu stylowi. Jeżeli ustawisz w tej pozycji obydwie ręce obok siebie to paznokcie obydwu kciuków powinny być zwrócone naprzeciw siebie. Do uderzania w klawisz używaj części kciuka poniżej paznokcia, a nie stawu. W przypadku innych palców, na samych koniuszkach, kość bardzo zbliża się do skóry. Wewnątrz opuszka (poza paznokciem) warstwa mięśni jest trochę cieńsza. Tak więc grać należy mięsistą częścią palca nieco bliższą dłoni, a nie samym czubkiem.

To tylko sugerowana pozycja startowa. Kiedy zaczniesz grać reguły szybko wylecą za okno. Być może będziesz musiał niemal wyprostować palce lub też mocniej je podkurczyć, w zależności od tego co będziesz grał.

3. Wysokość ławki i odległość od fortepianu.

Właściwa wysokość ławki i odległość od instrumentu jest również bardzo indywidualną sprawą. Pozycję wyjściową można ustalić w następujący sposób. Usiądź na ławce utrzymując przedramiona równolegle do klawiszy. **Po oparciu palców na klawiszach w pozycji takiej jak podczas gry, łokcie powinny znaleźć się na wysokości klawiszy.** Podczas utrzymywania palców na białych klawiszach odległość ławki od fortepianu powinna pozwalać na to aby łokcie swobodnie przemieszczały się (prawie trącając tułów) w przestrzeni pomiędzy tobą, a klawiaturą, kiedy poruszasz nimi równolegle do klawiatury. Nie siadaj na środku ławki tylko przesuń się bardziej do przodu (w kierunku fortepianu). Wysokość i lokalizacja ławki jest najważniejsza podczas grania głośnych akordów. A więc przetestuj pozycję grając dwa akordy na czarnych klawiszach jednocześnie tak głośno jak potrafisz. Niech te akordy to będą C2#G2#C3#(5,2,1) dla lewej ręki i C5#G5#C6#(1,2,5) dla prawej ręki. Uderz mocno, pochylając się nieco do przodu, całym impetem rąk i barków dla uzyskania potężnego, autorytatywnego dźwięku. Upewnij się, że barki są całkowicie zaangażowane. Głośnych, wywołujących wrażenie dźwięków, nie da się uzyskać tylko przy pomocy dłoni i przedramion; siła musi pochodzić od barków i całego ciała. Jeżeli możesz tego dokonać w wygodny sposób, to znaczy, że ławka jest właściwie ustawiona.

4. Rozpoczynanie pracy z utworem: słuchanie i analiza (Dla Elizy)

Przyjrzyj się nowemu utworowi i zacznij rozczytywać nuty, aby zapoznać się wstępnie z jego brzmieniem. **Najlepszym sposobem na zapoznanie się z nowym utworem jest przysłuchiwanie się jego wykonaniu (nagraniu).** Krytyka takiego podejścia jako pewnego rodzaju „oszustwa" nie ma żadnych podstaw. Rzekoma wada ma polegać na tym, ze studenci będą tylko naśladować zamiast używać własnej kreatywności. **Nie jest możliwe naśladowanie kogokolwiek , z tego względu, że styl gry jest sprawą bardzo indywidualną.** Matematyczny „dowód" tej tej tezy, przedstawiony jest w sekcji IV.3. Ten fakt powinien uspokoić uczniów, którzy winią się za nieumiejętność naśladowania jakiegoś znanego pianisty. Jeżeli to możliwe wysłuchaj kilku różnych nagrań. Mogą otworzyć przed tobą całe mnóstwo perspektyw i możliwości. Niesłuchanie cudzych wykonań przypomina twierdzenie, że nie powinno się chodzić do szkoły bo to niszczy kreatywność. Niektórzy uczniowie uważają też, że słuchanie nie ma sensu, bo nigdy nie będą w stanie zagrać tak dobrze. W takim razie przemyśl to jeszcze raz. Jeżeli metody opisane w tej książce nie mogą spowodować, że ludzie grają „tak dobrze", nie napisał bym tej książki ! Jeżeli studenci słuchają wielu nagrań to odkrywają, że żadne wykonanie nie jest w pełni dobre; że tak naprawdę preferują *swoją własną* grę zamiast tych nagrań.

Następnym etapem jest analiza struktury kompozycji. Ta struktura będzie potrzebna dla określenia planu ćwiczeń. Weźmy na przykład "Dla Elizy" Beethovena. Pierwsze cztery takty są powtarzane 15 razy, tak więc ucząc się tylko 4 taktów, możemy zagrać 50% utworu (ogółem mamy 125 taktów). Inne 6 taktów jest powtarzane 4 razy, a więc ucząc się tylko 10 taktów można zagrać 70% utworu. Przy użyciu metod opisanych w tej książce, 70% tego utworu może być zapamiętane w mniej niż 30 minut, z tego względu, że takty te są całkiem łatwe. Zastosowanie mojej metody automatycznie przenosi opracowywane sekcje do pamięci. Wśród tych powtarzanych taktów są dwa trudniejsze łączniki. Kiedy nauczysz się grać te łączniki satysfakcjonująco, stosując opisane metody, połącz je z sekcjami powtarzalnymi i Voila ! – możesz grać z pamięci cały utwór. Oczywiście opanowanie dwóch trudnych przerw jest kluczem do opanowania utworu i zajmiemy się tym zagadnieniem w następnych sekcjach. Uczeń mający za sobą 2 lata ćwiczeń, powinien nauczyć się wymaganych 50 różnych taktów tego utworu w 2 do 5 dni i być w stanie grać cały utwór z właściwą szybkością z pamięci. W tym momencie nauczyciel może zacząć pracować z uczniem nad zawartością muzyczną dzieła; to jak długo potrwa ten etap zależy, od poziomu muzycznego studenta. Z punktu widzenia interpretacji nigdy żaden utwór nie może być uznany za "ukończony".

Tutaj kończy się wprowadzenie. Jesteśmy gotowi rozpocząć naprawdę ekscytujące lekcje. **Sekretem szybkiego opanowania techniki, jest znajomość pewnych sztuczek, sprowadzających wydające się niemożliwie trudnymi do zagrania przebiegi muzyczne, do nie tylko możliwych do grania, ale wręcz trywialnie łatwych.** Musimy się teraz przygotować na tą magiczną podróż do umysłów geniuszy, którzy odkryli niezwykle efektywne metody ćwiczenia na fortepianie !

5. Ćwicz najpierw najtrudniejsze sekcje.

Wracając do naszego "Dla Elizy", poszukaj trudnych sekcji; są dwa łączniki, w których takty 16 i 23 są wstawione wśród powtarzającego się materiału. To właśnie te trudne sekcje. **Zacznij ćwiczyć utwór od najtrudniejszych sekcji.** Powód jest oczywisty; ich opanowanie zajmie najwięcej czasu, tak więc należy im poświęcić najwięcej ćwiczeń. Jeżeli ćwiczysz najtrudniejsze fragmenty na końcu i następnie próbujesz wykonać cały utwór, okazuje się, że trudna część wypada najsłabiej i zawsze będzie przyczyną problemów. Ponieważ końcowe fragmenty większości utworów zawierają najwięcej emocji, są najbardziej interesujące i trudne, będziesz prawdopodobnie zaczynał naukę większości utworów od końca. Jeśli chodzi o kompozycje składające się z kilku części, będziesz prawdopodobnie zaczynał od końca ostatniej części.

6. Skracanie trudnych fragmentów: ćwiczenie segmentami (takt-po-takcie) .

Najważniejszą sztuczką jest wybór krótkiego fragmentu do ćwiczeń. Z wielu względów trik ten ma chyba największy wpływ na skrócenie czasu ćwiczeń.

1. ***W obrębie danego trudnego fragmentu o długości powiedzmy 10 taktów, najczęściej występuje tylko kilka nut które Cię blokują. Nie ma potrzeby ćwiczenia czegokolwiek poza tymi nutami.*** Jeżeli mamy 10 taktów po 8 nut każdy, ale tylko 4 nuty przedstawiają trudności, to poprzez ćwiczenie tylko tych czterech nut możesz nauczyć się grać całe 10 taktów, wydatnie skracając czas ćwiczeń. Odwiedźmy ponownie dwia trudne łączniki w "Dla Elizy". Przeanalizuj je i znajdź takty, które stwarzają najwięcej problemów. Może to być pierwszy takt albo, ostatnie pięć taktów pierwszego łącznika, lub też końcowy pasaż w drugim łączniku. We wszystkich trudnych fragmentach krytycznie ważne jest baczne śledzenie palcowania pełne upewnienie się, że jest ono komfortowe. W ostatnich pięciu taktów pierwszego łącznika, trudność leży w PR, tam, gdzie większość akcji przypada na palce 1 i 5. Palec 2 odgrywa kluczową rolę przy pewnych nutach ale jest też opcja

używania tylko palca 1. Użycie palca 2 jest najbardziej poprawne i daje najbardziej gładką grę. Jednak użycie tylko palca 1 jest łatwiejsze do zapamiętania i może uratować życie jeżeli nie grałeś tego utworu przez jakiś czas. To bardzo ważne aby wybrać sobie tylko jeden sposób palcowania i stosować się do niego zawsze. W pasażu w drugim łączniku, zastosuj palcowanie 1231354321.... Poprawne będzie zarówno kciuk pod jak i nad (zobacz sekcje III.5) ponieważ ten fragment nie jest zbyt szybki; ja preferuje kciuk nad, bo kciuk pod wymaga pewnego ruchu łokcia i ten ruch może prowadzić do nierówności.

2. ***Ćwiczenie tylko krótkich fragmentów pozwala ćwiczyć ten sam fragment tuziny a nawet setki razy w czasach rzędu minut.*** Użycie tych krótkich następujących po sobie powtórzeń jest najlepszą metodą na nauczenie twojej ręki nowych ruchów. Jeżeli trudne nuty są grane jako część większego segmentu, dłuższa przerwa pomiędzy kolejnymi powtórzeniami i granie innych nut może zdezorientować rękę i skutkować dużo wolniejszym przyswojeniem nowego materiału. Efekt ten ilościowo obliczony jest w sekcji IV.5 i ta kalkulacja stanowi podstawę twierdzenia użytego w tej książce, że prezentowane metody mogą być 1000 szybsze niż metody intuicyjne.

3. Wszyscy wiemy, że granie przebiegu muzycznego szybciej niż pozwala na to twoja technika, powoduje regres. Jednakże, ***im krótszy fragment wybierzesz, w tym szybszym tempie możesz go ćwiczyć, bez chorobliwych skutków. Na początku, najczęściej wybierzesz fragment o wielkości taktu lub nawet mniejszy, często tylko dwie nuty. Poprzez wybór tak krótkich fragmentów możesz wyćwiczyć w ciągu minut, granie w tempie praktycznie każdej trudnej kombinacji nut.*** Możesz więc ćwiczyć przez większość czasu z finalną szybkością lub nawet szybciej, co jest sytuacją idealną bo oszczędza wiele czasu. W metodzie intuicyjnej ćwiczysz przez większość czasu powoli.

7. Ćwiczenie każdą ręką osobno: zdobywanie techniki

Zasadniczo 100% rozwoju technicznego dokonuje się w trakcie gry rękami osobno (RO). Nie próbuj rozwijać techniki palców/rąk grając rękami razem (RR) ponieważ jest to o wiele trudniejsze, czasochłonne i *niebezpieczne* jak to jest wyjaśnione szczegółowo dalej.

Opracowywanie trudnych fragmentów zaczynaj zawsze RO. Wybierz dwa krótkie fragmenty jeden dla prawej ręki (PR) i drugi dla lewej ręki (LR). ***Ćwicz PR dopóki nie zaczniesz odczuwać w niej zmęczenia - wtedy ćwicz LR. Przełączaj ręce co 5 do 15 sekund, zanim ręka która właśnie odpoczywa ostygnie lub też zanim grająca ręka stanie się zmęczona.*** Jeżeli wybierzesz właściwy okres odpoczynku przekonasz się że wypoczęta ręka lepiej gra. Nie ćwicz gdy ręka jest zmęczona bo prowadzi to do napięć, usztywnień i złych nawyków. Osoby nieobeznane z ćwiczeniem metodą RO będą miały generalnie słabsza LR. W tym przypadku daj LR więcej pracy. Postępując według opisanego schematu, możesz ćwiczyć przez 100% czasu nigdy nie mając zmęczonych rąk !

Ćwicz obie trudne sekcje w "Dla Elizy" RO, dotąd, aż każda ręka będzie grać bardzo swobodnie z szybkościami większymi niż zaplanowana szybkość finalna. W zależności od poziomu twojej gry, może to zająć od kilku dni do kilku tygodni. Dopiero wtedy spróbuj zagraj RR aby przekonać się czy nie ma problemów z palcowaniem. Najlepiej jest stosować podobne schematy palcowania w obu rękach; uprości to proces grania RR. Na tym etapie nie martw się, że nie grasz tego w pełni satysfakcjonująco. Musisz jedynie upewnić się, że nie ma konfliktów czy też lepszych możliwości palcowania.

Należy podkreślić, że ćwiczenie RO stosuje się tylko w przypadku trudnych fragmentów,

których nie możesz grać. Jeżeli możesz pod każdym względem grać dany fragment RR, pomiń etap RO ! Ostatecznym celem tej książki jest uczynienie Cię zdolnym do szybkiej gry RR praktycznie bez grania RO kiedy już będziesz biegły. Nie jest naszym celem kultywowanie zależności od ćwiczeń RO. Używaj ćwiczeń RO tylko wtedy gdy jest to potrzebne i próbuj redukować częstotliwość ich stosowania w miarę jak twoja technika staje się coraz bardziej zaawansowana. Jednakże, dopiero wtedy, gdy staniesz się naprawdę zaawansowany, będziesz w stanie grać RR, stosując minimalną tylko ilością ćwiczeń RO – większość studentów będzie zależnych od ćwiczeń RO przez 5 do 10 lat i nigdy całkiem z nich nie zrezygnuje. Przyczyna tego zjawiska jest tego rodzaju, że cała technika jest najszybciej zdobywana RO. W zasadzie unikania ćwiczeń RO kiedy to możliwe jest jeden wyjątek. Chodzi o zapamiętywanie; powinieneś zapamiętywać wszystko RO z kilku ważnych powodów (zobacz „Zapamiętywanie" w sekcji III).

Początkujący studenci powinni ćwiczyć wszystkie utwory przez cały czas RO, po to, aby opanować tą krytycznie ważną metodę tak szybko jak to możliwe. Po opanowaniu gry metodą RO, student powinien zacząć badać możliwości grania RR bez używania RO. Początkujący studenci powinni być zdolni do opanowania metody RO w ciągu 2 do 3 lat. Metoda RO nie polega tylko na prostym rozseparowaniu rąk. W trakcie dalszej lektury tej książki poznasz całą gamę trików, które możesz zastosować kiedy gra jedna ręka.

Również po opanowaniu utworu ćwiczenie RO ma sens i jest wartościowe. Możesz posunąć swoją technikę do przodu o wiele bardziej RO niż RR. I jest z tym dużo zabawy ! Możesz naprawdę przećwiczyć palce/ręce/ramiona. Jest to dużo lepsze niż cokolwiek co może zaoferować Hanon albo inne wprawki. To tutaj możesz odkryć „niewiarygodne sposoby" grania utworu. To tutaj możesz *naprawdę* ulepszyć swoją technikę. Wstępne uczenie się kompozycji służy jedynie zapoznaniu się twoich palców z muzyką. Ilość czasu, którą spędzasz na graniu całkowicie opanowanych utworów jest tym co odróżnia znakomitego pianistę od amatora. To dlatego znakomici pianiści mogą występować publicznie, podczas gdy większość amatorów może tylko grać dla siebie.

Na koniec należy podkreślić, że cała technika palcowa powinna być zdobywana RO, ponieważ nie ma metody bardziej efektywnej. Jeżeli możesz od razu grać RR, nie ma potrzeby ćwiczeń RO. Jednakże jeżeli coś szwankuje w grze RR, to jak możesz powiedzieć, że ominiesz ćwiczenia RO ? Istnieje jasne kryterium -- możesz pominąć ćwiczenia RO tylko jeżeli jesteś w stanie grać RO komfortowo, w sposób rozluźniony i precyzyjnie, w tempach szybszych niż zamierzona szybkość finalna. ***Najlepiej gdy możesz grać 1.5 razy szybciej niż zamierzona szybkość finalna.*** To zwykle nie jest takie trudne i może dostarczyć wiele radości ponieważ widzisz wtedy gwałtowny postęp w swojej biegłości. Z tego powodu może się okazać, że będziesz ćwiczył RO dużo więcej niż to jest konieczne i oczywiście używał tej metody przez całe życie. Każda ręka musi ewentualnie nauczyć się własnego zestawu umiejętności niezależnie od drugiej (oczywiście nie chcesz aby jedna ręka zależała od drugiej). Najszybszą drogą do opanowania tych umiejętności jest nauczyć się ich oddzielnie. Każda osobno jest wystarczająco trudna; próba opanowania ich naraz będzie znacznie trudniejsza i czasochłonna. W czasie ćwiczeń RO zdobywasz technikę palców/rąk; w trakcie ćwiczeń RR musisz tylko nauczyć się koordynować obie ręce.

8. Zasada ciągłości.

Przypuśćmy, że chcesz wielokrotnie i bardzo szybko powtarzać w LR kwadruplet „do-sol-mi-sol" (bas Albertiego) - jak np. w 3 części sonaty księżycowej Beethovena. Sekwencja, którą będziesz ćwiczył to CGEGC. Włączenie ostatniej nuty jest zastosowaniem ***reguły ciągłości: kiedy ćwiczysz dany fragment zawsze włączaj początek następnego fragmentu.***

Dzięki temu można mieć pewność, że po nauczeniu się dwóch fragmentów będzie można je bez problemu zagrać razem. Zasada ciągłości stosuje się do każdego segmentu, który wyizolowałeś do ćwiczeń. Może to być np. takt, cała część utworu, ale również część taktu.

Uogólnienie zasady ciągłości polega na tym, że każdy fragment może być rozbity na małe segmenty, które można ćwiczyć oddzielnie, ale segmenty te muszą się częściowo pokrywać. Pokrywająca się nuta lub grupa nut zwana jest łącznikiem. Jeżeli ćwiczysz koniec pierwszej części to włącz kilka taktów drugiej części, nie wracaj nagle do początku. Podczas recitalu będziesz zadowolony, że ćwiczyłeś w ten sposób - inaczej może się okazać, że nie wiesz jak zacząć drugą część !

Możemy teraz zastosować zasadę ciągłości do tych trudnych łączników w "Dla Elizy". W pierwszym łączniku, 8 takt (tego łącznika) może być ćwiczony samodzielnie. Graj ostatnią nutę 1 palcem. Połączeniem jest pierwsza nuta taktu 9 (palec 2), która jest taka sama jak pierwsza nuta taktu 8, tak więc, przez zastosowanie tego C jako łącznika możesz powtarzać takt 8 w sposób ciągły i nie tracić czasu. Taki takt można nazwać samopowtarzalnym – zobacz „Powtarzalność" sekcja III.2 – tam znajduje się więcej szczegółów. Takty 9 i 10 są również samopowtarzalne. Ponieważ wszystkie trudne sekcje dotyczą tylko PR poszukaj jakiegoś materiału do ćwiczeń dla LR nawet z innego utworu, po to, aby PR mogła co jakiś czas odpoczywać.

9. Atak akordowy

Powróćmy do kwadrupletu (LR) CGEG. Jeżeli ćwiczysz go powoli i stopniowo przyspieszasz (RO) natrafisz na „barierę szybkości"- szybkość powyżej której wszystko się sypie i narasta napięcie w ręce. Sposobem na pokonanie tej ściany szybkości jest granie kwadrupletu jako akordu (CEG). ***Przeszedłeś z małej szybkości do szybkości nieskończenie dużej !*** Nazwiemy to atakiem akordowym. Teraz tylko musisz się nauczyć zmniejszyć szybkość, co jest prostsze niż przyspieszanie, bo nie ma ściany szybkości przy zwalnianiu. Tylko -- jak zwolnić ?

Najpierw graj akord odbijając rękę w górę i w dół z taką częstotliwością z jaką powinien być grany kwadruplet (powiedzmy, między raz, a dwa razy na sekundę); granie w formie akordu powinno to być łatwiejsze, chociaż, jeżeli to jest twój pierwszy raz - może nie być. Zauważ, że palce są teraz ustawione we właściwych pozycjach dla szybkiej gry. Próbuj zwiększać i zmniejszać częstotliwość uderzania akordów (nawet ponad wymaganą szybkość!), zwracając uwagę na korektę położenia i ruchu nadgarstków, ramion, palców, etc. w miarę jak stosujesz różne szybkości. Jeżeli po chwili czujesz zmęczenie, to znaczy, że coś robisz źle, albo jeszcze nie opanowałeś techniki odbijania akordów. Musisz ćwiczyć aż nauczysz się to robić bez narastania zmęczenia, ponieważ jeżeli nie możesz tego zrobić dla akordu, to nigdy tego nie zrobisz dla kwadrupletu. Innymi słowy, znalazłeś właśnie słaby punkt w technice, który należy przezwyciężyć zanim przejdziesz do następnego etapu.

Graj akord najbardziej oszczędnym ruchem na jaki możesz się zdobyć. Trzymaj palce blisko klawiszy albo na klawiszach w miarę jak zwiększasz szybkość. Zaangażuj całe ciało; barki, ramiona i przedramiona, nadgarstek. Wrażenie powinno być takie, że impuls do grania wychodzi z barków i ramion, a nie z koniuszków palców. Kiedy możesz to grać miękko, rozluźniony, szybko i bez uczucia zmęczenia wiesz, że robisz postępy. Bardzo się staraj uderzać idealne akordy (wszystkie nuty uderzone w tym samym momencie), ponieważ bez tego rodzaju wrażliwości nie posiądziesz precyzji koniecznej w szybkiej grze. ***Ważne jest ćwiczenie powolnego odbijania akordów, ponieważ w ten sposób***

możesz poprawiać dokładność. Poprawa precyzji następuje szybciej przy małych szybkościach. Niezwykle istotne jest aby przyspieszać do dużych szybkości (nawet tylko na chwilę) przed zwolnieniem. Kiedy zwolnisz staraj się utrzymywać te same ruchy jakie były wymagane przy dużych szybkościach bo właśnie *to* masz ostatecznie ćwiczyć. Jeżeli myślisz, że to już koniec tematu akordów, niespodzianka – to dopiero początek; czytaj dalej !

10. Spadek swobodny, ćwiczenia akordowe i rozluźnienie.

Ćwiczenie precyzyjnych akordów jest pierwszym etapem zastosowania metody ataku akordowego. Przećwiczmy powyższy akord CEG. Metoda ciężaru ręki jest najlepsza dla osiągnięcia dokładności i odprężenia; to podejście zostało szczegółowo omówione w odnośnikach (Fink, Sandor) i dlatego opiszemy je tutaj tylko skrótowo. Połóż palce na klawiszach i ustaw je właściwie. Odpręż swoje ramie (a właściwie całe ciało), utrzymuj elastyczny nadgarstek, podnieś rękę od 5 do 20 cm powyżej klawiatury (mniejszy dystans na początku) i po prostu pozwól zadziałać sile grawitacji – niech ręka opadnie swobodnie. Ręka i palce powinny opadać jak jedna całość, nie przesuwaj palców. Odpręż ręce całkowicie podczas spadku, a następnie „osadź" palce i nadgarstek w momencie uderzenia i pozwól nadgarstkowi na trochę elastyczności aby przyjął wstrząs uderzenia. ***Pozwalając grawitacji opuścić twoją rękę, przyjmujesz za punkt odniesienia (dla swojej własnej siły i wrażliwości) siłę bardzo stabilną jaką jest grawitacja.***

Na początku nie chce się w to wierzyć ale chudy kilkulatek (poniżej 6 lat) i olbrzymi zapaśnik sumo opuszczając ręce z tej samej wysokości, wytworzą dźwięk o tej samej głośności. Tak się dzieje ponieważ szybkość upadku grawitacyjnego nie zależy od masy, a młotek zaczyna się swobodnie poruszać kiedy tylko klawisz opuści dźwignię (ostatnie kilka milimetrów przed uderzeniem strun). Studenci fizyki zauważą, że w zderzeniu sprężystym (zderzenie kul bilardowych) energia kinetyczna jest zachowana i powyższe stwierdzenie nie ma zastosowania. W takim elastycznym zderzeniu klawisz fortepianu odskoczy od koniuszka palca z dużą szybkością tak jak podczas grania staccato. Ale tutaj ponieważ palce są rozluźnione a koniuszki miękkie (zderzenie niesprężyste) energia kinetyczna nie jest zachowana i mała masa (klawisz fortepianu) może poruszać się razem z dużą masą (palec-ręka-ramię) co owocuje kontrolowanym opuszczeniem klawisza. Tak więc powyższa zasada stosuje się jeżeli fortepian jest dobrze wyregulowany i efektywna masa potrzebna do poruszenia klawisza jest dużo mniejsza niż masa palca-ręki-ramienia 6-letniego chłopca. Usztywnienie ręki podczas kontaktu z klawiszami zapewnia przeniesienie całego impetu uderzenia z ramienia do klawiszy. Oczywiście nie można uzyskać pełnego dźwięku ze spadku swobodnego jeżeli nie usztywni się ręki. Musisz uważać aby nie przykładać siły podczas tego usztywnienia; tak więc trzeba dużo ćwiczyć aby uzyskać czysto grawitacyjne uderzenie i jest to coraz trudniejsze wraz ze zwiększaniem się wysokości podnoszenia ręki. Dla zapaśnika sumo największym problemem nie jest dodawanie siły ale to, że musi użyć jej tak wiele aby zatrzymać moment pędu swojego ramienia. Najlepszym kryterium prawidłowej siły usztywniającej jest głośność i brzmienie dźwięku.

Ściśle rzecz ujmując zapaśnik sumo uzyska trochę głośniejszy dźwięk z powodu zasady zachowania momentu pędu ale różnica z tego powodu, że jego ramię jest 20 razy cięższe będzie niewielka. Inną niespodzianką jest to, że spadek swobodny zrealizowany właściwie, daje najgłośniejszy dźwięk jaki ten młody człowiek kiedykolwiek grał (dla spadku z dużej wysokości) i jest to doskonały sposób nauczenia młodych mocnej, zdecydowanej gry. W przypadku osób najmłodszych zacznij od spadków z niewielkiej wysokości, ponieważ na początku upadek ze zbyt dużej wysokości może być bolesny. Aby osiągnąć sukces z najmłodszymi można im zaproponować aby sobie wyobrazili, że nie ma

fortepianu i powinni czuć rękę tak jakby spadała przez klawiaturę (ale zostaje przez nią zatrzymana). Inaczej wielu najmłodszych będzie podświadomie hamowało ruch ręki w momencie lądowania na fortepianie. Innymi słowy spadek swobodny jest stałym przyspieszaniem i ręka przyspiesza nawet podczas wciskania klawiszy. Na koniec ręka spoczywa na klawiszach pod wpływem własnego ciężaru – powoduje to wytworzenie miłego, głębokiego „tonu". Pamiętaj, że istotne jest przy wciskaniu klawiszy aby przyspieszać do końca w dół – zobacz sekcję III.1 traktującą na temat uzyskiwania dobrego tonu.

Dobrze znany patent Steinwaya „przyspieszona akcja" działa ponieważ dodaje przyspieszenie do ruchu młotka poprzez użycie zaokrąglonego wsparcia po tuleją na środku klawisza. To powoduje że punkt podparcia przesuwa się do przodu podczas opuszczania klawisza skracając przednią część klawisza i wydłużając tylna część i powoduje przyspieszanie młoteczka nawet przy jednostajnym ruchu klawisza. To wskazuje na wagę jaką projektanci fortepianów przykładają do przyspieszania klawiszy i metoda wagi ramienia zapewnia, że wykorzystamy przewagę jaką daje przyspieszanie grawitacyjne do kontroli tonu. Efektywność patentu „przyspieszona akcja" jest kontrowersyjna ponieważ istnieją doskonałe fortepiany nie posiadające tej możliwości. Jest oczywiste, że ważniejsze jest kontrolowanie przyspieszenia przez pianistę.

Palec musi być „osadzony" w momencie uderzenia aby mógł wcisnąć klawisz i wyhamować upadek. To wymaga krótkiego przyłożenia siły do palca. Jak tylko klawisz osiągnie najniższe położenie usuń tą siłę i rozluźnij się całkowicie tak abyś mógł poczuć grawitację ciągnącą rękę w dół. Pozwól ręce odpocząć na klawiszach i niech tylko siła ciążenia ją tam utrzymuje. To co właśnie uczyniłeś jest utrzymywaniem wciśniętych klawiszy jak najmniejszym wysiłkiem; stanowi to istotę odprężenia.

Początkujący studenci będą grali akordy stosując niepotrzebnie zbyt dużą siłę, której nie można dokładnie kontrolować. ***Użycie siły grawitacji do opuszczenia ręki pozwala wyeliminować wszystkie siły i napięcia w ręce które powodują, że pewne palce lądują przed innymi.*** To może wyglądać na ciekawy zbieg okoliczności, że właśnie siła grawitacji jest właściwą siłą do grania na fortepianie. *To nie jest zbieg okoliczności*. Ludzie ewoluowali pod wpływem grawitacji. Nasza siła potrzebna do chodzenia, podnoszenia rzeczy, etc., ewoluowała *dokładnie* tak aby pasowała do grawitacji. Fortepian oczywiście był zbudowany tak aby pasował do tych sił. Pamiętaj: siła jaką potrzebujesz aby zagrać akord jest w przybliżeniu równa tej jaką dostarcza grawitacja – nie wal siłowo w klawiaturę i nie napinaj rąk – nad wieloma rzeczami stracisz kontrolę ! Dla początkujących i dla tych którzy przyzwyczaili się grać akordy napiętymi rękami, dobrym pomysłem jest ćwiczenie spadku swobodnego przez kilka tygodni czy nawet miesięcy, po trochę zawsze podczas ćwiczeń. I oczywiście należy to stosować w codziennym ćwiczeniu i graniu. Oznacza to, że jeżeli jesteś naprawdę odprężony możesz czuć efekt grawitacji na rękach podczas grania. Niektórzy nauczyciele tak podkreślają odprężenie, że ignorują wszystkie stadia pośrednie dążąc tylko do „totalnego" odprężenia; to zbyt wiele – bycie zdolnym do odczuwania grawitacji jest potrzebnym i wystarczającym kryterium odprężenia.

Spadek swobodny znosi również konieczność bilansowania momentu pędu (zobacz sekcję IV.6). Kiedy ręce grają na fortepianie moment pędu klawisza skierowany w dół jest dostarczany przez moment pędu ręki. Ten skierowany w dół moment pędu musi być skompensowany przez resztę ludzkiego mechanizmu grania, który musi dostarczyć skierowanego w górę momentu pędu – jeżeli mechanizm upadku grawitacyjnego nie jest użyty. Chociaż wszyscy robimy to w ogóle nie myśląc o tym, to mechanizm tego zachowania jest dość skomplikowany. W spadku swobodnym moment pędu jest

dostarczany przez grawitację, a więc akcja wymagana od człowieka jest minimalna. Metoda spadku swobodnego pozwala nam odprężyć niewykorzystywane w danej chwili mięśnie i skoncentrować się tylko na tych które są potrzebne aby kontrolować akord.

Spadek swobodny jest więc czymś dużo większym niż tylko metodą ćwiczenia akordów. Ważniejsze jest to, ***że spadek swobodny jest metodą ćwiczenia odprężenia. Kiedy już osiągniesz stan odprężenia musi to stać się trwałym, integralnym elementem twojej gry na fortepianie.*** Wiodącą zasadą w metodzie ciężaru ręki jest odprężenie. W uzupełnieniu do spadku swobodnego, ważne jest aby nauczyć się czuć efekt grawitacji w czasie gry. Opiszemy rozluźnienie dokładniej w dalszej części książki.

Ostatecznie granie akordów jest ważną częścią techniki fortepianowej. Jako takie musi być rozwijane razem z innymi umiejętnościami pianistycznymi. Nie ma szybszej metody osiągnięcia tego niż użycie metody serii równoległych opisanych poniżej. Więcej szczegółów znajduje się w sekcji III.7; sekcja III.7e zawiera dodatkowe instrukcje jak grać równe akordy kiedy spadek swobodny nie rozwiązuje problemu.

11. Serie równoległe

Teraz kiedy akord CEG w LR jest satysfakcjonujący (spróbuj) przeskocz nagle z akordu do kwadrupletu przy różnych częstotliwościach odbicia. Będziesz musiał teraz poruszać palcami ale staraj się ten ruch zminimalizować. Tutaj znowu będziesz musiał zastosować właściwe ruchy ręki/ramienia (zobacz Fink, Sandor) ale to są rzeczy zaawansowane a więc cofnijmy się trochę jeszcze. Będziesz umiał przełączyć się szybko kiedy staniesz się biegły ale na razie załóżmy, że nie jesteś i zademonstrujmy bardzo potężną metodę do rozwiązywania tych bardzo powszechnych problemów.

Najbardziej podstawową zasadą uczenia się grania trudnych fragmentów jest ćwiczenie w postępach po dwie nuty na raz używając ataku akordowego. W naszym (PR) przypadku CGEG zaczniemy z pierwszymi dwiema nutami. Dwu-nutowy atak akordowy ! Graj te dwie nuty jako idealny akord odbijając twoją rękę i palce (5 i 1) razem do góry i na dół tak jak poprzednio w przypadku akordu CEG. Aby grać te nuty szybko jedna po drugiej opuszczaj oba palce razem ale trzymaj palec 1 trochę powyżej 5 tak aby 5 lądował najpierw. To po prostu szybki dwu-nutowy arpeggio. Ponieważ opuszczasz oba palce jednocześnie różnicując je nieznacznie pod względem wysokości możesz je grać tak blisko siebie jak chcesz zmniejszając przerwę. Tak zwalniasz z nieskończonej prędkości !

Czy możliwe jest granie dowolnej kombinacji nut w ten sposób ? Oczywiście nie. Jak można się przekonać, które kombinacje można grać nieskończenie szybko, a które nie ? Aby odpowiedzieć na to pytanie wprowadźmy koncepcję gry równoległej. Powyższa metoda opuszczania palców razem jest zwana grą równoległa, ponieważ palce są opuszczane jednocześnie tzn. równolegle. ***Seria równoległa jest to zestaw nut, który może być grany jako akord. Wszystkie serie równoległe mogą być grane nieskończenie szybko. Opóźnienie pomiędzy kolejnymi palcami nazywane jest kątem fazy.*** Dla akordu kąt fazy jest równy zero dla wszystkich palców. Te i podobne koncepcje są bardziej systematycznie omówione w rozdziale IV.2. Największa prędkość jest uzyskiwana poprzez redukcję fazy do najmniejszej kontrolowalnej wartości. Ta najmniejsza wartość jest w przybliżeniu równa błędowi jaki możesz popełnić grając akord. Innymi słowy im dokładniejszy akord tym większa może być prędkość maksymalna. To dlatego tyle miejsca poświęcamy zagadnieniu ćwiczenia idealnych akordów.

Kiedy już opanujesz CG możesz iść dalej do następnego - GE (1,3), dalej EG i ostatecznie GC aby zakończyć kwadruplet i łącznik. Następnie połącz je w pary etc. aby zakończyć

proces rozwijania kwadrupletu. Zauważ, że CGE to także zestaw równoległy. Tak więc kwarduplet z łącznikiem może być skonstruowany z dwóch serii równoległych. (5,1,3) i (3,1,5). To szybsza droga. Generalna zasada przy konstruowaniu serii równoległych: ***skonstruuj segment ćwiczeniowy używając największego możliwego zestawu równoległego z uzgodnionym palcowaniem.*** Rozbij go na mniejsze kawałki tylko jeżeli główny zestaw jest zbyt skomplikowany. Jeżeli masz kłopot z jakimś szczególnym zestawem równoległym zobacz sekcje III.7 gdzie opisane są ćwiczenia w zestawach równoległych. Aczkolwiek teoretycznie serie równoległe mogą być grane nieskończenie szybko, nie można zagwarantować, że *Ty* będziesz mógł zagrać *ten* szczególny zestaw z odpowiednią prędkością i kontrolą. Możesz go zagrać tylko jeżeli masz technikę. A więc serie równoległe mogą być zastosowane do wskazania twoich słabych punktów. W sekcji III.7 przeprowadzona jest szczegółowa dyskusja na temat ćwiczenia zestawów równoległych i szybkiego zdobywania techniki tą metodą.

Po opanowaniu grania jednego kwadrupletu, ćwicz granie dwóch jeden po drugim aż będziesz mógł grać wygodnie, następnie trzy, etc. Wkrótce będziesz mógł grać tyle ile będziesz chciał ! Kiedy początkowo odbiłeś rękę przy akordzie, poruszała się w górę i w dół. Ale na końcu kiedy grasz kwadruplety w szybkim następstwie ręka jest raczej nieruchoma lecz nie sztywna. Będziesz musiał także dodać ruchy ręki – więcej o tym później.

Druga trudna sekcja w Dla Elizy kończy się pasażem który jest złożony z trzech serii równoległych 123, 135 i 432. Najpierw ćwicz każdą serię równoległą oddzielnie, potem dodaj łącznik, połącz je w pary, etc. aby zbudować cały pasaż.

Teraz mamy potrzebną terminologię i możemy podsumować procedurę użycia ataku akordowego do przezwyciężania barier szybkości (zobacz ćwiczenia IV.1 i IV.2 – dyskusja na temat barier szybkości). ***Rozłóż segment na serie równoległe, zastosuj atak akordowy do tych serii i połącz je aby skompletować segment.*** Jeżeli nie możesz grać żadnego z potrzebnych zestawów równoległych blisko prędkości nieskończonej będziesz potrzebował ćwiczeń zestawów równoległych z sekcji III.7. Ufff ! Uporaliśmy się z barierami szybkości !

Aby segment brzmiał gładko i muzykalnie ***musimy przestrzegać dwóch rzeczy: (1) kontrolować dokładnie kąt fazy i (2) gładko łączyć serie równoległe.*** Większość ruchów palców/rąk/ramion opisanych w odnośnikach jest skierowanych na sprostanie tym dwóm zadaniom w najbardziej pomysłowy sposób. Jest to najbardziej bezpośrednie połączenie pomiędzy koncepcją serii równoległych i odnośnikami. Ponieważ te tematy są odpowiednio potraktowane w odnośnikach zostaną tylko skrótowo omówione w sekcji III.4. Podane odnośniki są niezbędne przy czytaniu tej książki. Materiał wyłożony tutaj pomoże Ci zacząć; materiał omówiony w odnośnikach jest konieczny aby przenieść Cię na następny poziom profesjonalizmu i muzykalności. Aby pomóc Ci zdecydować których odnośników użyć opracowałem recenzje (niezwykle skrótowe) kilku z nich w sekcji Odnośniki. Kiedy już przyspieszysz ćwiczenia w seriach równoległych, poeksperymentuj z rotacją ręki, ruchem nadgarstka do góry i w dół (generalnie, obniż nadgarstek kiedy grasz kciukiem i podnieś kiedy dochodzisz do piątego palca), pronacją, supinacją, ruchem cyklicznym, popychaniem, pociąganiem, etc. Są one dokładnie opisane w odnośnikach i krótko omówione w sekcji III.4.

Powinieneś przeczytać sekcję III.7 alby zrozumieć jak używać ćwiczeń w seriach równoległych aby zdobyć szybko technikę. To wprowadzenie do serii równoległych jest tylko krótkim wstępem i może być trochę mylące. Równoległa gra opisana tutaj to tak zwana gra „zablokowana w fazie” - jest najprostsza na początek ale nie jest celem

ostatecznym. Aby zdobyć technikę potrzebujesz całkowitej niezależności palców, a nie palców zamrożonych w fazie. Całkowicie niezależne granie palec-za-palcem jest zwane graniem szeregowym. A więc naszym celem jest szybka gra szeregowa. W metodzie intuicyjnej zaczynasz od powolnej gry szeregowej i próbujesz ją przyspieszyć. Gra równoległa nie jest celem samym w sobie, ale jest najszybszą drogą do szybkiej gry szeregowej. Te zagadnienia są wyjaśnione w sekcji dotyczącej ćwiczeń w seriach równoległych. Ideą tych ćwiczeń jest najpierw przetestowanie czy można grać „nieskończenie szybko" – będziesz zaskoczony, że nie zawsze jest to możliwe nawet z tylko dwoma nutami. Ćwiczenia dają Ci możliwość praktykowania tylko tych zestawów które są potrzebne dla techniki. Posiadasz technikę gdy możesz w ćwiczeniach równoległych kontrolować każdą nutę przy każdej szybkości.

Oczywiście biegła gra równoległa sama przez się nie gwarantuje właściwego grania. Pozwala Ci się do tego szybciej zbliżyć, chociażby poprzez danie Ci szybkości tak, że masz o kilka kroków mniej aby osiągnąć właściwe ruchy. Nawet dobrze grając równolegle będziesz ciągle musiał trochę poeksperymentować aby być zdolnym panować nad całymi fragmentami. Ponieważ metody tu opisane pozwalają wykonywać setki prób na minutę to całe to eksperymentowanie może być przeprowadzone stosunkowo szybko. Jeżeli zastosujesz metodę tak-za-taktem to każdy takt zabierze mniej niż sekundę a więc w ciągu 5 minut możesz ćwiczyć 300 razy !

Nic nie zastąpi oczywiście dobrego nauczyciela ponieważ może Cię szybko nakierować na właściwe ruchy bez tego całego eksperymentowania. Ale posiadanie nauczyciela nie oznacza końca eksperymentowania – tylko, że eksperymentowanie będzie bardziej efektywne. Eksperymentowanie powinno być stałym elementem każdego ciągu ćwiczeń. To jest kolejnym dowodem tego jak wartościowa jest praktyka RO – eksperymentowanie jest wystarczająco trudne RO i jest praktycznie niemożliwe RR !

Gra równoległa nie rozwiązuje wszystkich problemów; rozwiązuje tylko materiał zawierający biegniki, pasaże i arpeggia. Inną wielką klasą problemów są skoki. Materiał ich dotyczący znajduje się w sekcji III.7.f

12. Uczenie się i zapamiętywanie

Nie ma szybszej metody na zapamiętanie niż zapamiętywanie od razu gdy po raz pierwszy uczysz się utworu, a w przypadku utworu trudnego nie ma szybszej metody uczenia się go niż zapamiętanie. Tak więc zapamiętuj sekcje, które ćwiczysz ze względu na technikę, powtarzając je wiele razy w małych segmentach RO. Więcej szczegółów na temat zapamiętywania znajduje się w sekcji III.6. ***Procedury dla zapamiętywania są prawie dokładnie takie same jak dla zdobywania techniki.*** Na przykład, zapamiętywanie powinno być przeprowadzone najpierw RO. Dlatego uczenie się i zapamiętywanie powinno przebiegać jednocześnie; w przeciwnym razie musiałbyś powtarzać te same procedury dwukrotnie. Mogłoby się wydawać, że przechodzenie przez tą samą procedurę drugi raz jest dużo prostsze. Niestety tak nie jest. Zapamiętywanie jest złożonym zadaniem, nawet gdy już dobrze grasz utwór. Z tego powodu uczniowie, którzy zapamiętują już po nauczeniu się utworu albo rezygnują z zapamiętania albo nigdy nie zapamiętują utworu dobrze. To zrozumiałe; wysiłek potrzebny do zapamiętania może szybko osiągnąć punkt krytyczny jeżeli możesz już grać utwór z odpowiednią szybkością.

Od momentu gdy uczniowie opracują procedury zapamiętywania-uczenia się, które są dla nich wygodne, większość z nich stwierdzi, że uczenie się i zapamiętywanie zabiera mniej czasu niż samo uczenie się trudnych fragmentów. Dzieje się tak dlatego, że eliminujesz potrzebę patrzenia w tekst muzyczny, jego interpretacji i przesyłania instrukcji

z oczu do mózgu i dalej do rąk. Po ominięciu tych powolnych etapów proces uczenia się może postępować bez dodatkowych utrudnień. Niektórzy mogą się obawiać, że zapamiętanie zbyt wielu kompozycji stworzy problem utrzymywania tej pamięci (patrz sekcja III.6c – omówienie utrzymywania). Najlepsze podejście jest takie aby nie przejmować się, że jakieś utwory, które rzadko się grywa, ulegną zapomnieniu. ***Przypominanie sobie zapomnianych utworów, jeżeli zostały właściwie zapamiętane na początku, jest bardzo szybkie. Materiału zapamiętanego w młodości (przed 20 rokiem życia) prawie nigdy się nie zapomina.*** Dlatego krytycznie ważne jest aby poznać metody szybkiego opanowywania techniki i nauczyć się tak wielu utworów jak to możliwe przed osiągnięciem wieku dorosłego.

Podczas przechodzenia przez każdy etap opanowywania techniki opisany w tej sekcji ucz się materiału na pamięć. To takie właśnie proste. Liczne korzyści wynikające z zapamiętywania omówione będą również w sekcji III.6; korzyści te są tak wielkie, że nie ma sensu rezygnować z zapamiętywania. Znacznie łatwiej jest zapamiętywać jeżeli gra się dany fragment szybko; tak więc jeżeli masz problemy z zapamiętywaniem podczas początkowego przerabiania utworu w wolnym tempie nie martw się; stanie się to łatwiejsze gdy przyspieszysz.

Główna różnica między ćwiczeniem dla techniki i ćwiczeniem dla zapamiętywania polega na tym, że ćwicząc dla techniki powinieneś zaczynać od sekcji najtrudniejszych, podczas gdy ćwicząc dla zapamiętywania lepiej jest zacząć od sekcji, które są łatwe i powtarzają się wielokrotnie, po to aby szybko opanować pamięciowo dużą część kompozycji. Następnie, zapamiętując pozostałe małe sekcje możesz połączyć długie łatwe sekcje i w ten sposób zapamiętać szybko cały utwór. Generalnie lepiej jest najpierw zapamiętać, a następnie ćwiczyć dla techniki. W ten sposób będziesz mógł zacząć ćwiczyć dla techniki podczas zapamiętywania. Oczywiście te liczne wymagania są często sprzeczne ze sobą, tak więc musisz posłużyć się własnym osądem co w danym przypadku robić w pierwszej kolejności.

13. Szybkość, wybór szybkości ćwiczeń.

Jak najszybciej zacznij grać w szybkim tempie. Pamiętaj, że wciąż ćwiczymy RO. Granie w tempie powodującym odczuwanie napięcia i robienie błędów nie ulepszy twojej techniki, ponieważ granie w stanie napięcia nie jest sposobem grania jaki będziesz stosował gdy będziesz biegły. Zmuszanie palców aby grały w ten sam sposób (przy pomocy tych samych ruchów) tylko szybciej, nie jest sposobem na zwiększenie szybkości. Tak jak to było pokazane przy grze równoległej, potrzebujesz nowych metod, które automatycznie zwiększą prędkość. Właściwie, podczas gry równoległej nieraz łatwiej jest grać szybko niż wolno. Odkryj pozycje i ruchy rąk, które pozwolą precyzyjnie kontrolować kąt fazy i które ustawią wszystko w taki sposób, że przejście do kolejnego powtórzenia danej serii równoległej nastąpi w sposób płynny. Jeżeli nie robisz wyraźnego postępu w ciągu kilku minut, prawdopodobnie coś robisz źle – pomyśl o czymś nowym, o jakiejś zmianie. Powtarzanie tego samego dłużej niż kilka minut bez wyraźnego postępu, często wyrządzi więcej szkody niż pożytku. Uczniowie posługujący się metodami intuicyjnymi z rezygnacją powtarzają te same rzeczy godzinami bez widocznego postępu. Podczas stosowaniu metod opisanych w tej książce należy koniecznie unikać takiego sposobu myślenia. Są dwa rodzaje sytuacji, które możesz napotkać próbując zwiększyć szybkość. W pierwszym przypadku masz opanowaną daną umiejętność techniczną, tak więc można będzie przyspieszyć dane sekcje w kilka minut. W drugim przypadku mogą być potrzebne nowe umiejętności; zajmie to więcej czasu i będzie omówione dalej.

Technika polepsza się w największym stopniu gdy grasz z prędkością, przy której możesz

grać dokładnie. Jest to szczególnie ważne gdy grasz RR (proszę bądź cierpliwy – obiecuje, że w końcu dojdziemy do ćwiczenia RR). Ponieważ możesz znacznie lepiej kontrolować grę RO - możesz grać dużo szybciej RO niż RR. Tak więc mylne jest przekonanie, że można zwiększyć szybkość gry grając tak szybko jak to możliwe (w końcu grając dwa razy szybciej można ćwiczyć dany fragment dwa razy częściej !). Ponieważ głównym celem grania RO jest opanowanie szybkości, potrzeba szybkiego osiągnięcia wysokich temp i konieczność ćwiczenia z szybkością zoptymalizowaną do technicznego rozwoju, stają się sprzeczne. Rozwiązaniem tego dylematu jest ciągła zmiana szybkości ćwiczenia; nie ćwicz zbyt długo z jedną szybkością. Aczkolwiek najlepiej jest jak najwcześniej grać dany fragment szybko, w przypadku bardzo trudnych przebiegów nie ma innej drogi niż podchodzić do szybkości w etapach. W tym przypadku użyj zbyt dużych szybkości jako sondy badającej co musi być zmienione aby można było grać z takimi szybkościami. Następnie zwolnij i ćwicz te nowe ruchy. Oczywiście jeżeli brakuje Ci techniki musisz się cofnąć, skrócić fragmenty i zastosować ćwiczenia równoległe.

Aby zróżnicować szybkość, najpierw dojdź do dającej się opanować „maksymalnej szybkości" przy której możesz grać dokładnie. Wtedy zagraj szybciej (stosując atak akordowy, etc., jeżeli to konieczne) i zauważ co należy zmienić w grze (nie przejmuj się niedokładnościami). Następnie zastosuj ten ruch i graj z poprzednią „maksymalną szybkością". Powinno to być teraz zauważalnie łatwiejsze. Ćwicz tak przez chwilę po czym spróbuj nawet mniejszych szybkości aby upewnić się, że jesteś całkowicie rozluźniony. Następnie powtórz całą procedurę. W ten sposób zwiększasz szybkość w kontrolowanych skokach i pracujesz nad każdą umiejętnością osobno. W większości przypadków powinieneś być zdolny grać swój utwór przynajmniej w małych segmentach z docelową szybkością przy pierwszym ćwiczeniu.

14. Jak się rozluźnić

Najważniejszą rzeczą, kiedy dochodzisz do dużych szybkości jest rozluźnienie. Rozluźnienie oznacza, że używasz tylko tych mięśni, które są potrzebne do gry. Możesz wtedy pracować tak ciężko jak tylko chcesz i jednocześnie być rozluźnionym. Stan ten jest szczególnie łatwy do osiągnięcia w grze RO. Są dwie szkoły myślenia odnośnie problemu rozluźnienia. Jedna szkoła mówi, że na dłuższą metę lepiej jest w ogóle nie ćwiczyć, niż ćwiczyć z najmniejszym choćby napięciem. Ta szkoła uczy poprzez pokazanie Ci jak się rozluźnić i zagrać jedną nutę, a następnie postępuje dalej ostrożnie dając materiał na tyle łatwy, aby można go było grać w stanie pełnego rozluźnienia. Druga szkoła twierdzi, że rozluźnienie jest tylko jednym z aspektów techniki i podporządkowywanie jej całego procesu nauki nie jest podejściem optymalnym. Nie jest obecnie jasne, który system jest lepszy. Niezależnie od tego który system wybierzesz, oczywistym jest, że należy unikać grania w stanie napięcia.

Jeżeli wdrożysz metody opisane w tej książce i błyskawicznie dojdziesz do finalnej szybkości, pewne początkowe napięcie będzie nie do uniknięcia. Zauważ, że cała idea jak najszybszego dojścia do finalnego tempa, ma na celu uczynienie Cię zdolnym do ćwiczenia z mniejszą szybkością, w stanie pełnego rozluźnienia. Wielokrotnie podkreślany w tej książce jest fakt niemożliwości dojścia do dużych szybkości bez całkowitego rozluźnienia i "odłączenia" wszystkich mięśni (zwłaszcza dużych mięśni), tak, aby palce mogły uzyskać niezależność.

Uczniowie grający z dużym napięciem będą mogli stwierdzić, że napięcie zniknęło, kiedy nagle poczują, że granie w szybkim tempie stało się łatwe. Ci, których nie nauczono eliminowania napięcia, myślą, że to jest moment kiedy nagle zdobyli nową technikę. Tak naprawdę ich technika powoli ulepszała się do momentu kiedy zaczęli się rozluźniać.

Rozluźnienie pozwoliło technice ulepszyć się bardziej i ulepszenie pozwoliło na dalsze rozluźnienie i ten cykl się powtarzał i spowodował taką magiczną transformację. Oczywiście lepiej jest zacząć z zerowym napięciem. Mimo iż zaczynanie z zerowym napięciem może z początku powodować wrażenie wstrzymywania twoich postępów, będziesz w ten sposób zdobywał technikę szybciej niż gdybyś rozpoczął z napięciem i próbował wyeliminować napięcie później. Tak więc, jak się rozluźnić ?

Jest wiele przykładów w tej książce jak i w wielu innych książkach instrukcji typu „zaangażuj całe ciało" bez dodatkowych sugestii jak to właściwie zrobić. Część, a czasami większość tego zaangażowania to rozluźnienie. Ludzki umysł jest pod wieloma względami rozrzutny. Nawet do najprostszych czynności mózg używa większości mięśni naszego ciała. A jeżeli zadanie jest skomplikowane mózg ma tendencję do blokowania ciała w masę napiętych mięśni. Aby się rozluźnić, musisz uczynić świadomy wysiłek (zaangażować całe ciało) i wyłączyć niepotrzebne mięśnie. Nie jest to łatwe ponieważ jest sprzeczne z naturalnym dążeniem mózgu. Musisz ćwiczyć rozluźnienie z taką samą częstością, z jaką poruszasz palcami wciskając klawisze. Tak więc odprężenie nie oznacza „wyłączmy wszystkie mięśnie"; oznacza, że gdy potrzebne dla danej czynności mięśnie pracują pełną parą, niewykorzystane mięśnie mają być rozluźnione. Jest to umiejętność z zakresu koordynacji, dla osiągnięcia której wymaganych jest wiele ćwiczeń.

Nie zapomnij o zastosowaniu rozluźnienia różnych innych funkcji ciała takich jak oddychanie i okresowe przełykanie. Niektórzy uczniowie grając wymagający fragment wstrzymują oddech ponieważ grające mięśnie są zaczepione w klatce piersiowej i utrzymywanie w nieruchomej pozycji części ciała ułatwia grę. Gdy jesteś rozluźniony powinieneś być w stanie normalnie funkcjonować i jednocześnie móc koncentrować się na graniu. Sekcja 21 poniżej wyjaśnia jak używać przepony do poprawnego oddychania. Jeżeli twój przełyk jest suchy po ciężkiej sesji ćwiczeniowej to znaczy, że zapominałeś przełykać. Te wszystkie objawy wskazują na napięcie.

Omówiona wcześniej metoda spadku swobodnego jest świetnym sposobem ćwiczenia rozluźnienia. Ćwicz spadek swobodny tylko jednym palcem. Za każdym razem wybierz inny palec. Aczkolwiek nigdy nie ma potrzeby aktywnego podnoszenia 4-tego palca, nie wpadaj w nawyk całkowitego rozluźnienia go, bo spowoduje to przypadkowe uderzanie innych klawiszy. Dzieje się tak z tego względu, że ewolucja połączyła ostatnie trzy palce ścięgnami aby ułatwić chwytanie narzędzi. Wyrób sobie zwyczaj utrzymywania 4-tego palca lekko w górze zwłaszcza podczas grania 3 lub 5. I znowu testem rozluźnienia jest grawitacja: odczuwanie efektu grawitacji podczas gry jest potrzebnym i wystarczającym warunkiem rozluźnienia.

Rozluźnienie jest poszukiwaniem właściwego balansowania energią i pędem, jak również odpowiednich pozycji i ruchów ramienia, ręki i palców, które pozwalają Ci na właściwe wydatkowanie energii. Tak więc rozluźnienie wymaga wielu eksperymentów w celu znalezienia tych optymalnych warunków. Jeżeli jednak koncentrowałeś się na rozluźnieniu od pierwszej lekcji fortepianu to powinna to być sprawa rutynowa i możliwa do szybkiego rozwiązania, bo robiłeś to już wiele razy. Nowicjusze w temacie rozluźnienia mogą zacząć od łatwiejszych utworów, które już opanowali i ćwiczyć dodawanie rozluźnienia. Ćwiczenia w seriach równoległych opisane w sekcji III.7 mogą również pomóc w ćwiczeniu rozluźnienia. Jednakże nic nie zastąpi codziennego eksperymentowania, które powinno być przeprowadzone za każdym razem podczas nauki nowego utworu. Będziesz w ten sposób stopniowo budował arsenał rozluźnionych ruchów – to jest część tego co nazywamy techniką. Łatwym sposobem odczucia rozluźnienia jest ćwiczenie jednej serii równoległej i przyspieszanie jej aż do momentu powstania napięcia, a następnie przeprowadzenie próby rozluźnienia się; będziesz musiał odnaleźć ruchy i

pozycje rąk, nadgarstków, etc., które na to pozwolą; kiedy to osiągniesz poczujesz jak napięcie stopniowo opuszcza rękę.

Wielu ludzi nie zdaje sobie sprawy z tego, że rozluźnienie jest w trakcie eksperymentowania samo w sobie narzędziem diagnostycznym. Zakładając, że masz pewien arsenał ruchów rąk które chcesz wypróbować (każdy powinien zbudować taki arsenał - patrz sekcja III.4) kryterium „dobrej techniki" spełniają ruchy pozwalające na rozluźnienie. Większość uczniów myśli, że długie, wielokrotnie powtarzane ćwiczenia, w jakiś sposób przekształcają rękę tak, że w końcu umie ona grać. W rzeczywistości jest tak, że ręka przypadkowo trafia na właściwy ruch dający rozluźnienie. Dlatego niektóre umiejętności zdobywane są szybko, podczas gdy inne zabierają wieczność i dlatego niektórzy uczniowie zdobywają pewne umiejętności szybko, podczas gdy inni nie mogą się z nimi uporać. Właściwą (i szybszą) drogą uczenia się, jest aktywne poszukiwanie właściwych ruchów i budowanie z nich arsenału. W tych poszukiwaniach pomocne jest zrozumienie, co powoduje zmęczenie i jakie biologiczne funkcje wpływają na bilans energii (zobacz sekcję 21 poniżej na temat wytrzymałości). Rozluźnienie jest stanem niestabilnej równowagi: w miarę jak uczysz się rozluźnienia, przychodzi ono coraz łatwiej i vice versa. To wyjaśnia dlaczego rozluźnienie jest problemem dla jednych, a prostą sprawą dla innych. Ale jest to najwspanialsza część informacji. Oznacza to, że każdy może się rozluźnić jeżeli tylko będzie właściwie nauczany i ciągle będzie starał się rozluźnić.

Najważniejszym elementem rozluźnienia jest oczywiście oszczędne wydatkowanie energii. Są co najmniej dwie drogi osiągnięcia tego celu: (1) nie używaj niepotrzebnych mięśni i (2) wyłącz potrzebne mięśnie gdy tylko skończą swoje zadanie. Ćwicz sztukę szybkiego wyłączania mięśni. Zademonstrujmy to na przykładzie spadku swobodnego tylko jednego palca. (1) jest najłatwiejszy; po prostu pozwól grawitacji całkowicie kontrolować spadek, podczas gdy reszta ciała komfortowo spoczywa na ławce. Aby uskutecznić (2) musisz nauczyć się nowego zwyczaju, jeżeli jeszcze go nie masz (a początkowo posiada go niewielu). Jest to zwyczaj rozluźnienia wszystkich mięśni gdy tylko osiągniesz "dno klawiatury". Podczas spadku swobodnego pozwól grawitacji pociągnąć rękę w dół ale pod koniec spadku musisz na moment naprężyć palec aby wyhamować rękę. Następnie musisz szybko odprężyć wszystkie mięśnie. Nie podnoś ręki tylko pozwól jej spocząć komfortowo na fortepianie i zastosuj tylko taką siłę, aby podeprzeć ciężar ramienia. Bądź pewien, że nie wciskasz klawisza w dół. Jest to na początku trudniejsze niż myślisz, ponieważ łokieć pływa w powietrzu, a te same mięśnie używane do naprężania palca przy podpierania ramienia używane są również do wciskania w dół. Pewną możliwość sprawdzenia czy wciskasz klawisze, daje położenie i całkowite rozluźnienie przedramienia na nogach przed sobą. Następnie spróbuj przenieść to samo uczucie na końcową fazę spadku swobodnego.

Niektórzy ludzie zawracają sobie głową dosłownym wyłączaniem mięśni. A chodzi po prostu o to, aby o nich zapomnieć kiedy ich praca zostanie wykonana. Nie przedstawia to problemów podczas powolnej gry, ale staje się problematyczne przy grze szybkiej. Będziesz potrzebował nowego ćwiczenia, ponieważ przy spadku swobodnym odpowiedź mięśni zależy dokładnie od tego, co się dzieje z fortepianem i nie możesz tego zmienić. Musisz zacząć z wciśniętym klawiszem i zagrać szybką nutę o średniej głośności. Teraz musisz zastosować dodatkową siłę w dół, *a następnie* wyłączyć ją całkowicie. Kiedy ją wyłączysz, musisz wrócić do odczucia jakie miałeś pod koniec spadku swobodnego. Zobaczysz, że im bardziej twardo grasz nutę, tym dłużej zajmuje dojście do rozluźnienia. Ćwicz skracanie czasu potrzebnego do rozluźnienia.

Cudowne w tych metodach rozluźniania jest to, że już po krótkim okresie ćwiczeń (być może kilka tygodni) stają się integralną częścią gry nawet w utworach których nauczyłeś

się już wcześniej jeżeli oczywiście stale zwracasz uwagę na rozluźnienie.

Najgorszą konsekwencją napięcia jest to, że wciąga Cię ono w walkę, której nie możesz wygrać, ponieważ walczysz z przeciwnikiem, który jest dokładnie tak silny jak Ty - to znaczy walczysz ze sobą. Jeden z twoich mięśni walczy z innym. Kiedy ćwiczysz i stajesz się silniejszy, to samo i w tym samym stopniu dzieje się z przeciwnikiem. W konsekwencji, im jesteś silniejszy, tym bardziej uciążliwy staje się problem. Jeżeli sprawy zajdą zbyt daleko, może dojść do urazu, ponieważ mięśnie stają się silniejsze niż wytrzymałość materiału twojej ręki. Dlatego tak ważne jest pozbycie się napięcia.

Rozluźnienie, masa ręki (spadek swobodny), włączanie całego ciała i unikanie bezmyślnych, powtarzalnych ćwiczeń były kluczowymi elementami w nauczaniu Chopina, ale Liszt zalecał ćwiczenie „do stanu wyczerpania" (Eigeldinger)**.** Moja interpretacja tej ostatniej sprzeczności jest taka, że ćwiczenia (wprawki) mogą pomóc, ale nie są niezbędne. Liszt nie czerpał korzyści z idei podobnych do przedstawionych w tej książce -- prawdopodobnie musiał dużo ćwiczyć zanim jego ręce przypadkowo natrafiły na właściwe ruchy. Oczywiście fortepiany powodują duże różnice. Chopin preferował Pleyela - fortepian z bardzo delikatnym mechanizmem i płytkim zapadaniem się klawiszy, który wymagał niewielkiego wysiłku podczas gry. Rozluźnienie jest bezwartościowe dopóki nie idzie w parze z graniem muzycznym; tak naprawdę Chopin kładł nacisk na muzykalne granie przed zdobyciem techniki, ponieważ wiedział, że muzyka i technika są nierozłączne. Wiemy teraz, że bez rozluźnienia nie jest możliwa ani muzyka ani technika. ***Technika ma swój początek w mózgu. Niemuzykalne granie najwidoczniej gwałci tak wiele fundamentalnych zasad natury, że zaburza naturalny proces mózgowy kontrolujący mechanizmy grania.*** Nie chodzi o udowodnienie tego, że nie możesz się wytrenować jak maszyna i przeprowadzać trudną akrobatykę z oszałamiającą prędkością. Chodzi o to, że bezmyślne powtarzanie jest długą i okrężną drogą nauki gry na fortepianie.

15. Poprawa po-ćwiczeniowa - PPC (Post Practice Improvement)

Ze tego względu, że istnieją dwa różne sposoby, którymi przebiega poprawa techniki, ***w trakcie danej sesji ćwiczeniowej możesz oczekiwać tylko niewielkiego polepszenia techniki***. Pierwszy sposób polega na oczywistym ulepszeniu, biorącym się z nauki nut oraz ruchów i ma skutek natychmiastowy. Proces ten ma miejsce podczas grania fragmentów, odnośnie których, posiadasz już technikę niezbędną do ich grania. Drugi sposób poprawy techniki jest nazywany doskonaleniem po-ćwiczeniowym - PPI (z angielskiego Post Practice Improvement) i bierze się z fizjologicznych zmian dokonujących się w organizmie w miarę zdobywania nowej techniki. Jest to bardzo powolny proces, wymagający wzrostu komórek nerwowych i mięśniowych i mający w większości miejsce w czasie gdy nie ćwiczymy.

Tak więc w czasie ćwiczeń staraj się tak sterować swoimi postępami, że gdy tylko poczujesz, że robisz już niewielkie chwilowe postępy (zwykle po ok. 10 minutach), przejdź do ćwiczenia czegoś innego.
W magiczny sposób twoja technika będzie się polepszać sama przez co najmniej kilka dni po dobrej sesji ćwiczeniowej. A więc *jeżeli robiłeś wszystko dobrze,* kiedy usiądziesz przy fortepianie następnego dnia, odkryjesz, że grasz lepiej niż poprzedniego dnia. Jeżeli patrzymy na rezultaty tylko przez pryzmat jednego dnia, nie są one tak spektakularne. Jednakże skumulowany efekt zachodzący w przeciągu dni, tygodni, miesięcy i lat, może być ogromny.

Zwykle korzystniej jest ćwiczyć kilka rzeczy podczas jednej sesji i pozwalać im ulepszać się równocześnie (gdy nie ćwiczysz !) niż pracować zbyt ciężko nad jednym

zagadnieniem. Przetrenowanie może w rzeczywistości pogorszyć twoją technikę jeżeli prowadzi do napięcia i złych nawyków. Musisz wykonać pewną minimalną ilość powtórzeń, powiedzmy sto, aby mógł zajść automatyczny proces PPI. Ale ponieważ mówimy o kilku taktach granych z dużą szybkością, ćwiczenie ich dziesiątki czy setki razy w ciągu pięciu minut lub krótszym jest sprawą rutynową i powinno wystarczyć.

Nie martw się jeżeli ćwiczysz ciężko ale nie widzisz natychmiastowej poprawy. W przypadku danego przebiegu muzycznego może to być akurat normalne. Jeżeli po dokładnej analizie nie możesz znaleźć czegokolwiek co robisz źle, oznacza to, że należy pozwolić zadziałać efektowi PPI.

Jest wiele rodzajów PPI w zależności od tego co jest czynnikiem wstrzymującym twoje postępy. Jednym z kryteriów różnicowania różnych rodzajów PPI jest długość czasu, w którym zachodzi ulepszenie. Czas ten wahać może się od kilku dni do wielu miesięcy. Najkrótsze czasy mogą być związane z warunkowaniem takim jak stosowanie ruchów lub mięśni, których poprzednio nie używałeś, mogą to być też sprawy związane z pamięcią. Średnie czasy rzędu kilku tygodni mogą być związane z powstawaniem nowych połączeń włókien nerwowych jak np. podczas grania RR. Dłuższe czasy mogą być związane z właściwym tworzeniem nowych komórek nerwowych/mięśniowych czy też z przemianą wolnych włókien mięśniowych na szybsze.

Jeżeli rozwinąłeś pewne złe nawyki, może zajść potrzeba zaprzestania ćwiczenia danego utworu przez kilka miesięcy po to, aby pozbyć się tych złych nawyków; jest to również forma PPI. W większości przypadków złych nawyków nie jest możliwe zidentyfikowanie winowajcy, a więc najlepszą rzeczą jest zaprzestanie grania utworu i nauka nowego. Nauka nowych utworów jest jednym ze sposobów pozbywania się starych, złych nawyków.

W celu zmaksymalizowania efektu PPI musisz starać się robić wszystko poprawnie. Wielu uczniów nie zna tych zasad i postępując *przeciw* PPI doprowadza do sytuacji, w której następnego dnia grają *gorzej* niż poprzedniego. Większość tych błędów ma swoje źródło w niewłaściwym zastosowaniu szybkiego i wolnego tempa ćwiczenia; tak więc w następnych rozdziałach dokładniej przedyskutujemy zasady rządzące wyborem właściwej prędkości ćwiczenia. Jakiekolwiek napięcie czy niepotrzebne ruchy przejdą również na PPI. Najczęstszym popełnianym przez uczniów błędem niszczącym efekt PPI jest szybkie ćwiczenie przed samym końcem sesji. Ostatnią czynnością, którą powinieneś zrobić na zakończenie sesji jest zagranie w sposób najbliższy temu co chcesz osiągnąć. ***Ostatnie zagranie utworu przez zakończeniem ćwiczeń zdaje się mieć niezwykle duży wpływ na PPI***. Metody opisane w tej książce są idealne dla PPI głównie dlatego, że kładą nacisk na ćwiczenie tylko tych segmentów, których nie potrafisz zagrać. Jeżeli grasz powoli RR i stopniowo zwiększasz tempo w dużej sekcji jakiegoś utworu, PPI nie tylko jest niewłaściwie uwarunkowane, ale również staje się całkowicie skonfundowane, ponieważ mieszasz dużą porcję łatwego materiału z niewielką ilością trudnego. W dodatku szybkość i prawdopodobnie również ruchy są wtedy niewłaściwe.

PPI nie jest niczym nowym; rozważmy trzy przykłady: kulturysty, maratończyka i golfisty. Mięśnie kulturysty nie rosną podczas podnoszenia ciężarów; właściwie traci on wtedy wagę. Ale podczas następnych tygodni ciało reaguje na bodziec stymulujący i następuje wzrost włókien mięśniowych. Prawie cały wzrost mięśni następuje *po* ćwiczeniach. Tak więc kulturysta nie sprawdza przyrostu masy mięśniowej czy też tego ile może podnieść pod koniec sesji ćwiczeń, tylko koncentruje się na tym, czy ćwiczenia warunkują we właściwy sposób wzrost mięśni. Różnica polega na tym, że w przypadku fortepianu rozwijamy koordynację i wytrzymałość, a nie siłę mięśni. Tak więc podczas gdy kulturysta

dąży do rozrostu wolnych mięśni, pianista chce konwersji wolnych włókien mięśniowych w szybkie. Innym przykładem jest biegacz maratoński. Jeżeli nigdy w swoim życiu nie przebiegłeś jednej mili (ok. 2 km) i spróbujesz to zrobić za pierwszym razem, możesz być w stanie przebiec ćwierć, a dalej będziesz musiał zwolnić i odpocząć. Po odpoczynku i ponownym podjęciu biegu, po przebiegnięciu ćwierci mili lub mniej znowu poczujesz zmęczenie. A więc pierwszy bieg nie skutkował zauważalnym polepszeniem. Ale następnego dnia możesz byćw stanie przebiec ¾ mili zanim się poddasz - doświadczyłeś właśnie efektu PPI. Jeżeli pobiegniesz w niewłaściwy sposób możesz wywołać problemy; na przykład możesz rozwinąć zły nawyk podkurczania palucha jeżeli zmuszasz się do biegu gdy jesteś bardzo zmęczony. Jest to podobne do rozwijania złych nawyków podczas gry na fortepianie w stanie napięcia. Golf dostarcza kolejnej doskonałej analogii. Golfiarze znają zjawisko polegające na tym, że jednego dnia mogą uderzyć piłkę doskonale, a następnego dnia fatalnie, ponieważ nabrali złego nawyku, którego nie potrafią zdiagnozować. Uderzanie silnym kijem (driver) codziennie może zrujnować zdolność do swingu, a ćwiczenie kijem nr #9 może ją przywrócić. Analogia do gry na fortepianie jest taka, że grając szybko z pełnym zaangażowaniem można zrujnować efekt PPI, natomiast ćwiczenie krótkich sekcji RO ulepsza PPI. Jasne jest, że w przypadku fortepianu procedura warunkująca musi być dobrze przyswojona, aby osiągnąć zamierzony efekt PPI.

Większość PPI zachodzi podczas snu. Sen musi zawierać wszystkie niezbędne komponenty, zwłaszcza fazę REM. Jest to tak ważne ponieważ większość rozwoju i naprawy komórek zachodzi podczas snu. Dlatego dzieci potrzebują więcej snu - rozwijają się gwałtownie. Nie uzyskasz dobrego efektu PPI jeżeli nie śpisz dobrze w nocy. Najlepszą procedurą wykorzystywania PPI jest ćwiczenie wieczorem dla uwarunkowania, a następnie sprawdzanie efektu następnego dnia rano.

16. Zagrożenia wynikające z powolnej gry – pułapki metody intuicyjnej.

Rozpoczynanie nowego utworu od powolnego powtarzania może być szkodliwe. Ustaliliśmy w sekcji II.1 że rozpoczynanie od grania powoli, a następnie stopniowe podnoszenie tempa nie jest efektywnym sposobem ćwiczenia. Przyjrzyjmy się dokładniej tej procedurze aby przekonać się dlaczego tak jest. Załóżmy, że uczeń dopiero rozpoczął pracę z utworem i nie wie jeszcze jak ma go grać. W tym przypadku sposób grania z małą szybkością będzie bardzo się różnić od sposobu grania utworu z właściwą szybkością. ***Kiedy zaczynasz, nie ma możliwości sprawdzenia czy ruchy jakie stosujesz podczas powolnej gry są dobre czy złe; w sekcji IV.3 pokazujemy, że prawdopodobieństwo niewłaściwej gry jest bliskie 100%*** ponieważ istnieje prawie nieograniczona ilość sposobów niewłaściwej gry, a tylko jeden właściwy. Jakie jest prawdopodobieństwo przypadkowego natrafienia na właściwy sposób w morzu niewłaściwych ? Ćwiczenie w taki niepoprawny sposób nie pomoże uczniowi zagrać właściwie czy też szybciej. Kiedy ten niewłaściwy ruch zostanie przyspieszony, ćwiczący napotka wreszcie barierę szybkości co zaowocuje powstaniem napięcia. Załóżmy, że temu uczniowi udało się zmienić sposób gry tak, aby uniknąć powstania bariery szybkości i powoli udało mu się zwiększyć szybkość. Będzie on musiał jednak oduczyć się starego sposobu grania i nauczyć się znowu nowego, etc. i ciągle powtarzać ten cykl aż do osiągnięcia finalnej szybkości. Odnajdywanie tych wszystkich przejściowych metod grania metodą prób i błędów może zabrać mnóstwo czasu.

Spójrzmy na konkretny przypadek sytuacji gdy różne szybkości wymagają różnych ruchów. Rozważmy chód konia. Kiedy zwiększa się prędkość, chód przechodzi przez trucht, kłus, cwał aż do galopu. Każdy z tych sposobów poruszania ma zwykle swój szybki i wolny tryb. Tak samo skręt w lewo jest inny niż skręt w prawo (prowadzące kopyto jest inne). To minimum 16 ruchów. Są tak zwane ruchy naturalne; większość koni zna je w

sposób naturalny; są także trzy wyuczone ruchy: pace, foxtrot i rack które również mają tryby wolny, szybki, lewy i prawy. To wszystko dotyczy czterech odnóży o względnie prostej budowie i stosunkowo ograniczonego mózgu. My posiadamy 10 bardzo skomplikowanych palców, o wiele bardziej wszechstronne barki, ramiona i ręce i nieskończenie bardziej pojemny mózg ! Tak więc nasze ręce są zdolne wykonywać o wiele więcej rodzajów ruchów niż koń. Powolne zwiększanie szybkości jest jak zmuszanie konia do galopu poprzez proste przyspieszanie kroku spacerowego – to się nie może udać. Tak więc jeżeli muzyka wymaga „galopu" uczeń w końcu musi nauczyć się wszystkich stadiów pośrednich. Możesz łatwo zrozumieć dlaczego zmuszanie konia do spaceru tak szybkiego jak galop spowoduje powstanie barier szybkości i spowoduje powstanie ogromnego napięcia. Ale dokładnie to usiłuje robić wielu adeptów fortepianu przy pomocy metod intuicyjnych. Podczas takiej praktyki uczeń nie nabywa zdolności do spacerowania z szybkością galopu, ale nagle zatrzymuje się.

Pędzący koń nie myśli „hej, przy tej prędkości muszę cwałować"; on odpowiada automatycznie na sygnały jeźdźca. Tak więc możesz spowodować aby koń szedł lewym cwałem używając „kopytowania" dla skrętu w prawo i spowodować uraz konia. Tak więc wyobrażenie sobie chodu konia wymaga wyższej ludzkiej inteligencji, chociaż to koń jest wykonawcą tego chodu. To działa tak samo w przypadku fortepianu i uczeń może łatwo wpędzić się w kłopoty. Aczkolwiek człowiek-uczeń jest inteligentniejszy od konia liczba możliwości jakim musi stawić czoła jest oszałamiająca. Stwierdzenie, które ruchy są najlepsze spośród prawie nieskończonej ich liczby jakie ludzka ręka potrafi wykonać wymaga wyższej inteligencji. Większość normalnie inteligentnych studentów ma niewielkie pojęcie o tym, jak wiele ruchów jest możliwych, do czasu, kiedy nauczyciel im to pokaże. Dwóch uczniów pozostawionych samym sobie i poproszonych o nauczenie się tego samego utworu na pewno przeprowadzi ten proces stosując zupełnie inne ruchy rąk. Jest to kolejny powód dla którego warto mieć dobrego nauczyciela kiedy zaczyna się naukę gry na fortepianie; taki nauczyciel potrafi szybko wyplenić złe ruchy. Konkluzja tutaj jest taka, w metodzie intuicyjnej uczeń nabywa dużą ilość złych nawyków, zanim osiągnie odpowiednią szybkość. Cała procedura ćwiczeniowa jawi się katastrofalnym doświadczeniem, które powstrzymuje uczniów przed dalszymi postępami. Jest to szczególnie prawdziwe gdy obie ręce były zablokowane razem poprzez intensywne ćwiczenia RR. ***Próbowanie oduczenia się czegoś jest jednym z najbardziej frustrujących, stresujących i czasochłonnych zadań w praktyce fortepianowej.***

Powszechnym błędem jest próba wspierania czy też podnoszenia jednej ręki. Przy bardzo powolnej grze, gdy ciężar ręki nie jest istotny, ręka może być podniesiona w czasie pomiędzy graniem nut. Kiedy przyspieszymy to „podniesienie" pokrywa się z uderzeniem następnego klawisza; akcje te wzajemnie się znoszą, co owocuje nietrafioną nutą. Innym częstym błędem jest falowanie wolnymi palcami – podczas grania palcami 1 i 2 uczeń może kilka razy machać w powietrzu palcami 4 i 5. Nie nastręcza to trudności, dopóki ruch nie przyspieszy się na tyle, że nie ma czasu na te zbędne ruchy. W tej sytuacji te trzy wolne palce generalnie nie przestaną falować automatycznie przy większych prędkościach, ponieważ ruch został uformowany przez setki czy też tysiące powtórzeń. Kłopot polega na tym, że większość uczniów stosujących wolne ćwiczenia, nie jest świadomych tych złych nawyków. ***Jeżeli wiesz jak grać szybko, możesz bezpiecznie grać również powoli, ale jeżeli nie wiesz jak grać szybko, musisz uważać aby nie nabyć się złych nawyków związanych z powolnym graniem czy też aby nie marnować ogromnej ilości czasu.*** Powolne granie potrafi pochłonąć tak wiele czasu, ponieważ każde przegranie partii trwa długo. Metody opisane w tej książce pozwalają uniknąć tych pułapek.

17. Waga powolnej gry.

Ponieważ omówiliśmy już zagrożenia towarzyszące powolnej grze, możemy teraz przedyskutować dlaczego jest ona również *niezbędna.* ***Zawsze kończ sesję ćwiczeniową grając choć jeden raz powoli.*** Jest to najważniejsza reguła dla zmaksymalizowania efektu PPI. Powinieneś również stosować tą zasadę podczas zamiany rąk przy ćwiczeniu HS; przed zamianą graj choć raz wolno. ***Być może jest to jedna z najistotniejszych zasad tego rozdziału, ponieważ ma tak niezwykle duży wpływ na ulepszanie techniki. Jednak to dlaczego tak się dzieje, jeszcze nie zostało poznane.*** Jest to korzystne zarówno dla natychmiastowego ulepszenia jak i dla PPI. Jednym z powodów dla których zasada ta działa jest możliwość pełnej relaksacji (zobacz sekcje II.14). Inny powód to taki, że grając szybko nabiera się złych nawyków o wiele szybciej niż by się mogło wydawać, a „skasować" to można tylko powolną grą. Wbrew pozorom granie powoli bez błędów jest trudne (dopóki nie opanujesz całkowicie danego fragmentu). Tak więc wolna gra jest dobrym sposobem przetestowania czy rzeczywiście nauczyłeś się danego utworu czy nie.

Wpływ powolnego ostatniego grania na PPI jest tak dramatyczny, że możesz łatwo go sobie zademonstrować. Spróbuj na jednej z sesji ćwiczeniowych grać tylko szybko i zobacz co stanie się następnego dnia. Następnie spróbuj na kolejnej sesji grać powoli przed zakończeniem i znowu zobacz co stanie się następnego dnia. Możesz też na tej samej sesji zagrać jeden utwór tylko szybko, a inny (o podobnym stopniu trudności) powoli przed zakończeniem sesji i porównać je następnego dnia. Ponieważ efekt ulega kumulacji , grając te dwa utwory przez pewien czas w taki sposób zobaczysz ogromną różnicę w jakości ich grania.

Kiedy powolna gra jest dostatecznie wolna ? To sprawa oceny i zależy w dużym stopniu od poziomu twojej gry. Jeżeli grasz coraz wolniej, przy jakiej szybkości efekt ulegnie rozmyciu. Podczas powolnej gry ważne jest aby stosować ten sam ruch co podczas gry szybkiej. Jeżeli grasz zbyt wolno może to stać się niemożliwe. Poza tym granie zbyt wolno pochłonie zbyt wiele czasu. Najlepsza prędkość do spróbowania na początek to taka, przy której grasz dokładnie, czyli ok. ½ do ¾ szybkości finalnej. Powolna gra jest wymagana także do zapamiętywania utworów. Optymalna szybkość dla zapamiętywania jest nieco mniejsza od tej, która warunkuje PPI czyli ok. ½ finalnej. W miarę jak technika się ulepsza wartość tej malej z początku szybkości zwiększa się. Jednakże co ciekawe, niektórzy znani pianiści często ćwiczą *bardzo powoli* ! Z niektórych notatek wynika, że ćwiczą w tempach w rodzaju jednej nuty na sekundę, co brzmi wręcz irracjonalnie.

Ważną umiejętnością, którą można ćwiczyć grając powoli jest wyprzedzanie muzyki myślą. Kiedy gra się nowy utwór szybko ma się tendencję do myślenia za muzyką i może to stać się złym nawykiem. Jest to niedobre ponieważ tak się traci kontrolę. Myśl naprzód kiedy grasz powoli i próbuj utrzymać ten dystans podczas szybszego grania. Kiedy możesz myśleć z wyprzedzeniem w stosunku do muzyki możesz czasami przewidzieć nadchodzące potknięcia czy trudności i mieć czas na przedsięwzięcie odpowiedniej akcji.

18. Palcowanie

Z reguły nie zrobisz źle stosując się do palcowania zaznaczonego w nutach. Inaczej mówiąc, jeżeli nie zastosujesz proponowanego palcowania prawdopodobnie będziesz miał spore kłopoty. Za wyjątkiem zeszytów z nutami dla początkujących, podstawowe palcowania jako oczywiste nie są zwykle zaznaczane w tekście muzycznym. Niektóre z nich mogą się z początku wydawać niewygodne, ale na pewno taki, a nie inny ich układ ma jakiś sens. Powód zwykle nie jest oczywisty dopóki nie grasz z pełną szybkością RR. W przypadku początkujących, granie tak jak to jest zaznaczone w palcowaniu jest doświadczeniem edukacyjnym, które pozwala opanować najbardziej podstawowe palcowania. ***Inna korzyść z używania zaznaczonych palcowań polega na tym, że zawsze***

będziesz palcował tak samo. Brak ustalonego palcowania opóźni proces nauki i spowoduję dużo kłopotów później, nawet po całkowitym opanowaniu utworu. Jeżeli kiedykolwiek zmienisz palcowanie, bądź pewien, że trzymasz się tego nowego schematu. Dobrym pomysłem jest zrobienie adnotacji w nutach; bardzo frustrująca może być konieczność powrócenia do tego utworu po miesiącach i niemożność przypomnienia sobie wygodnego palcowania, które sobie uprzednio wypracowaliśmy.

Jednakże nie wszystkie zaznaczone w partyturach palcowania są odpowiednie dla każdego. Możesz posiadać wielkie albo małe dłonie. Mogłeś używać innego palcowania z powodu sposobu w jaki się uczyłeś. Mogłeś posiadać inny zestaw umiejętności, np. możesz lepiej palcować tryl 1,3 niż 2,3. Muzyka pochodząca od różnych wydawców może mieć różne palcowania. Zaawansowani pianiści stosują specjalne palcowania, które wpływają na brzmienie muzyki. Na szczęście metody tu opisane są dobrze przystosowane do szybkiej zmiany palcowania. Część opisywanych „eksploracji" polega na upewnieniu się co do tego, że stosowane palcowanie jest optymalne. Jakichkolwiek zmian palcowania dokonuj przed grą RR bo potem jest to bardzo trudne. Z drugiej strony niektóre palcowania łatwe RO stają się trudne RR, a więc opłaca się je przetestować RR zanim na stałe zaakceptujemy zmiany. Każdy powinien zapamiętać palcowania wszystkich gam i pasaży (sekcja III.5) jak również gamy chromatycznej i ćwiczyć je aż będzie się je stosować intuicyjnie.

19. Dokładne tempo i metronom

Zaczynaj wszystkie utwory precyzyjnie licząc taktowanie - dotyczy to zwłaszcza początkujących i młodych pianistów. Dzieci powinny być nauczone głośnego liczenia ponieważ jest to jedyny sposób aby się przekonać jak *one* rozumieją taktowanie. Może to być zupełnie różne od tego co było zamierzone. Powinieneś rozumieć sygnaturę metryczną przed każdą kompozycją. Wygląda to jak ułamek składający się z licznika i mianownika. Licznik określa liczbę akcentów w takcie, a mianownik określa wartość nuty przypadającą na jeden akcent. Na przykład 3/4 oznacza, że mamy trzy akcenty w takcie, a każdy z nich jest ćwierćnutą. Typowo każdy takt zawiera jedną miarę rytmiczną. Zrozumienie sygnatury jest kluczowe podczas akompaniamentu ponieważ moment kiedy wchodzi akompaniator jest określany przez takt początkowy, który dyrygent wskazuje batutą.

Przewaga ćwiczenia RO polega tu na tym, że liczysz dokładniej niż RR. U uczniów, którzy zaczynają RR często pojawiają się ukryte błędy w liczeniu. Co ciekawe, te błędy często powodują, że dojście do zaplanowanych szybkości jest praktycznie niemożliwe. Jest coś takiego w złym liczeniu, co samo w sobie tworzy barierę szybkości. Prawdopodobnie chodzi o zaburzenie rytmu. Tak więc jeżeli masz problemy z osiągnięciem szybkości, sprawdź czy dobrze liczysz. Metronom jest do tego bardzo użyteczny.

Używaj metronomu do sprawdzenia szybkości oraz precyzji taktowania. Byłem wielokrotnie zaskoczony błędami, które wychodziły na jaw gdy używałem metronomu w ten sposób. Na przykład miałem tendencję do zwalniania w trudnych sekcjach i przyspieszania w łatwych, aczkolwiek myślę, że kiedy gra się bez metronomu jest właśnie odwrotnie. Większość nauczycieli sprawdza tempo swoich uczniów w ten sposób. Ale powinno się to robić tylko przez krótki czas. Od kiedy uczeń prawidłowo „złapie" tempo, metronom powinien zostać wyłączony. Metronom jest jednym z najbardziej godnych zaufania nauczycieli – kiedy zaczniesz go używać będziesz z niego zadowolony. Zacznij stosować metronom, a na pewno twoja gra wybitnie się poprawi. Wszyscy poważnie traktujący naukę uczniowie muszą używać metronomu.

Metronomy nie powinny być jednak nadużywane. ***Długie sesje z akompaniującym metronomem mogą być szkodliwe dla zdobywania techniki.*** Prowadzi to do mechanicznej gry. Kiedy używasz metronomu dłużej niż 10 minut w sposób ciągły, zaczynają powstawać „myślowe tiki" które spowodują, że stracisz dokładność. Np. metronom wydaje tyknięcia, a twój mózg po pewnym czasie zacznie produkować „anty-tyknięcia", które będą niwelować te pierwsze, co spowoduje, że albo nie będziesz w ogóle słyszał metronomu, albo będziesz słyszał w złych momentach. Dlatego właśnie większość nowoczesnych metronomów elektronicznych posiada tryb pulsującego światła. Wizualne wskaźniki nie powodują powstawania mentalnych tików i nie oddziałują akustycznie z muzyką. Najczęstszym sposobem nadużywania metronomu jest stosowanie go do podnoszenia szybkości; nadwereża się w ten sposób metronom, ucznia, muzykę i technikę. Jeżeli musisz go użyć w ten sposób, użyj go do ustanowienia tempa, wyłącz go i ćwicz. ***Metronom służy do ustawienia tempa i sprawdzania dokładności. Nie może być substytutem twojego własnego, wewnętrznego taktowania.***

Proces przyspieszania jest procesem znajdywania nowych, właściwych ruchów. Kiedy znajdziesz właściwy, nowy ruch, możesz zrobić wielki skok do wyższej szybkości, przy której ręce grają wygodnie; właściwie przy prędkościach pośrednich nie ma zastosowania ani ruch powolny ani szybki i często trudniej jest wtedy grać niż przy dużych szybkościach. Jeżeli zdarzy Ci się ustawić metronom na taką właśnie pośrednią szybkość możesz spędzić wiele czasu zmagając się z barierą szybkości. Jedną z przyczyn, dla których nowe ruchy dobrze funkcjonują jest to, że ludzka ręka jest urządzeniem mechanicznym posiadającym pewne punkty rezonansowe, w których pewne kombinacje ruchów w naturalny sposób dobrze działają. Nie ma wątpliwości, że niektóre utwory muzyczne mają zaznaczone takie, a nie inne tempo, ponieważ kompozytor znalazł tą właśnie szybkość rezonansową. Z drugiej strony każdy ma trochę inną budowę ręki z innymi szybkościami rezonansowymi i po części wyjaśnia to dlaczego różni pianiści wybierają różne szybkości gry. Bez metronomu możesz wpasować się w tą prędkość rezonansową szybko, ponieważ ręka czuje się komfortowo przy tej szybkości, natomiast szanse na to, że ustawisz metronom właśnie przy tej szybkości są znikome. Tak więc grając z włączonym metronomem ćwiczysz praktycznie zawsze z niewłaściwą szybkością. Jest to najlepsza metoda na wzniesienie dowolnej liczby barier szybkości.

Elektroniczne metronomy przewyższają mechaniczne pod każdym względem aczkolwiek, część osób preferuje stare modele ze względu na wygląd. Elektroniczne są dokładniejsze, mogą produkować różne dźwięki czy też błyskające światła, mają zmienną głośność, są tańsze, poręczniejsze, mają funkcje pamięci, etc podczas gdy mechaniczne mogą wymagać nakręcania w najbardziej nieodpowiednich momentach.

20. Słaba lewa ręka; Użycie jednej ręki do uczenia drugiej

Uczniowie, którzy nie ćwiczą RO, będą zawsze mieli silniejszą PR niż LR (dotyczy to praworęcznych). Dzieje się tak dlatego, że pasaże przeznaczone dla PR są generalnie trudniejsze technicznie, natomiast te przeznaczone dla LR zwykle wymagają większej siły. Zwykle LR jest słabsza pod względem techniki i szybkości. Tak więc słabość oznacza tutaj techniczną słabość, a nie słabość w odniesieniu do siły. ***Metoda RO wyrówna umiejętności obu rąk, ponieważ automatycznie będziesz musiał poświęcić słabszej ręce więcej pracy.*** W przypadku fragmentów, które jedna ręka może grać lepiej, ta lepsza ręka będzie najlepszym nauczycielem dla słabszej ręki. Aby sprawić by jedna ręka uczyła drugą wybierz bardzo krótki fragment i graj go szybko silniejszą ręką, a następnie powtórz od razu słabszą ręką, w odstępie jednej oktawy aby uniknąć kolizji rąk. Odkryjesz, że słabsza ręka często może „uchwycić" czy też „nauczyć się" jak coś robi ręka lepsza. Palcowanie powinno być podobne, ale nie musi być identyczne. Od momentu gdy słabsza ręka

„pojmie ideę" stopniowo wycofuj mocniejszą rękę grając słabszą dwa razy i mocniejszą raz, a następnie słabsza trzy razy, etc.

Zdolność do uczenia jednej ręki przez drugą jest ważniejsza niż się to większości ludzi wydaje. Powyższy przykład rozwiązywania specyficznego technicznego problemu jest tylko jednym z przykładów – co ważniejsze ta koncepcja stosuje się do praktycznie każdej sesji ćwiczebnej. Podstawową przyczyną tak szerokiego zastosowania tej reguły jest to, że jedna z rąk *zawsze* góruje nad drugą w jakiejś dziedzinie, np. w rozluźnieniu, szybkości, technice spokojnej ręki, w różnych ruchach palców/rąk (Kciuk Nad, Wypłaszczone Palce, etc., zobacz następujące sekcje) – dotyczy to każdej nowej rzeczy, której próbujesz się nauczyć. Tak więc kiedy już opanujesz tą zasadę uczenia jednej ręki przez drugą będziesz ją stosował przez cały czas. Może Ci to zaoszczędzić ogromną ilość czasu.

21. Budowanie wytrzymałości, oddychanie

„Wytrzymałość" jest terminem kontrowersyjnym w kontekście ćwiczeń fortepianowych. Bierze się to stąd, że ***granie na fortepianie wymaga kontroli, a nie siły mięśni ,*** *a* wielu uczniów mylnie uważa, że nie zdobędą techniki dopóki nie rozwiną dostatecznie mięśni. Z drugiej strony pewna doza wytrzymałości mięśni jest niezbędna. Ta pozorna sprzeczność może być rozwiązana poprzez zrozumienie co dokładnie należy zrobić aby to osiągnąć. Jasne jest, że nie możesz grać głośnych, potężnych pasaży bez wydatku energetycznego. Potężni, silni pianiści mogą oczywiście wydobywać więcej dźwięku niż mali i słabi. Silniejszemu pianiście łatwiej przychodzi granie „wymagających utworów". Każdy pianista ma wystarczająco dużo wytrzymałości aby grać utwory na jego/jej poziomie choćby z powodu ilości ćwiczeń, które doprowadziły go do tego miejsca. Ale skądinąd wiemy, że wytrzymałość *jest* jednak problemem. Rozwiązaniem jest rozluźnienie. Kiedy wytrzymałość staje się problemem zawsze jest to spowodowane przez nadmierne napięcie.

Najsłynniejszym tego przykładem jest oktawowe tremolo w LR w pierwszej części sonaty Patetycznej Beethovena. *Jedyną* rzeczą, którą powinno zrobić ponad 90% uczniów jest eliminacja napięcia; ale wielu z nich ćwiczy ten utwór miesiącami osiągając niewielki postęp. Pierwszym błędem jaki popełniają jest granie zbyt głośno. Zwiększa to jeszcze stres i zmęczenie w momencie gdy być może mogliby zagrać ten utwór swobodnie. Graj miękko, koncentrując się po prostu na eliminacji napięcia jak to jest wyjaśnione w sekcji III.3.b. Gdy ćwiczysz pamiętaj o utrzymywaniu takiej pozycji rąk, która eliminuje napięcie. W tydzień lub dwa będziesz grał wszelkie tremola tak szybko jak tylko zechcesz. Teraz zacznij dodawać głośność i ekspresję. Gotowe ! W tym momencie twoja fizyczna siła i wytrzymałość nie różni się wiele od tej, którą miałeś zaczynając ćwiczyć ten utwór kilka tygodni temu – główną rzeczą, którą zrobiłeś było znalezienie metody wyeliminowania napięcia.

Granie wymagających utworów wymaga tak wiele energii jak powolny jogging z szybkością ok. 7 kilometrów na godzinę, z tym, że mózg pobiera tu więcej energii niż ręce/ciało. Wielu młodych nie jest w stanie przebiec w sposób ciągły więcej niż 2 kilometry. A więc wymaganie od nich aby grali trudne fragmenty dłużej niż 20 minut bez przerwy naprawdę nadwerężyy ich siły ponieważ będzie odpowiednikiem biegu ponad 2 kilometry. Nauczyciele i rodzice muszą być ostrożni kiedy dzieci zaczynają lekcje pianina i powinni z początku ograniczyć czas ich ćwiczeń do mniej niż 15 minut, aż do momentu kiedy uczniowie nabędą trochę wytrzymałości. Maratończycy mają wytrzymałość ale nie są muskularni. Musisz uwarunkować wytrzymałość swojego ciała dla fortepianu ale nie potrzebujesz dodatkowej masy mięśniowej.

Jest jednak różnica pomiędzy graniem na pianinie a bieganiem maratonu ponieważ grając

na pianinie, oprócz wytrzymałości mięśni musisz wyćwiczyć również wytrzymałość mózgu. A więc bezmyślne ćwiczenie gam i innych ćwiczeń „wytrzymałościowych" na niewiele się zda. Najbardziej efektywną drogą do zdobycia wytrzymałości jest albo muzykalne granie już ukończonych utworów albo ćwiczenie trudnych sekcji RO w sposób ciągły. I znowu, przywołując porównanie do joggingu, bardzo trudno dla większości uczniów będzie ćwiczyć trudny materiał w sposób ciągły dłużej niż kilka godzin ponieważ 2 godziny ćwiczeń można porównać do biegania przez 10 kilometrów co jest potwornym wysiłkiem. A więc będziesz musiał grać trochę łatwych utworów pomiędzy ciężkimi sesjami. Skoncentrowane sesje dłuższe niż kilka godzin mogą nie być przydatne do momentu aż znajdziesz się na naprawdę zaawansowanym poziomie. Prawdopodobnie lepiej jest odpocząć i ponownie podjąć ćwiczenia po wypoczęciu. ***Istotnie, ciężkie ćwiczenia fortepianowe są wyczerpującym zajęciem, a intensywne ćwiczenie może zapewnić uczniowi dobrą ogólną kondycję fizyczną.*** Najwartościowsze są w tym kontekście ćwiczenia RO ponieważ pozwalają jednej ręce odpoczywać podczas gdy druga ciężko pracuje, co pozwala intensywnie ćwiczyć przez 100% czasu bez ryzyka kontuzji. Oczywiście w kategoriach wytrzymałości nie jest trudno (jeżeli masz czas) ćwiczyć codziennie 6 do 8 godzin poprzez uwzględnienie całej masy bezmyślnych ćwiczeń palcowych. Gdy uczeń myśli, że poświęcanie czasu na zwykłe palcówki gdzieś go doprowadzi to jest proces samo-okłamywania – nie tędy droga. Warunkowanie mózgu jest ważniejsze od warunkowania mięśni w muzyce. W dodatku intensywne warunkowanie mięśni spowoduję, że ciało będzie przekształcać szybkie mięśnie w wolne aby zapewnić więcej wytrzymałości -- jest to dokładnie proces dla nas niepożądany.

Czym jest wytrzymałość ? Jest czymś co pozwala nam grać w sposób ciągły bez odczuwania zmęczenia. W czasie długich sesji ćwiczeniowych trwających ponad kilka godzin pianiści łapią drugi oddech tak samo jak atleci. Czy możemy zidentyfikować jakieś biologiczne czynniki, które warunkują wytrzymałość ? Poznanie podstawy biologicznej jest najlepszym sposobem zrozumienia wytrzymałości. Z braku specyficznych biofizycznych studiów możemy jedynie spekulować. ***Jest jasne, że potrzebujemy pobierania tlenu na odpowiednim poziomie oraz adekwatnego przepływu krwi do mięśni i do mózgu.*** Największym czynnikiem wpływającym na ilość pobieranego tlenu jest efektywność płuc, a istotne czynniki wpływające na nią to sposób w jaki oddychamy i nasza postawa/pozycja przy fortepianie. Może to być przyczyną tego, że medytacja z uwypukleniem prawidłowego oddychania przeponą jest tak pomocna. ***Używanie wyłącznie mięśni żebrowych do oddychania nadużywa jednego aparatu oddechowego, a za mało angażuje przeponę.*** Mające w tej sytuacji miejsce gwałtowne pompowanie klatką piersiową i przesadne ruchy w obrębie klatki mogą zaburzać grę ponieważ wszystkie mięśnie sterujące grą na fortepianie są ostatecznie przyczepione w obrębie klatki piersiowej. Używanie przepony mniej wpływa na ruchy wykonywane podczas gry na fortepianie. Dodatkowo ci, którzy nie używają świadomie przepony mogą ją napinać podczas zwiększonego napięcia w czasie gry. Poprzez właściwe użycie zarówno mięśni żebrowych jak i przepony oraz przyjęcie właściwej postawy podczas gry możemy uzyskać największą objętość płuc najmniejszym wysiłkiem, a więc pobierać najwięcej tlenu.

Następujące ćwiczenie oddechowe może być wyjątkowo pomocne, nie tylko w przypadku fortepianu alt również dla ogólnego zdrowia i samopoczucia. Rozszerz klatkę piersiową, wypchnij przeponę w dół (spowoduje to zwiększenie wypukłości dolnej części brzucha), podnieś łokcie w górę i w kierunku pleców i weź głęboki oddech; następnie wykonaj wydech odwracając cały proces. Bierz wdech przez usta, a nie przez nos aby nie utrudniać przepływu powietrza. Jeżeli nie robiłeś tego od dawna może to spowodować hiperwentylację – poczujesz się trochę słabo – po jednym czy dwóch takich ćwiczeniach. Przerwij jeżeli to nastąpi. Powtórz ćwiczenie później; przekonasz się, że możesz wykonać więcej oddechów bez hiperwentylacji. Powtarzaj to ćwiczenie do momentu aż będziesz w

stanie zrobić pięć oddechów nie popadając w hiperwentylację. Dzięki tym ćwiczeniom, kiedy lekarz w trakcie badania każe Ci wziąć głęboki oddech, nie poczujesz się słabo ! To ćwiczenie uczy podstaw oddychania. Pamiętaj o nich w trakcie nauki gry na fortepianie i bądź pewny, że stosujesz je w sposób prawidłowy, zwłaszcza gdy ćwiczysz coś trudnego. Normalne oddychania podczas ćwiczenia trudnych przebiegów jest istotnym elementem rozluźnienia. Przeprowadzaj to ćwiczenie przynajmniej raz na kilka miesięcy.

Opisanych metod zwiększania wytrzymałości najlepiej nauczyć się głównie podczas ćwiczeń fortepianowych. Inne metody zwiększające wytrzymałość mają na celu zwiększenie przepływu krwi oraz zwiększenie ilość krwi w krwioobiegu. Te procesy zachodzą podczas PPI. W czasie gry na fortepianie dodatkowa ilość krwi jest potrzebna w mózgu jak również w narządach ruchowych; ***tak więc przepływ krwi może być zwiększony poprzez upewnienie się, że mózg i ciało są w pełni intensywnie ćwiczą podczas sesji ćwiczeniowej. To spowoduje również, że ciało wyprodukuje więcej krwi.*** Bezmyślne powtarzanie gam, etc. jest szkodliwe w tym aspekcie ponieważ powoduje, że przestajesz używać mózgu. Ćwiczenie po dużym posiłku może również zwiększyć dostarczanie krwi i odwrotnie, odpoczywanie po każdym posiłku redukuje wytrzymałość. Dzieje się tak dlatego, że ćwiczenie po posiłku wymaga krwi dla trawienia, dla grających mięśni i dla mózgu, a więc tworzy największe zapotrzebowanie na dostawy krwi. Oczywiście aktywność sportowa, odpowiednia dbałość o zdrowie i ćwiczenia fizyczne również pomagają zwiększyć wytrzymałość potrzebną dla gry na fortepianie.

Podsumowując, początkujący, którzy nigdy wcześniej nie dotykali fortepianu muszą stopniowo budować swoją wytrzymałość ponieważ ćwiczenia fortepianowe są wymagającą pracą. Rodzice muszą być ostrożni jeżeli chodzi o czasy ćwiczeń bardzo młodych uczniów; muszą pozwolić im zakończyć lub odpocząć kiedy się zmęczą. Nigdy nie pozwalaj choremu dziecku ćwiczyć na fortepianie nawet łatwych utworów z powodu ryzyka przeciążenia chorego organizmu i uszkodzenia mózgu. Na każdym poziomie rozwoju mamy więcej siły mięśniowej niż potrzeba do grania na fortepianie na naszym poziomie. Nawet profesjonalni pianiści ćwiczący 6 godzin dziennie nie muszą wyglądać jak kulturyści. Franz Liszt był chudy i w ogóle nie był umięśniony. Tak więc zdobywanie techniki i wytrzymałości nie jest sprawą budowania mięśni tylko nauki rozluźnienia i właściwego zużywania energii.

22. Złe nawyki: najgorszy wróg pianisty

Złe nawyki są największymi marnotrawcami czasu w praktyce fortepianowej. Większość z nich spowodowana jest napięciem powstałym podczas ćwiczenia zbyt trudnych utworów. Tak więc uważaj żeby nie ćwiczyć zbyt długo za trudnych fragmentów, zwłaszcza RR. Może to prowadzić nawet do urazów. Ćwiczenie RR jest najpoważniejszą przyczyną złych nawyków. Dlatego metody RR w tej sekcji są opisane dopiero na końcu. Wiele złych nawyków pochodzących z ćwiczeń RR jest bardzo trudnych do zdiagnozowania co czyni je tym bardziej uporczywymi.

Innym złym nawykiem jest nadużywanie prawego lub lewego pedału, zostanie to omówione poniżej. Jest to najpewniejszą oznaką ucznia amatora biorącego lekcje u niewykwalifikowanego nauczyciela. Nadużywanie pedałów może tylko pomóc zatuszować poważne braki w technice.

„Zająkiwanie się” jest spowodowane sposobem ćwiczenia w systemie zatrzymaj się – ćwicz, gdy uczeń powtarza każdą sekcję i zatrzymuje się. ***Jeżeli robisz błąd zawsze graj dalej; nie zatrzymuj się aby zagrać jeszcze raz poprawnie.*** Po prostu zanotuj sobie w

pamięci gdzie był błąd i graj tą sekcję ponownie aby zobaczyć czy błąd pojawi się znowu. Jeżeli tak się stanie to wyodrębnij mały fragment zawierający błąd i pracuj nad nim. Jeżeli opanujesz umiejętność grania mimo błędów to możesz awansować do następnego etapu – przewidywania błędów (przeczuwania ich nadejścia zanim zaistnieją) i podejmowania kroków zaradczych takich jak zwalnianie, upraszczanie sekcji albo też po prostu utrzymywanie rytmu. Większość słuchaczy nie zwróci uwagi, a często nawet nie usłyszy błędu dopóki rytm nie zostanie zaburzony.

Najgorszą rzeczą jeżeli chodzi o złe nawyki jest to, że trzeba poświęcić bardzo wiele czasu aby je wyeliminować, zwłaszcza te dotyczące nawyków RR. Tak więc nic tak nie przyspiesza procesu nauki jak poznanie wszystkich złych nawyków i niedopuszczenie do ich zakorzenienia. Na przykład ***„zająkiwaniu się" należy zapobiegać już wtedy gdy uczeń zaczyna lekcje fortepianu.*** Jeżeli tak wcześnie nauczy się grania pomimo błędów to stanie się to jego drugą naturą i będzie bardzo proste. Nauczenie „zająkiwacza" grania mimo błędów jest bardzo trudnym zadaniem.

Innym złym nawykiem jest walenie w fortepian bez zwracania uwagi na muzykalność. Tak się często dzieje ponieważ uczeń jest tak pochłonięty ćwiczeniami, że zapomina o słuchaniu dźwięków płynących z fortepianu. Można temu zapobiec poprzez rozwijanie zwyczaju słuchania swojej gry niezależnie od tego co się gra. Słuchanie siebie samego jest dużo trudniejsze niż się wielu ludziom wydaje ponieważ wielu uczniów cały swój wysiłek skupia na graniu, a nie pozostawiając nic na słuchanie muzyki. Występuje również tendencja do słyszenia tego co chciałoby się usłyszeć; wtedy to co słyszysz nie jest dokładnie tym co grasz. Jednym ze sposobów radzenia sobie z tym problemem jest rejestrowanie swojej gry po to aby móc później spokojnie się w nią słuchać. ***Stąd biorą się problemy ze słabymi palcami.*** Jest to częsty problem u początkujących i dużo łatwiej go skorygować niż problem głośnego walenia w fortepian.

Również złym nawykiem jest granie zawsze z niewłaściwą szybkością, zbyt wolno czy też zbyt szybko. Właściwa szybkość jest określona przez wiele czynników, włączając w to stopień trudności utworu w kontekście twoich umiejętności technicznych, oczekiwań publiczności, stanu w jakim znajduje się fortepian, tego jaki utwór poprzedzał albo jaki będzie następował po tym właśnie granym. Niektórzy uczniowie mają tendencję do zbyt szybkiej gry w stosunku do ich możliwości podczas gdy inni są zbyt pasywni i grają za wolno. Ci, którzy grają za szybko mogą się bardzo zniechęcić ponieważ robią wiele błędów i są przekonani, że to dlatego, że są słabymi wykonawcami. Sposób gry może również wpłynąć na nieśmiałych pianistów co spowoduje, że poczują się jeszcze bardziej nieśmiało. Te efekty dotyczą nie tylko występów ale również i ćwiczeń.

Kolejnym typowym problemem jest kiepska jakość tonu. Ponieważ przez większość czasu podczas ćwiczeń nikt nie słucha, więc ton nie wydaje się być problemem. W rezultacie gdy jakość tonu się trochę obniży, uczeń tego nie zauważa, a w konsekwencji po jakimś czasie zostanie ona całkowicie zignorowana. Uczniowie zawsze muszą starać się wydobyć ładniejszy, lepszy ton, niezależnie od tego jak dobry już one się im wydaje. Słuchanie dobrych nagrań jest zawsze najlepszą drogą do uczulenia ucznia na kwestię jakości tonu. Jeżeli uczniowie słuchają tylko siebie mogą w ogóle nie mieć pojęcia jak brzmi dobry ton. Z drugiej strony, jeżeli zaczniesz przykładać wagę do tonu to na pewno się to opłaci i posiądziesz sztukę wydobywania tonu, który będzie w stanie przyciągnąć publiczność.

Liczba możliwych złych nawyków jest tak duża, że nie mogą być tu wszystkie przedyskutowane. Wystarczy powiedzieć, że stanowcze, „anty-wirusowe" podejście do złych nawyków jest warunkiem szybkich postępów.

23. Prawy pedał

Początkujący często nadużywają prawego pedału. Oczywistą reguła powinno być: ***jeżeli w muzyce nie jest zaznaczone użycie pedału, nie używaj go.*** Niektóre utwory wydają się być łatwiejsze do grania z pedałem zwłaszcza jeżeli zaczynasz grać wolno RR, ale jest to jedna z najgorszych pułapek mogących zahamować rozwój początkującego adepta. Operowanie klawiszami wydaje się łatwiejsze z wciśniętym pedałem ponieważ to noga podtrzymuje tłumiki, a nie palce. Mechanika klawiatury bez pedału wydaje się cięższa, zwłaszcza w szybkich sekcjach. Tak powstaje pułapka, która stopniowo zmusza początkującego do używania pedału w szybkich sekcjach coraz częściej. Ci uczniowie nie zdają sobie sprawy z tego, że jeżeli nie jest zaznaczone użycie pedału to nie sposób grać poprawnie, zwłaszcza w szybkim tempie, używając go.

Ci którzy ćwiczą RO rzadko będą popadać w tą pułapkę ponieważ tak szybko zaczynają grać we właściwym tempie, że zauważają iż nie należy stosować w danym miejscu pedału. Jest też inna pułapka, w którą wpadają uczniowie stosujący metodę intuicyjną. Ponieważ z początku zaczynają grać wolno, używanie pedału nie psuje tak bardzo dźwięku i zaczynają używać pedału na stałe. Tylko wtedy gdy dojdą do dużych szybkości zaczynają zdawać sobie sprawę z tego, że nuty się zlewają i trzeba przestać używać pedału i pozbyć się tego, niestety już ugruntowanego nawyku. W „Dla Elizy" używaj pedału tylko dla dużych, rozłożonych akordów w LR i dla jednego pasażu w PR. Praktycznie oba trudne łączniki (za wyjątkiem tego pasażu) powinny być grane bez pedału. Nawet partie wymagające pedału powinny być początkowo ćwiczone bez pedału aż do momentu gdy zasadniczo opracujesz utwór. To zachęci do dobrego zwyczaju trzymania palców blisko klawiszy i odzwyczai od złego zwyczaju grania ze zbyt wielkimi skokami i podnoszeniem rąk zamiast pewnego i głębokiego wciskania klawiszy.

Precyzyjne koordynowanie pedału i rąk nie jest zadaniem łatwym. Tak więc uczniowie zaczynający grać utwór RR, powoli i z pedałem, niewątpliwie nabędą okropne nawyki dotyczącymi pedału. Właściwa procedura jest taka aby najpierw grać RO bez pedału, następnie RO z pedałem, RR bez pedału i na koniec RR z pedałem. W ten sposób w miarę przerabiania utworu możesz się koncentrować na każdym nowym elemencie.

Inną sprawą dotyczącą pedału jest to, że należy na nim „grać" tak samo troskliwie jak gramy palcami na klawiszach. Sprawdź w sekcji odnośniki jakie są możliwe sposoby pedalizacji, kiedy ich używać i jak ćwiczyć te ruchy. Upewnij się, że opanowałeś je wszystkie zanim zaczniesz używać pedału w utworze, który właśnie przerabiasz. Są pewne bardzo przydatne ćwiczenia w odnośnikach pomagające prawidłowo pedalizować. Kiedy używasz pedału musisz dokładnie wiedzieć które ruchy stosujesz i dlaczego. Na przykład kiedy chcesz aby wibrowało tak wiele strun jak to możliwe wciśnij pedał przed zagraniem nuty. Jeżeli natomiast chcesz aby wybrzmiewała tylko jedna czysta nuta naciśnij pedał po zagraniu nuty; im bardziej opóźniasz wciśnięcie pedału tym mniej wibracji uzyskasz (czystsza nuta – dla dalszych wyjaśnień zobacz następne sekcje). Generalnie powinieneś mieć zwyczaj wciśnięcia pedału na krótką chwilę po zagraniu nuty. Możesz uzyskać efekt legato bez zbytniego rozmycia przez gwałtowne podnoszenie i opuszczanie pedału za każdym razem kiedy zmienia się akord. Tak samo ważna jest wiedza o tym kiedy podnieść pedał jak ta kiedy go nacisnąć.

Zaniedbywanie problemów pedalizacji może zahamować proces rozwoju technicznego bardziej niż to sobie uczniowie wyobrażają; i przeciwnie, uwaga poświęcona pedalizacji może pomóc w rozwoju technicznym poprzez zwiększanie ogólnej precyzji tego co robisz. Kiedy robisz jedną rzecz źle, trudno jest robić wszystkie pozostałe rzeczy dobrze. Kiedy pedalizacja jest zła nie możesz nawet ćwiczyć właściwej techniki palcowej ponieważ

muzyka źle brzmi mimo, że palce pracują właściwie.

Większość ćwiczeń RO powinna być przeprowadzona bez pedalizacji nawet kiedy pedał jest zaznaczony. Podczas ćwiczeń RO próbujesz tylko odgadnąć jak masz poruszać palcami i panować nad danym fragmentem; jeszcze nie próbujesz grać w pełni muzykalnie, tak więc pedał tylko niepotrzebnie wszystko gmatwa. Najistotniejszym powodem aby nie używać w ogóle pedału podczas ćwiczeń jest to, że wtedy najlepiej słyszysz to co grasz bez żadnej interferencji z poprzednio granymi nutami. Także klawisze wydają się nieco cięższe bez pedału jak to zostało powyżej wyjaśnione. Ten dodatkowy wysiłek czyni późniejsze granie z pedałem łatwiejszym.

24. Lewy pedał, tembr i mody normalne wibrujących strun.

Lewy pedał jest używany w fortepianie do zmiany klimatu dźwięku z bardziej perkusyjnego (bez pedału) do delikatniejszego (pedał wciśnięty). W przypadku pianin najczęściej po prostu powoduje on, że dźwięk jest bardziej miękki. W fortepianach nie powinien być on używany jako jedyny środek służący redukcji natężenia dźwięku ponieważ zmienia również tembr. Aby grać pianissimo musisz po prostu nauczyć się grać delikatnie. Inną właściwością fortepianów jest to, że można wydobywać bardzo głośne dźwięki z wciśniętym miękkim pedałem. Miękki pedał w większości pianin ma tylko śladowy wpływ na tembr. Pianina nie potrafią dawać głośnych dźwięków z wciśniętym miękkim pedałem. Te zmiany w tembrze będą wyjaśnione bardziej szczegółowo w dalszych rozważaniach. Jedną z trudności w używaniu miękkiego pedału jest to, że zwykle w nutach nie jest zaznaczone jego użycie.

Często przeoczanym aspektem miękkiego pedału jest strojenie młoteczków. Jeżeli masz tendencję do używania lewego pedału dla osiągnięcia miękkiej gry albo też jest Ci o wiele łatwiej grać pianissimo kiedy fortepian jest zamknięty, młoteczki na pewno wymagają strojenia. Zobacz podsekcję „Strojenie" w sekcji 7 Rozdziału Drugiego. Z właściwie nastrojonymi młoteczkami powinieneś być zdolnym kontrolować miękki sposób gry w dowolnym stopniu bez użycia lewego pedału. Ze zużytymi, sprasowanymi młoteczkami miękka gra jest niemożliwa i lewy pedał ma znacznie mniejszy wpływ na zmianę tonu dźwięku. W tym przypadku pomoże Ci on jedynie grać miękko, a dźwięk będzie miał komponent perkusyjny nawet z użyciem lewego pedału. A więc ze złymi młoteczkami tracisz zarówno możliwość grania miękko jak i naprawdę wspaniałą zmianę tembru uzyskiwaną za pomocą lewego pedału. W większości przypadków oryginalne właściwości młoteczka mogą być łatwo odzyskane przy pomocy prostego strojenia (ponownego nadawania kształtu i nakłuwanie).

Niepewności odnośnie stanu młoteczków są częściowo odpowiedzialne za to, że używanie tego pedału jest tak kontrowersyjne; wielu koncertujących pianistów używa go po prostu aby grać bardziej miękko. Jak to jest pokazane w sekcji „Strojenie", przekaz energii z młoteczków do strun jest najbardziej efektywny gdy ruch strun jest niewielki. Sprasowany młoteczek przekazuje większość swojej energii w tym zakresie. To dlatego można znaleźć tak wiele starych fortepianów, których klawiatury chodzą lekko jak piórka. Miękkie młotki na tym samym fortepianie (bez zmiany czegokolwiek innego) spowodują, że mechanika fortepianu będzie pracowała dużo ciężej. Dzieje się tak dlatego, że jeżeli punkt uderzenia na młoteczku jest bardziej miękki to struna jest podnoszona ze swojej początkowej pozycji daleko zanim rozpocznie się transfer energii z młoteczka do struny. W tej pozycji transfer energii jest mniej efektywny i pianista musi mocniej uderzyć klawisz aby wydobyć jakikolwiek dźwięk. Jasne jest, że *efektywna* waga klawisza jest tylko częściowo kontrolowana przez siłę potrzebna do naciśnięcia klawisza ponieważ zależy także od siły potrzebnej do wydobycia określonej ilości dźwięku. Innymi słowy

stroiciel fortepianu musi znaleźć kompromis pomiędzy strojeniem młoteczków wystarczająco miękko aby dźwięk brzmiał przyjemnie i wystarczająco twardo aby dawały odpowiednie jego natężenie. Dla wszystkich fortepianów za wyjątkiem tych o najwyższej jakości młoteczki muszą być nastrojone raczej twardo aby produkować wystarczającą ilość dźwięku i aby nie wymagały wysiłku podczas gry, powoduje to niestety problemy z delikatną grą. To może „usprawiedliwiać" używanie miękkiego pedału w przypadkach gdy jego użycie generalnie byłoby niewskazane.

W większości pianin lewy pedał powoduje, że wszystkie młoteczki zbliżają się do strun a więc amplituda ich ruchu jest ograniczona i poziom głośności zmniejszony. W przeciwieństwie do fortepianów z pianina nie można wydobywać głośnych dźwięków przy wciśniętym lewym pedale. Pianina mają taką przewagę w tym miejscu, że można zastosować częściowe wciśnięcie tego pedału. Jest poza tym kilka pianin, w których miękki pedał działa podobnie jak w fortepianie.

W nowoczesnych fortepianach lewy pedał powoduje, że cała sekcja młoteczków przesuwa się o połowę odległości między strunami (dla tej samej nuty w 3-strunowej sekcji). Powoduje to, że młoteczek uderza tylko dwie z trzech strun co powoduje zmianę brzemienia dźwięku. Poziomy ruch nie może mieć zakresu całej odległości między strunami ponieważ wtedy struny wpadałyby do wyżłobień zrobionych przez sąsiednie struny. Ponieważ odległości między strunami nie mogą być dokładnie ustalone spowodowałoby to, że pewne struny byłyby dokładnie w rowkach, a inne nie, a rezultatem tego byłby nierówny dźwięk. Natomiast uderzając częścią młoteczka, która zwykle nie ma kontaktu ze strunami uzyskujemy nawet jeszcze delikatniejszy dźwięk. Aby zrozumieć zmianę w tonie dźwięku przy zastosowaniu miękkiego pedału musimy przestudiować mechanikę akustyczną nałożonych na siebie drgających strun (zobacz odnośnik do Scientific American).

Prawie cały dźwięk wydobywany z fortepianu jaki słyszymy pochodzi z tak zwanych w mechanice modów normalnych. Jest to powodem dla którego dźwięk fortepianu składa się głównie z drgań podstawowych i ich harmonii. Mody normalne mogą zawsze być rozłożone na komponenty w dwóch ortogonalnych płaszczyznach; powiedzmy pionowej i poziomej. Idąc dalej, oscylatory te mają długość fali, która jest całkowitym ułamkiem długości struny. Dlaczego struna oscyluje w trybach normalnych zamiast produkować cały wachlarz wszystkich możliwych długości fal plus podróżujące fale, etc. ? W chwili gdy młoteczek uderza w struny tak się właśnie dzieje. Kiedy położysz rękę na fortepianie przez moment wyczujesz „dreszcz". Ale to jest jak „biały szum", rozproszenie energii na przestrzeni dużego zakresu częstotliwości i ilość tej energii jest za mała aby wyraźnie ją słyszeć i odczuwać jako dźwięk. To co się dzieje to szybka ucieczka tej energii po zaledwie kilku drganiach. To dzieje się w przeciągu milisekund, zbyt szybko aby cokolwiek usłyszeć.

Jedyna energia złapana w pułapkę strun to ta, która pochodzi od drgań normalnych. Dlaczego ? Ponieważ ***w modach normalnych końcówki strun są węzłami: regionami struny które się nie poruszają.*** Ponieważ żadna poprzeczna energia nie może być transmitowana przez strunę, która jest nieruchoma, tylko mody normalne są uwięzione przez strunę. Ale nie całkiem – końcówki strun nie są idealnymi (absolutnie nieruchomymi) węzłami. Mostek i zahaczenia są skonstruowane z taką elastycznością aby kontrolowana ilość energii była dostarczana do płyty. Tak właśnie fortepian wytwarza podstawowe drgania i ich harmonię. Tylko dokładna harmonia jest uwięziona ponieważ są to jedyne drgania których węzły pokrywają się z tymi z drgań podstawowych na końcach strun. Ponieważ młotek uderza struny w płaszczyźnie pionowej wszystkie mody normalne też są początkowo w płaszczyźnie pionowej. Tanie pianino nie jest tak sztywne czy tez z

tak mocnego materiału jak drogi fortepian tak więc ma mniej sztywne węzły pozwalające na rozproszenie części energii. Ponieważ energia ucieka szybko tani fortepian ma krótki czas wytrzymywania dźwięków. Większy fortepian może wyprodukować więcej dźwięku z kilku powodów: dłuższe, bardziej napięte struny mogą przechowywać więcej energii; bardziej sztywne węzły cięższych, lepiej zbudowanych fortepianów pozwalają na mniejsze straty energii i skutkują dłuższym wytrzymywaniem dźwięku.

Czym są mody normalne trzech równoległych strun, których końcówki są nałożone na siebie poprzez położenie ich blisko siebie na mostku ? Te struny mogą albo poruszać się zgodnie w tym samym kierunku ciągnąc fortepian w tym samym kierunku, albo poruszać się przeciwnie w stosunku do siebie - w tym przypadku fortepian się nie porusza. Ruchy przeciwne są zwane modami symetrycznymi ponieważ struny przesuwają się symetrycznie w przeciwnym kierunku względem środka ciężkości tych trzech strun. Środek ciężkości jest stacjonarny podczas tych ruchów. Ponieważ poruszanie fortepianem wymaga dużo energii niesymetryczne mody szybko ulegają rozproszeniu i pozostają tylko symetryczne mody jako jedyne możliwe mody normalne dla 3-strunowego systemu. Jest tylko jeden pionowy mod normalny dla 3-strunowego układu: środkowa struna drga w jednym kierunku, a dwie boczne w przeciwną stronę z połową amplitudy. Są dwa poziome mody normalne: jeden, w którym centralna struna jest nieruchoma, a boczne wykonują drgania w przeciwnych kierunkach i drugi w którym jedna z bocznych strun wykonuje drgania w jednym kierunku a dwie pozostałe w drugim z połową amplitudy. Dla dwu-strunowego układu nie ma pionowego modu normalnego ! Jedyny mod w którym jedna struna drga w górę a druga w dół jest niesymetryczny i przekręca fortepian. Jedynym modem poziomym jest taki, w którym drgają w przeciwnych kierunkach. Brak modów symetrycznych jest powodem, dla którego drgania podstawowe w basach są tak słabe w układach 1 i 2 – strunowych. Ruch struny może być dowolną kombinacją modów normalnych. Różne domieszki modów normalnych determinują polaryzację drgań. Polaryzacja zmienia się w czasie i ta zmiana kontroluje naturę dźwięku fortepianu.

Teraz możemy wyjaśnić co się dzieje kiedy młotek uderza w układ 3 strun. Początkowo tworzą się głównie pionowe mody normalne. Ponieważ te pionowe mody normalne efektywnie nakładają się z płytą instrumentu (która jest najbardziej elastyczna w tym kierunku, tzn. jest najcieńsza) wydobyty zostaje krótki głośny dźwięk. Z racji wysokiego stopnia nakładania się dźwięków strun i płyty, drga ona niczym bęben perkusyjny dając „perkusyjny" dźwięk. Ponieważ fortepian nie jest symetryczny na obu końcach strun, pewne boczne ruchy są tworzone przez pionowe oscylatory które transferują energię z pionowych do poziomych oscylatorów. Te nowe mody słabo transferują energię do płyty dźwiękowej która jest „najcieńsza" w kierunku poziomym i nie może drgać poziomo. Wzbudza się również inny zestaw modów drgających płyty, zmieniając w ten sposób brzmienie dźwięku. A więc poziome mody są w stanie „przetrwać" znacznie dłużej niż pionowe i dają „podźwięk" mający długą fazę wybrzmiewania i inny charakter (Scientific American Str.120). A więc kiedy zostaną uderzone 3 struny powstanie początkowy, perkusyjny dźwięk, a po nim delikatniejszy „podźwięk".

Zauważ, że ten początkowy dźwięk ma dwa komponenty, początkowe hałaśliwe „uderzenie", związany z białym szumem uderzenia młotka, który produkuje dużą liczbę podróżujących fal i drgań anharmonicznych. Drugim komponentem jest następujący po nich krótki dźwięk wytworzony zasadniczo przez mody normalne. Ponieważ chwilowa głośność dźwięku uderzenia potrafi być tak duża, to właśnie ona prawdopodobnie czyni najwięcej szkód słuchowi, zwłaszcza jeżeli młoteczki są zużyte, co powoduje uwalnianie większości ich energii na samym początku. Zobacz „Strojenie" w sekcji 7 Rozdziału Drugiego, są tam szczegóły dotyczące interakcji młoteczków ze strunami. W przypadku fortepianów z takimi właśnie, zużytymi młoteczkami rozsądną rzeczą jest zamykanie

wieka instrumentu (co większość ich użytkowników prawdopodobnie czyni z racji bolesnego działania na uszy). Oczywiście nic nie zastąpi poprawnego nastrojenia młoteczków.

Powyższe wyjaśnienia są oczywiście mocno uproszczone. Nawet artykuł w Scientific American jest nieadekwatny w kwestii pełnego wyjaśnienia działania układów 3-strunowych. Ten artykuł zajmuje się głównie ruchami jednej struny i dyskutuje interakcje dwóch strun dla idealnych, uproszczonych przypadków. Nie ma poważnego potraktowania prawdziwego 3-strunowego systemu. Większość dyskusji na temat drgań strun zajmuje się poprzecznymi ruchami strun, bo te ruchy są najbardziej widoczne i wyjaśniają istnienie drgań podstawowych i harmonicznych. Aczkolwiek węzły nie przenoszą ruchów poprzecznych przenoszą siły sprężystości. Dyskusja w rozdziale „Strojenie" jasno pokazuje, że siły sprężystości nie mogą być zignorowane ponieważ są dużo większe od sił poprzecznych i mogą zdominować akustykę fortepianu. Konkluzje dyskusji o modach normalnych zaprezentowanej powyżej zależą mocno od stałej nakładania. Dla małych stałych sprzężenia system jest nałożeniem się sprzężonych i niesprzężonych ruchów, które pozwalają na dużo więcej modów. Tak więc powyższe dyskusje dają tylko jakościowy pogląd co może się dziać i nie dają ani ilościowych ani nawet poprawnych z punktu widzenia mechaniki opisów fortepianu.

Tak głębokie zrozumienie akustyki fortepianu pomoże nam we właściwym używaniu pedału. Jeżeli pedał jest naciśnięty *zanim* nuta zostanie zagrana początkowy „biały szum" wzbudzi wszystkie struny tworząc miękkie huczące tło. Jeżeli położysz palec na dowolnej strunie, poczujesz delikatne wibracje. Jednakże struny w oktawach i harmoniczne będą drgać z wyższymi amplitudami niż struny dysonansowe. To pokazuje, że początkowy „biały szum" nie jest neutralny tylko faworyzuje mody normalne. Można tego się było spodziewać ponieważ końcówki strun są trzymane podczas uderzenia młoteczka, pomniejszając wzbudzenie nie-normalnych modów drgań. Tak więc fortepian nie tylko selektywnie wiąże mody normalne ale również selektywnie je generuje. A teraz inny przypadek – jeżeli pedał jest naciśnięty *po* uderzeniu nuty, nastąpi wzbudzenie drgań w oktawach i harmonicznych (tercje, kwinty, etc.), ale inne struny będą prawie całkowicie ciche. Powstaje w ten sposób czysty, wybrzmiewający dźwięk. Wniosek z lekcji tu udzielonej jest taki, że pedał powinien być naciśnięty zaraz po uderzeniu nuty, a nie przed. Jest to zwyczaj, który warto rozwinąć.

Wiele z przedstawionych tu rozważań może być udowodnionych eksperymentalnie. Ruchy strun mogą być mierzone bezpośrednio przez wiele dostępnych przyrządów. Inną metodą może być skorzystanie z faktu, że ***drgania strun są procesami liniowymi; tzn. opadają eksponencjalnie z czasem.*** Tak więc jeżeli opadanie dźwięku zostanie narysowanie na skali logarytmicznej uzyskamy linię prostą (zobacz odnośnik w Scientific American). Jednakże w takim opisie jeden otrzyma dwie proste linie, początkową linię ze stromym nachyleniem (szybsze opadanie), a za nią drugą dużo mniej nachyloną. Te dwie linie pokrywają się z naszym odczuwaniem głównego dźwięku i podźwięku. ***Fakt, że te dwie linie są tak proste pokazuje nam, że nasz liniowy model jest bardzo dokładny.*** W systemach liniowych istnienie dwóch oddzielnych linii jest dowodem na to, że mają różne mechanizmy (w tym przypadku różne rodzaje drgań). Ponieważ drgania strun nie są dostatecznie gwałtowne aby poruszyć fortepian, szybkość transferu z pionowych drgań do poziomych jest stała. ***To wyjaśnia dlaczego współczynnik dźwięku początkowego w stosunku do podźwięku jest niezależny od głośności; tzn. nie możesz zmienić barwy grając po prostu miękko.*** Dlatego lewy pedał w pianinach nie jest zbyt efektywny. Ale jest jedno zastrzeżenie. Barwa jest kontrolowane przez co najmniej dwa czynniki: współczynnik pierwszy dźwięk/podźwięk właśnie przedyskutowany i zawartość harmoniczną. Zawartość harmoniczna zależy od głośności. Kiedy młoteczek uderza strunę

z większą siłą, struna jest mocniej wytrącona ze stanu równowagi, co daje więcej wysokoczęstotliwościowych komponentów dźwięku. Te właśnie składniki powodują, że dźwięk jest jaśniejszy i bardziej agresywny. W praktyce stan młoteczka ma dużo większy wpływ na zawartość harmoniczną niż głośność. Właściwe nastrojenie młoteczków jest niezbędne dla uzyskania miłego brzmienia fortepianu, zwłaszcza dla głośnych dźwięków.

Nieuderzona struna odgrywa ważną rolę w emisji dźwięku. Ta struna funkcjonuje jako rezerwuar dźwięku, do którego pozostałe dwie mogą przekazać swoją energię. Ponieważ drgania 3-ciej struny są niezgodne w fazie (pobudzona struna jest w przeciwnej fazie do pobudzającego) zabiera część początkowego dźwięku i w tym samym czasie wzbudza mody wibracyjne, które są inne od tych kiedy wszystkie trzy struny grają unisono.

Czy możesz używać częściowego pedału w fortepianie ? Nie powinno być to kontrowersyjne, ale jest. Jeżeli używasz częściowego pedału uzyskasz oczywiście nowy dźwięk. Nie ma żadnego powodu aby zabraniać pianiście takiego zachowania i jeżeli uzyskuje się tą drogą interesujący efekt nie ma w tym nic złego. Jednakże ten sposób gry nie był przewidziany podczas projektowania fortepianu i nie znam żadnego kompozytora, który napisał by coś na fortepian dla „pół-pedału". Zauważ także, że częste używanie lewego pedału na fortepianie spowoduje duże zużycie bocznej części młoteczka. Nie jest możliwe takie wyregulowanie fortepianu przez stroiciela aby trzecia struna zawsze nie trafiała młoteczka przy takim samym naciśnięciu pedału dla wszystkich młoteczków w tym samym czasie. Tak więc efekt będzie niepewny i inny dla każdego fortepianu. Dopóki nie masz zamiaru eksperymentować i uzyskiwać jakichś dziwnych efektów brzmieniowych, nie zaleca się używania lewego pół-pedału. Niepotwierdzone, anegdotyczne przekazy zdają się potwierdzać, że używanie pół-pedału na fortepianie ma czasem miejsce prawdopodobnie z tego względu, że część pianistów nie ma świadomości jak to działa.

W sekcjach z podwójnymi i pojedynczymi strunami, struny mają dużo większą długość, tak więc gdy mechanizm przesuwa się w bok, struny dotykają bocznych ścian wyżłobień co daje im poziomy ruch i zwiększa komponent podźwiękowy. Ten mechanizm jest naprawdę diabelsko pomysłowy.

Potrzeba wzbudzenia dużych pionowych modów normalnych dla uzyskania głośnych dźwięków wyjaśnia dlaczego najgłośniejsze dźwięki fortepianu są wydobywane przez szybko następujące po sobie podwójne uderzenia. To dlatego tak wiele utworów z głośnymi zakończeniami często kończy się pełnymi podwójnie uderzanymi akordami. Podczas gdy młoteczek uderza struny blisko jednego końca, początkowe uderzenie tworzy poruszające się fale podróżujące w dół struny. Jeżeli młoteczek znowu uderzy natychmiast po pierwszym uderzeniu, dostarczana jest nowa fala energii, co skutkuje głośniejszym dźwiękiem. Ta druga fala nie rozprasza się tak szybko jak pierwsza, ponieważ wszystkie możliwe mody oscylacyjne są już wzbudzone. Tak więc to drugie uderzenie daje najgłośniejszy dźwięk jaki fortepian może wygenerować. Efekt trzeciego uderzenia jest nieprzewidywalny ponieważ struny poruszają się i może się zdarzyć, że struny i młoteczek będą w przeciwnej fazie, co może skutkować wyciszeniem dźwięku w trzecim uderzeniu.

Podsumowując, działanie lewy pedału, znane z pianina, może być nieco mylące w przypadku fortepianu. Jego głównym zadaniem jest zmiana barwy dźwięku. Jeżeli grasz głośny dźwięk z wciśniętym lewym pedałem, będzie on prawie tak głośny jak bez pedału. Dzieje się tak dlatego, że dałeś w przybliżeniu taką samą ilość energii jak podczas grania bez pedału. Z drugiej strony, w przypadku większości fortepianów, łatwiej jest grać miękko używając lewego pedału. Ale możesz być w stanie grać równie miękko bez pedału pod warunkiem, że stan młoteczków jest dobry. ***Częściowe naciśniecie lewego pedału***

może dać całą gamę nieprzewidzianych efektów i w przypadku fortepianów, nie jest zalecane.

25. Ręce razem: Fantazja – Impromptu Chopina.

Możemy wreszcie zacząć grać obiema rękami razem – RR ! W tym miejscu część uczniów doświadcza najwięcej problemów zwłaszcza w trakcie kilku pierwszych lat nauki gry na fortepianie. Aczkolwiek metody tu zaprezentowane natychmiast powinny pomóc Ci w szybszym zdobywaniu techniki, na odniesienie z nich pełni korzyści potrzeba będzie ok. 2 lat. Dotyczy to zwłaszcza tych, którzy posługiwali się metodami intuicyjnymi. Tak więc pracuj nad nauką *metody* z taką samą intensywnością jak nad jej stosowaniem do grania danego utworu. Głównym stawianym tutaj pytaniem jest - co musimy zrobić aby móc szybko grać RR ? Odpowiadając na to pytanie poznamy powody, dla których poświęciliśmy tyle czasu nauce RO. Jak się wkrótce przekonamy, granie RR nie jest trudne jeżeli wie się jak to zrobić.

Granie RR jest prawie jak próba myślenia o dwóch rzeczach naraz. Nie istnieje naturalna, zaprogramowana koordynacja pomiędzy dwoma rękami, tak jak to ma miejsce w przypadku np. oczu (przy ocenianiu odległości), uszu (przy ocenianiu kierunku napływającego dźwięku) czy naszych nóg (podczas chodzenia). Tak więc nauczenie się dokładnej koordynacji dwóch rąk wymaga pewnej pracy. Poprzedzająca ten proces gra RO znacznie ułatwia zadanie, ponieważ musimy się skoncentrować tylko na koordynacji, a nie na koordynacji ORAZ rozwijaniu techniki palców i rąk w tym samym czasie.

Dobrą wiadomością jest istnienie tylko jednego „sekretu" szybkiego uczenia się RR (oczywiście jest dużo pomniejszych trików takich jak szkicowanie). Ten „sekret" to odpowiednia ilość ćwiczeń RO. ***Cała technika musi być opanowana RO.*** Mówiąc innymi słowy, ***nie próbuj zdobywać RR techniki, którą możesz opanować ćwicząc RO.*** Teraz powody powinny być oczywiste. Jeżeli będziesz próbował opanowywać RR technikę, którą możesz opanować RO, wpadniesz w problemy takie jak (1) rozwój napięcia (2) nierówny rozwój rąk (PR ma tendencje do bycia lepiej wyćwiczoną), (3) nabywanie złych nawyków, zwłaszcza niewłaściwego palcowania, których trudno jest się później pozbyć (4) tworzenie barier szybkości (5) włączanie błędów do gry, etc. Zauważ, że wszystkie bariery szybkości są *tworzone*; są rezultatem niewłaściwej gry bądź napięcia. Tak więc każdy ma swój własny zestaw barier szybkości. Wstępne ćwiczenie RR może stworzyć dowolną liczbę tych barier. Niewłaściwe palcowanie jest innym poważnym problemem; pewne palcowania wydają się łatwiejsze gdy gra się powoli RR ale stają się niemożliwe do wykonania gdy szybkość wzrośnie. Najlepszym tego przykładem jest gra techniką „kciuk pod".

Wszystko to sprowadza się do potrzeby posiadania pewnego kryterium mówiącego czy miała miejsce wystarczająca ilość ćwiczeń RO. Pierwszym kryterium jest szybkość RO. Typowo, największa szybkość RR z jaką możesz grać wynosi ok. 50% do 90% najmniejszej szybkości RO. Ta mniejsza szybkość zwykle pochodzi z LR. Powiedzmy, że potrafisz grać PR z szybkością 10, a LR z szybkością 9. A więc twoja maksymalna szybkość RR wyniesie 7. Najszybszą metodą zwiększenia szybkości RR do 9 będzie podniesienie szybkości PR do 12 i LR do 11. Nie próbuj zwiększać szybkości RR. ***Zwiększanie szybkości RR jest chyba największym źródłem problemów w metodach intuicyjnych.*** Jako regułę przyjmij zwiększenie szybkości RO o ponad 50% powyżej planowanej finalnej szybkości. Tak więc tu mamy kryterium, którego szukaliśmy; jeżeli możesz grać RO z szybkością ok. 150% finalnej, rozluźniony i z pełną kontrolą, to możesz zacząć ćwiczenie RR. Nie jest konieczne mierzenie szybkości RO metronomem. Po prostu

upewnij się, że szybkość RO jest dużo większa niż RR, a następnie spróbuj zagrać RR. Jeżeli ciągle masz problemy wróć do ćwiczeń RO i podnieś trochę szybkość. Jeżeli poświęciłeś dostatecznie dużo pracy na ćwiczenia RO, granie RR opanujesz bardzo szybko.

Istnieje ogromna różnica w tym jak mózg panuje nad zadaniami wykonywanymi jedną ręką i zadaniami, które wymagają koordynacji dwóch rąk. Ćwiczenia RO poprawiają twoje zdolności do grania jedną ręką. Nie ma tu tendencji do formowania zachowań nie kontrolowanych bezpośrednio przez mózg, ponieważ mózg kontroluje każdą funkcję bezpośrednio. Ruchy RR, z drugiej strony, mogą być utrwalane tylko przez powtarzanie, tworząc odruchy warunkowe. Wskazuje na to m.in. fakt, że ruchów RR trzeba się dłużej uczyć. ***Tak więc złe nawyki RR są najgorsze; najlepszą drogą do szybkiego zdobywania techniki jest unikanie tej kategorii złych nawyków.*** To dlatego jest ważne odwlekanie ćwiczeń RR dopóki nie ma się pewności, że przygotowanie RO jest wystarczające.

Zdolność do koordynacji, przy równoczesnym zachowaniu kontroli obu rąk jest jednym z najtrudniejszych zadań w nauce gry na fortepianie. Druga strona medalu jest taka, że złe nawyki RR są prawie niemożliwe do wytępienia – nikt jeszcze nie opracował szybkiej metody pozbycia się ich. To powód, dla którego tak wielu uczniów spędza dużo czasu próbując uczyć się gry RR – przechodzą do ćwiczeń RR zanim są gotowi i ma to taki efekt, że usiłują zdobywać technikę ćwicząc RR. Możesz zacząć wstępną grę RR w każdym momencie – tylko nie próbuj ulepszać techniki grając RR. Ćwiczenia RO są w zasadniczy sposób inne; stosunkowo szybko możesz zmieniać palcowanie i ruchy rąk. Możesz zwiększać szybkość bez zbytniej obawy o nabywanie złych nawyków. Ale dojście do finalnej szybkości to jeszcze za mało; musisz być zdolny do grania *dużo szybciej* zanim będziesz gotowy do RR. Tylko dochodząc do tych dużych szybkości możesz mieć gwarancję, że wszystkie twoje pozycje i ruchy palców, rąk, ramion są zoptymalizowane (inaczej nie doszedłbyś do tak dużych szybkości). ***Jeżeli poświęcisz wystarczająco dużo czasu na ćwiczenia RO, przekonasz się, że gra RR przy finalnej szybkości przychodzi zaskakująco szybko i łatwo.*** Ominąłeś w efektywny sposób wszystkie bariery szybkościowe poprzez unikanie błędów, które je tworzą. Dokładne akordy i skoki najlepiej jest utrwalać RO. Jest niezwykle trudno ćwiczyć szybkie biegniki, dokładne akordy czy też skoki RR i nie ma żadnego powodu dla tworzenia takich utrudnień.

Opiszę teraz proponowaną procedurę do ćwiczeń RR. Przypuśćmy, że planowana szybkość wynosi 100. Najpierw naucz się utworu na pamięć i ćwicz RO do 80 lub nawet 100 (cały utwór lub dużą sekcję, co najmniej kilka stron; nie musi być idealnie na tym etapie). Może to zabrać dwa lub trzy dni. Następnie zacznij RR przy 30 lub 50. Cele są następujące: (1) zapamiętać RR, (2) sprawdzić, czy palcowanie, pozycje rąk, etc. działają dobrze w RR. To może zabrać kolejny dzień lub dwa. Generalnie możesz mieć potrzebę wprowadzenia pewnych modyfikacji takich jak np. wtedy gdy dwie ręce kolidują ze sobą albo jedna musi przejść pod/nad drugą. Następnie popracuj nad technicznie trudnymi sekcjami RO do szybkości powyżej 100. Kiedy będziesz naprawdę dobrze grał przy prędkościach rzędu 120-150 możesz zacząć poważne ćwiczenia RR. Różnicuj szybkość ćwiczeń RR; kiedy ćwiczenia RR będą powodować problemy przejdź do ćwiczeń RO. Zasadniczo, będziesz zamiennie ćwiczył raz RR, a raz RO przez parę dni jeśli nie tygodni, a ćwiczenia RR będą coraz bardziej przeważać nad ćwiczeniami RO. W miarę jak zwiększasz szybkość gry RR zawsze utrzymuj dużą przewagę szybkości RO – jest to najlepsza droga do efektywnej poprawy gry RR.

Teraz już wiemy dlaczego niektórzy uczniowie wpadają w kłopoty próbując uczyć się utworów które są zbyt trudne alby od razu ćwiczyć je RR. Rezultatem jest niegrywalny utwór pełen napięcia, barier szybkości i złych nawyków, które całkowicie blokują

jakiekolwiek postępy ponieważ ruchy są zablokowane. Jeżeli tak się stało, żadna ilość ćwiczeń nie pomoże. Dla kontrastu, ***nie istnieje zbyt trudny utwór jeżeli stosuje się opisane tu metody*** (w granicach rozsądku). W dalszym ciągu nie ma sensu porywać się na utwory, które wymagają dużo wyższego zaawansowania niż masz obecnie ponieważ będą wymagały potwornej ilości ćwiczeń RO zanim będziesz mógł je zagrać RR. Wiele osób będzie się niecierpliwić, zaczną od ćwiczeń RR lub zaniechają przedwcześnie RO i tak czy inaczej wpadną w tarapaty.

Jest wiele pozytywnych skutków zdobywania techniki RO przed ćwiczeniami RR, oprócz oszczędzania czasu i trzymania się z dala od kłopotów. (1) Rozwiniesz niezależność obu rąk tak potrzebną dla kontroli ekspresji. (2) Stwierdzisz, że utwór ma dużo lepsze podstawy niż gdyby został rozpoczęty zbyt wcześnie RR i będziesz czuł, że masz lepszą kontrolę. (3) Będziesz mógł dużo łatwiej grać mimo błędów lub ukrywać je. Jeżeli nauczyłeś się utworu tylko RR i jedna ręka zrobi błąd to druga się zatrzyma. Ale jeśli nauczyłeś się wszystkiego najpierw RO to w razie błędu druga ręka będzie nadal grać; często możesz nawet zmienić palcowanie w czasie gry. (4) Znacznie lepiej zapamiętasz utwór i będziesz miał mniej ciemnych plam. (5) A najważniejsze, że zdobędziesz technikę, której nie można opanować grając tylko RR. Ponieważ można dużo szybciej grać RO zdobędziesz technikę, o której nawet nie mogłeś marzyć grając tylko RR. Jest to dodatkowa technika, która daje solidną podstawę dla kontrolowanej gry RR. (6) Jeżeli możesz grać dokładnie przy szybkości 150% RO zobaczysz, że trema podczas występu będzie zdecydowanie zredukowana z racji zwiększonego zaufania, że dasz sobie radę z utworem. Tak naprawdę stosując się do opisanych tu metod będziesz mógł grać z szybkościami dużo większymi niż wymagane na występie, czego właśnie potrzebujesz aby mieć odpowiednią kontrolę.

Większość zasad odnoszących się do ćwiczeń RR jest podobna do zasad dotyczących RO (skracanie trudnych fragmentów, zasada kontynuacji, zasady dla szybkiej i powolnej gry, rozluźnienie, etc.). Tak więc mimo, że wydaje się iż jest niewiele zasad RR wymienionych w tym rozdziale w porównaniu do sekcji RO, znasz już wiele z nich z sekcji RO. Nie ma potrzeby aby je tutaj ponownie przytaczać ponieważ łatwo zrozumiesz ich zastosowanie jeżeli starannie przerobiłeś sekcję RO.

Jak zostało powiedziane wcześniej istnieją dodatkowe metody RR, które mogą okazać się pomocne. Jedną z nich jest szkicowanie, omówione w sekcji III.8. Inną jest „dodawanie nut". Przypuśćmy, że stosowałeś wszystkie opisane procedury ale ciągle masz problemy z grą RR. Możesz grać RO z szybkościami znacznie przewyższającymi finalną szybkość ale RR nie jesteś w stanie grać. Spróbuj więc następującej rzeczy. Weź krótki fragment trudnej sekcji. Zagraj teraz ręką, której partia jest trudniejsza RO, powtarzając w kółko (jest to nazywane metodą cykli, zobacz sekcję III.2). Teraz zacznij włączać łatwiejszą rękę, nuta po nucie; najpierw dodawaj tylko jedną nutę aż będziesz mógł grać to satysfakcjonująco. Następnie dodaj kolejną, etc. aż segment będzie kompletny. Bardzo często powodem tego, że możesz grać RO ale nie możesz RR jest błąd w jednej z rąk. Często chodzi o błąd rytmiczny. Tak więc dodając kolejne nuty patrz czy w jednej z rąk nie występuje błąd rytmiczny.

Innym źródłem problemów z graniem RR jest niewystarczające nauczenie się na pamięć utworu. Zauważ, że zapamiętywanie RO i RR to nie to samo. Tak więc to, że zapamiętałeś coś RO nie oznacza, że zapamiętałeś to również RR. Kiedy przechodzisz do RR musisz przejść przez zapamiętywanie utworu od początku, aczkolwiek będzie to tym razem znacznie szybsze. Błędem jest przekonanie, że znając coś na wylot RO znamy to też na pamięć RR.

Weźmy teraz rzeczywisty przypadek utworu aby pokazać jak należy ćwiczyć RR. Wybrałem nietrywialny przypadek dla ilustracji metod RR ponieważ jeżeli dana metoda działa powinna działać w każdym przypadku. Jest to Fantazja-Impromptu op. 66 Chopina. To dobry przykład ponieważ: (1) każdemu ten utwór się podoba, (2) bez dobrych metod nauki wydaje się on niemożliwy do opanowania, (3) radość z nagłej umiejętności jego grania jest niezrównana, (4) wyzwania jakie przedstawia ten utwór są idealne dla celów demonstracyjnych, (5) to jest ten rodzaj utworu, nad którym będziesz pracował całe życie aby robić z nim „niesamowite rzeczy", tak więc możesz zacząć już *teraz* ! Tak naprawdę jest to całkiem łatwy utwór do opanowania ! Większość uczniów, którzy mają z nim problemy, ma jest stąd, że nie potrafi poprawnie zacząć, a napięcie początkowe skutkuje blokiem mentalnym, który każe im wątpić w swoje możliwości zagrania w ogóle tego utworu. Nie ma lepszej demonstracji opisanych tu metod niż pokazanie jak łatwo nauczyć się tego utworu. Nieco łatwiejsze utwory znajdują się w sekcji III.6.1 (Inwecje Bacha).

Zaczynamy upewniwszy się, że wykonałeś całą przygotowawczą „pracę domową RO". Mimo, że ostatnia strona jest najtrudniejsza złamiemy zasadę i zaczniemy od początku ponieważ ten utwór jest trudny do poprawnego rozpoczęcia, ale raz zaczęty nie przedstawia już takich trudności. Potrzebujesz silnego, pełnego wiary w siebie startu. Tak więc zaczniemy od pierwszych dwóch stron aż do powolnej, śpiewnej części. Duże rozciągnięcie dłoni i ciągła praca LR, powoduje, że jej wytrzymałość staje się ważnym zagadnieniem. Ci, którzy nie mają dość doświadczenia, a specjalnie osoby o mniejszych dłoniach będą być może musiały pracować nad LR całe tygodnie aż jej gra będzie satysfakcjonująca. Na szczęście partia LR nie jest zbyt szybka, tak więc szybkość nie będzie tutaj czynnikiem limitującym i większość studentów będzie mogła grać utwór LR RO szybciej od finalnej prędkości w czasie nie dłuższym niż dwa tygodnie, z pełnym rozluźnieniem, bez narastającego zmęczenia.

W takcie 5, gdzie pierwszy raz wchodzi PR sugerowane palcowanie dla LR to 532124542123. Możesz zacząć od ćwiczenia taktu 5, LR, powtarzając go w kółko aż będziesz grać go biegle. Zobacz sekcję III.7e jak rozciągnąć nadgarstek – w czasie gry powinieneś rozciągać *nadgarstek*, a nie *palce* (co może prowadzić do napięcia i urazów). Wszyscy wiemy, że możesz szeroko rozpostrzeć palce w celu zwiększenia ich zasięgu. Masz także specjalny zestaw mięśni nadgarstka przeznaczony tylko do rozciągania go. Naucz się używać tych dwóch zestawów mięśni niezależnie: mięśni nadgarstka do rozpościerania, a palców do grania.

Ćwicz bez pedału. Najpierw kilka taktów, później całą sekcję (aż do cantabile), wszystko zapamiętane i doprowadzone do odpowiedniej szybkości RO.

Ćwicz w małych segmentach. Sugerowane segmenty to: takty 1-4, 5-6, pierwsza połowa 7, druga połowa 7, 8, 10 (pomiń 9 który jest taki sam jak 5), 11, 12, 13-14, 15-16, 19-20, 21-22, 30-32, 33-34, następnie dwa akordy w 35. Jeżeli brakuje Ci zasięgu dla uchwycenia drugiego akordu graj go jako bardzo szybki wznoszący złamany akord (arpeggio) z akcentem na ostatnią nutę. Kiedy zapamiętasz i będziesz grał satysfakcjonująco poszczególne segmenty, połącz je w pary. Wtedy zagraj całą LR z pamięci zaczynając od początku i dodając segmenty. Doprowadź wszystko do finalnej szybkości.

Kiedy możesz zagrać całą sekcję (tylko LR) dwa razy pod rząd, rozluźniony, bez uczucia zmęczenia, posiadasz wystarczającą wytrzymałość. W tym momencie dużo zabawy dostarcza granie dużo szybciej od finalnej szybkości. Przygotowując się do grania RR dojdź do 1.5 finalnej szybkości. Podnoś lekko nadgarstek grając 5-tym palcem, a opuszczaj podczas grania kciukiem. Przekonasz się, że podnosząc nadgarstek będziesz mógł uderzyć małym palcem z większą siłą, a opuszczając nadgarstek nie pominiesz nut

granych kciukiem. W muzyce Chopina nuty grane 1 i 5 palcem (zwłaszcza 5) są najważniejsze, tak więc ćwicz je z dużym zaangażowaniem.

Kiedy jesteś zadowolony z gry zacznij używać pedału; zasadniczo pedał powinien być puszczony przy każdej zmianie akordu co generalnie zachodzi w każdym takcie raz lub 2 razy. Ruch pedału powinien być gwałtowny w górę i w dół (odcięcie dźwięku) na pierwszej wartości rytmicznej, ale możesz podnieść pedał wcześniej aby uzyskać specjalne efekty. Dla szerokiego rozciągnięcia LR w drugiej połowie taktu 14 (zaczynając od E2) palcowanie może być 532124 jeżeli możesz je osiągnąć komfortowo. Jeżeli nie, użyj 521214. Powinna znaleźć tutaj zastosowanie metoda „kciuk pod" (zobacz sekcja III.5).

W tym samym czasie powinieneś ćwiczyć PR, przełączając ręce gdy tylko ćwicząca ręka zacznie odczuwać zmęczenie. Procedury są praktycznie takie same jak dla LR, łącznie z początkowym ćwiczeniem bez pedału. Zacznij od podziału taktu 5 na dwie połówki i doprowadź każdą z osobna do szybkiego wykonywania, a następnie połącz je. Dla wznoszącego się pasażu w takcie 7 użyj metody z kciukiem ponad, a nie pod ponieważ jest tam zbyt szybko aby można było zagrać kciukiem pod. Aczkolwiek teraz możesz tego nie grać zbyt szybko, być może za rok lub dwa będziesz chciał grać dużo szybciej. Palcowanie powinno być takie aby w miarę możliwości obie ręce grały 1 albo 5 palcem w tym samym czasie; czyni to grę RR dużo łatwiejszą. Dlatego nie jest dobrym pomysłem bezmyślne eksperymentowanie z palcowaniem LR – użyj palcowania zaznaczonego w nutach.

Teraz ćwicz RR. Możesz zacząć z pierwszą lub drugą połową taktu 5, gdzie pierwszy raz wchodzi PR. Druga część jest prawdopodobnie łatwiejsza z racji mniejszego rozciągnięcia LR i nie ma problemu właściwego taktowania w związku z brakującą pierwszą nutą w PR, a więc zacznijmy tutaj. ***Najłatwiejszą metodą nauczenia się taktowania 3 na 4 jest zagranie tego z właściwą szybkością od początku. Nie próbuj zwalniać i starać się określić gdzie jaka nuta ma wejść ponieważ zbyt dużo takich rozważań wprowadzi element niepewności do twojej gry, który trudno będzie później wyeliminować.*** Tutaj użyjemy metody „powtarzania" – zobacz bardziej szczegółowy opis „Powtarzanie" w sekcji III.2. Po pierwsze, powtarzaj 6 nut LR w sposób ciągły bez zatrzymywania (bez pedału). Następnie zmień ręce i zrób to samo z 8 nutami w PR, w takim samym (finalnym) tempie jak dla LR. Następnie powtarzaj tylko LR kilka razy, a potem niech włączy się PR. Na początek musisz tylko połączyć dokładnie pierwsze nuty; nie przejmuj się jeżeli inne nie są całkiem dokładne. Po kilku próbach powinieneś móc grać RR całkiem nieźle. Jeżeli nie, zatrzymaj się i zacznij wszystko od początku, powtarzając RO. Ponieważ cała kompozycja zbudowana jest z takich właśnie segmentów warto ten segment dobrze opanować aż do momentu gdy będziesz go grał komfortowo. Aby tego dokonać zmień szybkość. Graj bardzo szybko, a następnie bardzo wolno. Kiedy zwolnisz będziesz mógł zauważyć gdzie wszystkie nuty odnoszą się do siebie. Przekonasz się, że szybko nie znaczy zawsze trudno, a wolno łatwo. Teraz dodaj pedał. Tutaj powinieneś rozwijać zwyczaj precyzyjnej pedalizacji.

Jeżeli jesteś zadowolony z drugiej połowy taktu 5, powtórz tą samą procedurę dla pierwszej połowy. Następnie połącz dwie połówki razem. Teraz masz wszystkie narzędzia potrzebne do nauczenia się reszty tej kompozycji samemu ! Powinno być jasne na podstawie tego przykładu, że ***zasadnicza metodologia dla ćwiczeń RR powinna być taka sama jak dla ćwiczeń RO.*** Tak więc najlepszą metodą na naukę RR jest pilna nauka zasad ćwiczenia RO. Bardzo miło będzie zagrać od razu RR z finalną szybkością, a nie powoli. Ale nie jest to absolutną regułą. W przypadku niektórych utworów lepiej będzie trochę zwolnić. W przytoczonym przykładzie najlepiej było zacząć RR od razu szybko ze względu na problem z taktowaniem 3 na 4.

Sekcja cantabile składa się z powtarzanego cztery razy fragmentu. Tak więc naucz się (i zapamiętaj) najpierw czwarte powtórzenie, a reszta będzie łatwa. Najszybszą drogą nauczenia się czwartej powtórki jest przeanalizowanie i częściowe nauczenie się początku (pierwsze powtórzenie) ponieważ jest prostsze i łatwiejsze do przeanalizowania. Jak w większości utworów Chopina dobre zapamiętanie LR jest najprostszą i najłatwiejszą drogą budowy solidnej podstawy dla zapamiętanego tekstu ponieważ LR zwykle ma prostszą strukturę, która jest łatwiejsza do przeanalizowania, zapamiętania i grania. Jest tak ponieważ Chopin często tworzył kilka wersji dla PR podczas gdy LR ciągle powtarzała zasadniczo ten sam materiał.

Tryl w pierwszym takcie, połączony z taktowaniem 2 na 3 powoduje, że druga część tego taktu jest trudna. Ćwicz ją najpierw bez trylu. Ponieważ są 4 powtórzenia możesz grać bez trylu pierwsze powtórzenie, następnie odwrócony mordent za drugim razem, krótki tryl za 3 razem i dłuższy tryl ostatnim razem. To czyni grę dużo łatwiejszą niż gdyby stosować tryl cztery razy.

Trzecia sekcja jest podobna do pierwszej sekcji, tak więc jeżeli udało Ci się nauczyć pierwszej, jesteś praktycznie w domu. Zauważ, że w ostatnich ok. 20 taktach mały palec i kciuk PR uderzają nuty o zasadniczej wadze dla tematu przez cały czas aż do końca. Ta sekcja może wymagać dużo ćwiczeń RO dla PR.

Taktowanie 3 na 4 jest matematycznym narzędziem użytym przez Chopina dla stworzenia w tym utworze wrażenia hyperszybkości. Matematyczne wyjaśnienia oraz dodatkowe ciekawe właściwości tej kompozycji są dalej przedyskutowane w Sekcji III.2 „Powtarzanie". Będziesz prawdopodobnie ćwiczył tą kompozycję latami RO po tym jak wstępnie ją opanujesz ponieważ można osiągnąć naprawdę wiele satysfakcji ćwicząc ten fascynujący utwór.

Jeżeli zbyt często grasz jakąkolwiek kompozycję z pełną szybkością (lub szybciej) możesz pogorszyć grę przez coś co ja nazywam „syndromem degradacji spowodowanej szybką grą" (Fast Play Degradation - FPD). Następnego dnia możesz stwierdzić, że już nie możesz grać tak szybko jak poprzednio lub też podczas ćwiczeń nie możesz zrobić żadnych postępów. Tak sie dzieje najczęściej podczas gry RR. Gra RO jest bardziej odporna na syndrom FPD i może być użyta do wyleczenia się z niego. FPD ma miejsce prawdopodobnie dlatego, że ludzki mechanizm grania (ręce, mózg, etc) zaczyna się plątać przy takich szybkościach, tak więc, zachodzi to podczas skomplikowanych procedur takich jak gra RR trudnych koncepcyjnie lub technicznie utworów. Łatwe utwory nie powodują syndromu FPD. FPD może spowodować olbrzymie problemy ze skomplikowaną muzyką taką jak kompozycje Bacha czy Mozarta. Studenci, próbujący przyspieszać te utwory RR mogą popaść w całą masę problemów i dlatego standardową procedurą jest po prostu ćwiczyć powoli. Jednakże jest eleganckie rozwiązanie tego problemu – zwiększyć szybkość przy użyciu ćwiczeń RO !

Jedynym niekorzystnym zjawiskiem przy ćwiczeniu systemem RO-RR jest praktycznie to, że cała technika jest zdobywana jest RO co owocuje słabą synchronizacją gry RR. Powinieneś być tego świadom i podczas ćwiczeń RR zwracać pilną uwagę na dokładną synchronizację obu rąk.

26. Podsumowanie

Tutaj kończy się sekcja podstawowa. Masz już podstawy do rozwinięcia procedur nauki praktycznie wszystkich nowych utworów. Jest to minimalny zestaw instrukcji, który

powinien wystarczyć na początek. Zauważ, że prostota każdego z tematów stoi w sprzeczności z niekończącą się liczbą możliwości jaką one stwarzają. Jest ważne aby zrozumieć, że każda procedura może mieć całą gamę zastosowań i należy w sposób ciągły uczyć się tych nowych zastosowań w miarę ich przerabiania i mieć oczy otwarte na nowe możliwości. Weźmy dla przykładu ćwiczenia RO. To nie tylko metoda szybkiej nauki lecz również metoda intensywnego ćwiczenia bez ryzyka narażenia się na urazy. Może zostać również użyta do usunięcia „pamięci rąk" i zastąpienia jej bardziej trwałą pamięcią, na której możesz polegać przy asekurowaniu się przy chwilowych zanikach pamięci. Pomaga Ci w zanalizowaniu kompozycji wraz z koncepcjami pomagającymi ją uprościć i może być użyta do równoważenia rozwoju rąk, tak, aby jedna nie stawała się słabsza od drugiej, pozwala Ci w pełni wykorzystać możliwości jakie daje uczenie jednej ręki przez drugą, etc. W sekcji III będziemy analizować więcej zastosowań tych podstawowych kroków, jak również wprowadzimy więcej pomysłów dotyczących rozwiązywania typowych problemów.

1.3 Wybrane zagadnienia ćwiczeń fortepianowych

1.3.1 Ton, rytm i staccato

1. Czym jest „Dobry ton" ?

Ton oznacza jakość dźwięku; jest subiektywną oceną tego czy suma wszystkich właściwości dźwięku jest właściwa dla danego przebiegu muzycznego. Sprawą kontrowersyjną pozostaje, czy pianista może kontrolować „ton" każdego dźwięku zagranego na fortepianie. Jeżeli usiądziesz przy fortepianie i zagrasz jeden dźwięk, zmiana tonu wydaje się niemal niemożliwa z wyjątkiem takich właściwości dźwięku jak staccato, legato, gra głośna, miękka, etc. Z drugiej strony nie ma wątpliwości, że różni pianiści mają swoje charakterystyczne brzmienia. Dwóch pianistów może zagrać ten sam utwór na tym samym fortepianie i stworzyć zupełnie różne jakości tonu. Większa część tej pozornej sprzeczności może być wyjaśniona poprzez precyzyjne określenie, co właściwie rozumiemy przez pojęcie tonu. Na przykład duża część różnic brzmieniowych pianistów może być przypisana poszczególnym fortepianom, na których grają i sposobowi w jaki te fortepiany są wyregulowane lub nastrojone. Kontrolowanie tonu pojedynczego dźwięku jest prawdopodobnie tylko jednym aspektem złożonego problemu. Najważniejszym rozróżnieniem jakie należy uczynić jest to czy mówimy o jednej nucie czy o grupie nut. W większości przypadków kiedy słyszymy różne rodzaje tonu, słuchamy grup nut. W tym przypadku pojęcie tonu jest łatwiejsze do wyjaśnienia. Polega ono generalnie na kontroli grania nut we względnym stosunku do innych. Prawie zawsze sprowadza się to do precyzji, kontroli i zawartości muzycznej. ***Tak więc ton jest zasadniczo właściwością grupy dźwięków i zależy od wrażliwości muzycznej grającego.***

Jednocześnie jasne jest, że możemy kontrolować ton pojedynczego dźwięku na różne sposoby. Możemy kontrolować go poprzez użycie pedałów. Możemy również zmieniać zawartość harmoniczną (liczbę nad-tonów) grając głośniej lub ciszej. Te sposoby służą kontroli tembru, a nie ma żadnego powodu dla którego nie mielibyśmy traktować tembru jako części składowej tonu. Lewy pedał zmienia ton poprzez redukcję pierwszego, perkusyjnego komponentu dźwięku w stosunku do pozostałych. Kiedy struna jest uderzona z większą siłą, generowane jest więcej składowych harmonicznych. Tak więc, kiedy gramy miękko uzyskujemy dźwięk zawierający silniejsze podstawy. Kiedy gramy na fortepianie głośno z wciśniętym lewym pedałem słyszymy po-dźwięk z dużą zawartością harmoniczną. Pedał prawy również zmienia ton poprzez dodanie dźwięków pochodzących od drgań nie uderzonych strun.

Ton czy też tembr mogą być kontrolowane przez stroiciela poprzez obróbkę młoteczków lub też inne ich strojenie. Twardszy młoteczek daje bardziej jaskrawy dźwięk (większa zawartość harmoniczna), a młoteczek z płaskim obszarem uderzenia daje dźwięk bardziej szorstki (więcej wyższych składowych harmonicznych). Stroiciel może zmienić naciąg strun czy też kontrolować stopień rozstrojenia pomiędzy poszczególnymi strunami które mają grać unisono. W tym momencie można nadmienić, że silniejsze rozciągnięcie strun może prowadzić do dźwięku bardziej jaskrawego, a niewystarczający naciąg daje dźwięk wywołujący słabe wrażenie. Kiedy struny są niedostrojone we współbrzmiącym zakresie drgań, wszystkie struny dla danej nuty mogą być w perfekcyjnym zestrojeniu (ta sama częstotliwość) ale będą inaczej oddziaływały z pozostałymi strunami. Na przykład dźwięk może „śpiewać" co oznaczą, że głośność podźwięku będzie falować. Zauważ, że waga podźwięku jest nieraz przesadnie uwypuklana podczas gdy początkowy, krótki, perkusyjny

dźwięk może trwać aż kilka sekund, a niewiele dźwięków jest wytrzymywanych tak długo. Tak więc większość „śpiewności" dźwięku musi być uzyskana poprzez pedalizację, ton i tembr, a nie przez podźwięk.

Ostatecznie stajemy przed trudną kwestią: ***czy możesz uzyskiwać różne rodzaje tonu poprzez kontrolowanie uderzenia klawisza ?*** Większość argumentacji na temat kontroli tonu bazuje na właściwościach swobodnego lotu młoteczka zanim uderzy on w struny. Oponenci twierdzą, że skoro młoteczek porusza się swobodnym to nie ma nad nim żadnej kontroli. Ale, jak zobaczymy dalej, założenie swobodnego ruchu nigdy nie zostało udowodnione. ***Jednym z możliwych czynników wpływających na ton jest elastyczność drewnianego trzonka młoteczka.*** W przypadku głośnego dźwięku trzonek może być znacząco wygięty w momencie kiedy młoteczek przechodzi do swobodnego lotu. W tym przypadku młoteczek może mieć w momencie uderzenia w struny większą masę efektywną. Dzieje się tak dlatego, że siła, F, uderzenia młotka w struny wynosi **F=Ma**, gdzie **M** jest masą młoteczka, natomiast **a** jest opóźnieniem uzyskanym podczas uderzenia w struny. Ugięcie trzonka młoteczka powoduje zwiększenie siły ponieważ kiedy trzonek prostuje się po przejściu młoteczka do swobodnego lotu popycha młoteczek do przodu; kiedy siła **F** zwiększa się nie ma znaczenia czy dzieje się tak z powodu wzrostu **M** czy **a**, efekt jest taki sam. **a** jest jednak trudniejsze do zmierzenia od **M** (możesz na przykład łatwo symulować większe **M** poprzez zastosowanie cięższego młoteczka), tak więc mówimy zwykle w tym przypadku, że zwiększyła się "efektywna masa" aby uwidocznić jaka jest reakcja strun na większą siłę **F**. W rzeczywistości jednak wygięcie młoteczka zwiększa **a**. W przypadku dźwięku granego staccato wygięcie trzonka w momencie uderzenia młoteczka w struny może być przeciwne, tak więc różnica tonu między "głęboką" grą, a staccato może być znaczna. Ta zmiana efektywnej masy spowoduje oczywiście zmianę w dystrybucji nadtonów i zmienia charakter tonu jaki słyszymy. ***Ponieważ trzonek nigdy nie jest w 100% sztywny wiemy, że zawsze jest jakieś wygięcie. Jedynym pytaniem jest czy jest ono wystarczające aby wpłynąć na ton.*** W większości przypadków jest. Jeżeli jest to prawda, to dźwięki o niższych tonach powinny łatwiej dać się kontrolować ponieważ mają cięższe młoteczki, a to oznacza większe wygięcie trzonków. Pomimo, że ktoś mógłby oczekiwać, że z racji małej masy młoteczka taki efekt powinien być mały to należy sobie uświadomić, że z budowy młoteczka wynika to, iż działają na niego bardzo duże siły zgodnie z zasadą dźwigni. Argument o lekkości młoteczka nie ma racji bytu bo młoteczek jest na tyle masywny aby dać najgłośniejsze dźwięki. To bardzo dużo energii !

Zauważ, że odległość przy której młoteczek przestaje być popychany przez klawisz po uderzeniu jest bardzo niewielka, tylko parę milimetrów i jest to odległość bardzo krytyczna dla tonu. Tak mała odległość sugeruje, że młoteczek został tak skonstruowany, aby podczas uzyskiwania głośnych dźwięków przyspieszał w momencie uderzania w struny. Młoteczek nie jest w ruchu swobodnym ponieważ przez kilka pierwszych milimetrów po puszczeniu jest on przyspieszany przez energie naprężenia trzonka. Odcinek po wypuszczeniu jest najmniejszą kontrolowalną odległością która może podtrzymać przyspieszanie i wykluczyć możliwość przypadkowego zablokowania młoteczka na strunach z powodu niepuszczenia go. Ten scenariusz wyjaśnia cztery poprzednio tajemnicze fakty: (1) przeogromną energię, którą taki malutki młoteczek może przenieść do strun, (2) nagłe zmniejszenie głośności kiedy odległość między punktem zwolnieniem młoteczka, a punktem uderzenia w struny jest zbyt wielka, (3) krytyczną zależność jakości dźwięku i kontroli tonu od masy i wielkości młoteczka i (4) klikający dźwięk jaki wydaje fortepian kiedy psuje się mocowanie młoteczka.

Ten scenariusz ma również istotne implikacje dla pianisty. Oznacza powiem, że ton pojedynczego dźwięku może być kontrolowany. Mówi nam także jak to należy zrobić. Po pierwsze dla dźwięków PPP wygięcie jest zaniedbywalne i mamy do czynienia z zupełnie

innym tonem niż przy głośnym dźwięku. Pianiści wiedzą, że aby grać PP należy naciskać ze stałą szybkością – zauważ, że minimalizuje to wygięcie, ponieważ nie ma przyspieszenia przy puszczeniu. Inaczej dla maksymalnego wygięcia, szybkość naciskania klawisza powinna być największa w dolnej pozycji. To ma głęboki sens: „głęboki ton" jest osiągany poprzez nachylenie się w kierunku fortepianu i pewne, twarde naciskanie. Dokładnie tak zwiększasz wygięcie trzonka młoteczka, co jest równoważne używaniu większego młoteczka. Ta informacja jest również krytyczna dla techników pianistycznych. Oznacza bowiem, że optymalna wielkość młoteczka jest na tyle mała aby można było wyeliminować wygięcie podczas grania PP, ale na tyle duża aby wygięcie było już znaczące przy MF. Ten mechanizm jest bardzo sprytny gdyż poprzez zastosowanie małych młoteczków umożliwia bardzo szybkie repetycje, a jednocześnie w razie potrzeby, transmisję dużej energii do strun. Tak więc błędem byłoby zmienianie czegokolwiek np. zrobienie większych młoteczków w celu uzyskania głośniejszego dźwięku. Teraz możemy wyjaśnić klikający dźwięk zużytych tulei młoteczków. Podczas naciskania klawisza kołeczek jest naciskany na dno powiększonej tulei. Po poszczeniu klawisza reakcja na wygięcie trzonka spowoduje, że kołeczek uderzy górę tulei i usłyszymy znajomy klik.

Czy różnica w tonie jednego dźwięku może być słyszana na fortepianie podczas grania tylko tego jednego dźwięku ? Zwykle nie; większość ludzi nie jest wystarczająco wrażliwa aby w przypadku większości fortepianów usłyszeć tą różnicę. Potrzebny byłby Steinway B lub lepszy fortepian , a wtedy zacząłbyś słyszeć tą różnicę (podczas testowania kilku fortepianów o wzrastającej jakości) w przypadku niższych dźwięków. Jakość tonu jest bardziej istotna w przypadku niskich dźwięków ponieważ młoteczki są tam cięższe, a niższe nuty zawierają więcej harmoniki niż wyższe. Kiedy grana jest normalna muzyka ludzkie ucho jest zadziwiająco wrażliwe na to w jaki sposób młoteczki uderzają w struny i ta różnica w tonie może być łatwo słyszalna nawet w przypadku słabszych fortepianów niż Steinway B. Jest to sytuacja analogiczna do strojenia: dla większości ludzi (włączając w to pianistów) bardzo trudnym zadaniem będzie rozróżnienie między fortepianem doskonale nastrojonym, a przeciętnie nastrojonym poprzez zagranie tylko jednej nuty czy nawet testowanie interwałów. Ale praktycznie każdy pianista zrobi takie rozróżnienie grając swój ulubiony utwór. Możesz przekonać się o tym samemu. Graj utwór dwa razy stosując różne uderzenia. Za pierwszym razem graj metodą ciężaru ręki i "głębokiego wciskania" klawiszy, upewniwszy się, że klawisz przyspiesza aż do samego końca. A teraz porównaj to do takiej gry kiedy wciskasz klawisze płytko, tak, że klawisz jest wciśnięty całkowicie, ale w dolnym położeniu nie ma przyspieszenia. Być może będziesz potrzebował nieco praktyki aby sprawić, żeby gra pierwszego rodzaju nie była głośniejsza niż drugiego. Powinieneś usłyszeć ogromną różnicę na niekorzyść tego drugiego rodzaju. W przypadku znakomitego pianisty ta różnica może być ogromna. Stwierdziliśmy uprzednio, że ton jest najsilniej kontrolowany przez to jak grasz kolejne dźwięki, tak więc zagranie muzyki w celu przetestowania efektu pojedynczych dźwięków nie jest oczywiście najlepszym sposobem. Ale jest to metoda najczulsza.

Podsumowując, ton jest zasadniczo rezultatem równomierności i kontroli gry i zależy od muzycznej wrażliwości grającego. ***Kontrola tonu jest bardzo skomplikowanym zagadnieniem obejmującym każdy czynnik zmieniający naturę dźwięku, a wykazaliśmy, że jest wiele sposobów na zmianę brzmienia dźwięku fortepianu.*** Wszystko zaczyna się od tego jak fortepian jest wyregulowany i nastrojony. Każdy pianista może kontrolować ton na wiele sposobów takich jak granie głośno czy cicho lub poprzez zmianę szybkości gry. Na przykład poprzez głośniejszą grę przy dużej szybkości możemy uzyskać brzmienie zawierające głównie początkowe (perkusyjne)brzmienie danego klawisza. Istnieje ogromna liczba sposobów użycia pedału w naszej grze. Widzieliśmy, że możemy kontrolować dźwięk pojedynczej nuty ponieważ trzonek młoteczka jest elestyczny. Co ciekawe, z moich informacji wynika, że z racji złożoności zagadnienia nie były do tej pory nigdy

przeprowadzone studia na temat kontroli tonu.

2. Czym jest rytm ?

Rytm (powtarzającym się) szkieletem czasowym muzyki. Kiedy czytasz o rytmie (zobacz Whiteside) często wygląda on na jakiś tajemniczy aspekt muzyki, który może zostać wyrażony tylko przez "wrodzony talent". Albo też, być może, będziesz musiał ćwiczyć go przez całe życie tak jak to czynią bębniarze. A tak naprawdę, najczęściej, ***właściwy rytm jest po prostu sprawą dokładnego liczenia, lub też właściwego odczytywania muzyki, zwłaszcza oznaczeń metrum. Nie jest to tak proste jak by się zdawało; trudności często biorą się stąd, że określenia rytmiczne nie są wyraźnie wyeksponowane w tekście muzycznym, ponieważ należą one do oznaczenia metrum, które np. pojawia się tylko na początku*** (jest zbyt wiele "rzeczy" w rodzaju różnicy między walcem, a mazurkiem, aby je tu wszystkie wypisać). W wielu sytuacjach muzyka jest tworzona poprzez manipulowanie tymi rytmicznymi wariantami, tak więc rytm jest jednym z najważniejszych elementów muzyki. Krótko mówiąc, większość trudności rytmicznych bierze się z niewłaściwego odczytywania muzyki. Często dzieje się tak kiedy próbujesz czytać muzykę RR; jest po prostu zbyt wiele informacji, które mózg musi przetworzyć i nie można go zadręczać rytmem, zwłaszcza jeżeli muzyka wymaga nowych technicznych umiejętności. Te początkowe pomyłki podczas pierwszego czytania zostają następnie włączone do muzyki, którą ćwiczysz i utrwalone.

Definicja rytmu: Rytm składa się z dwóch komponentów: taktowania i akcentów, które mogą być wyrażone w dwóch formach: formalne i logicznej. Tajemniczość otaczająca pojęcie rytmu i trudności napotykane podczas jego definiowania mają swoje źródło głównie w części „logicznej", która jest elementem kluczowym ale jednocześnie najtrudniejszym do uchwycenia. Zajmijmy się więc najpierw rytmami prostszymi z formalnego punktu widzenia. To, że są prostsze nie oznacza wcale, że są mniej istotne; zbyt wielu uczniów robi tutaj błędy, co czyni brzmienie muzyki nie podobnym to tego jakie było zamierzone przez kompozytora.

Taktowanie formalne: Formalne taktowanie rytmu ma swoją nazwę - „Metrum" i podane jest na samym początku partytury. Główne oznaczenia metryczne to: walc (3/4), typowe metrum (4/4), „obcięte metrum" (2/2) oraz 2/4. Walc posiada 3 akcenty w takcie, etc.; liczba akcentów metrycznych w takcie znajduje się w liczniku. 4/4 jest najczęściej występującym metrum i często nie jest nawet zaznaczane w liczniku aczkolwiek może być oznaczone jako „C" na początku tekstu muzycznego. Oznaczenie 2/2 jest zaznaczane takim samym „C" ale przekreślonym dwoma pionowymi liniami (dzielą one „C" na dwie części). Nuta odniesienia jest oznaczona w mianowniku, tak więc walc w tempie 3/4 posiada 3 ćwierćnuty na takt, a 2/4, w zasadzie jest dwa razy szysze niż 2/2.

Formalne akcenty: Każde metrum muzyczne ma przypisane swoje własne akcenty formalne (głośniejsze i cichsze części taktu). Jeżeli zastosujemy konwencję, że 1 jest najgłośniejsze, 2 jest cichsze, etc., walc będzie posiadał formalny akcent 133 (słynne um-pa-pa); pierwsza nuta w każdym takcie otrzymuje akcent. Oznaczenie typowe (4/4 czyli „C") ma akcenty rozłożone jak 1323, a 2/2 i 2/4 mają akcent 12. Mazurek posiada rozkład akcentów 331, a rytm synkopowany to taki rytm, w którym akcent położony jest na dowolnie wybranym (ale raz ustalonym) miejscu w takcie; na przykład synkopowane 4/4 może brzmieć jak 2313 lub 2331. Zauważ, że rytm 2331 jest ustalony dla całego utworu ale 1 znajduje się w nietypowym miejscu.

Taktowanie logiczne i akcenty: to tutaj kompozytor umieszcza swoje treści muzyczne. Jest to odstępstwo od formalnego rytmu w kwestii taktowania i głośności. Aczkolwiek logika rytmiczna nie jest koniecznością, zwykle można ją odnaleźć. Dobrze znanymi

komponentami logiki rytmicznej są accel. (aby zwiększyć siłę wyrazu), decel. (być może aby zaznaczyć początek) czy też rubato. Przykładami dynamicznej logiki rytmicznej są zwiększanie lub zmniejszanie głośności, forte, PP, etc.

Interesującą kompozycją, w której można dość łatwo odnaleźć rytmy formalne i logiczne jest Sonata „Burza" Beethovena (Op. 31, #2), zwłaszcza część trzecia. Na przykład w części tej trzy pierwsze takty są powtórzeniami tej samej struktury podążającymi po prostu za formalnym rytmem. Jednak w taktach 43-46 mamy 6 powtórzeń tej samej struktury w PR ale muszą być one skondensowane do 4 formalnych taktów rytmicznych ! Jeżeli wykonasz 6 identycznych powtórzeń w PR robisz źle ! W dodatku w takcie 47 jest nieoczekiwane „sf„ które nie ma nic wspólnego z formalnym rytmem ale jest absolutnie konieczne dla rytmu logicznego.

Jeżeli rytm jest tak ważny to jakich wskazówek potrzeba aby rozwijać umiejętności z nim związane ? Koniecznie ***musisz potraktować rytm jako oddzielny problem i zastosować specyficzny program do jego ćwiczenia.*** Tak więc, podczas pierwszego czytania utworu poświęć nieco czasu na pracę nad rytmem. Metronom, zwłaszcza z zaawansowanymi funkcjami, może być tutaj pomocny. Po pierwsze musisz być pewien, że twój rytm jest zgodny z metrum. Tego nie można zrobić w umyśle nawet gdy już możesz grać utwór -- musisz ponownie wrócić do tekstu muzycznego i sprawdzić każdą nutę. Zbyt wielu uczniów po prostu gra utwór w pewien sposób "bo dobrze brzmi"; nie można w ten sposób. Musisz sprawdzić z partyturą w ręku, czy właściwe nuty przenoszą właściwe akcenty ściśle według oznaczenia metrum. Tylko wtedy możesz postanowić jaka rytmiczna interpretacja jest najlepszym sposobem grania tego utworu i gdzie kompozytor ominął podstawowe zasady (bardzo rzadko); dużo częściej rytm wskazany przez metrum jest dokładnie właściwy ale brzmi anty-intuicyjnie. Jako przykład tego zjawiska można podać tajemnicze "arpeggio" z początku Appasionaty Beethovena (Op. 57). Normalne arpeggio (takie jak CEG) powinno zaczynać się od pierwszej nuty (C), która powinna przenosić akcent. Ale Beethoven zaczyna każdy z taktów na trzeciej nucie arpeggia (pierwszy takt jest niekompletny i ma tylko dwie pierwsze nuty "arpeggia"); zmusza Cię to do zaakcentowania trzeciej nuty, a nie pierwszej jeżeli dokładnie stosujesz oznaczenia metrum. Przyczyna dziwności tego "arpeggia" wyjaśnia się w takcie 35 kiedy wprowadzony zostaje główny temat. Zauważ, że "arpeggio" jest po prostu odwróconą i uproszczoną formą tego tematu. Beethoven przygotował nas psychologicznie do tego tematu podając tylko rytm ! To dlatego powtarza go po podniesieniu o dziwny interwał - po prostu chce się upewnić, że rozpoznaliśmy niezwykły rytm. Innym przykładem jest Fantazja-Impromptu Chopina. Pierwsza nuta PR (takt 5) musi być łagodniej zagrana niż druga. Czy wiesz dlaczego ? Aczkolwiek metrum tego utworu jest parzyste, pouczające może być ćwiczenie PR w 4/4 aby upewnić się, że nie akcentujemy niewłaściwych nut.

Sprawdź dokładnie rytm kiedy zaczynasz ćwiczyć RO. Następnie sprawdź ponownie gdy zaczynasz RR. Kiedy rytm jest niewłaściwy zwykle nie można zagrać przebiegu muzycznego we właściwym tempie. Tak więc jeżeli masz dziwne trudności w doprowadzeniu gry do właściwej szybkości to dobrym pomysłem jest kontrola rytmu. Właściwie zła interpretacja rytmiczna jest jedną z podstawowych przyczyn powstawania barier szybkości i trudności w graniu RR. Jeżeli robisz jakiś błąd rytmiczny, żadna ilość ćwiczeń nie pozwoli Ci osiągnąć właściwej szybkości ! Jest to jedna z przyczyn skuteczności techniki upraszczania: ułatwia zadanie właściwego odczytania rytmu. Kiedy upraszczasz, skoncentruj się na rytmie. Również kiedy po raz pierwszy zaczynasz ćwiczyć RR, lepiej będzie jeżeli trochę przesadnie uwypuklisz rytm. Rytm jest jedną z przyczyn, dla których nie powinieneś brać się za utwory, które są dla Ciebie zbyt trudne. Jeżeli nie masz wystarczającej techniki, nie będziesz w stanie kontrolować rytmu. W konsekwencji braki techniczne narzucą niewłaściwy rytm twojej grze, powodując powstanie bariery szybkości.

Następnie szukaj specjalnych oznaczeń rytmicznych takich jak "s**f**" czy znaczników akcentu. Ostatecznie zdarzają się sytuacje, gdy nie będzie oznaczeń w partyturze i będziesz musiał po prostu wiedzieć co robić albo słuchać nagrań utworu aby uchwycić pewne szczególne wariacje rytmiczne. Tak więc w ramach swojej procedury ćwiczeń powinieneś eksperymentować z rytmem, akcentować nieoczekiwane nuty, etc. aby przekonać się co może się zdarzyć.

Rytm jest także blisko związany z szybkością. Dlatego właśnie należy grać większość kompozycji Beethovena powyżej pewnych szybkości; inaczej można utracić emocje związane z rytmem czy nawet linie melodyczne. Był on mistrzem rytmu; tak więc nie możesz grać z powodzeniem Beethovena nie przywiązując szczególnej wagi do rytmu. Zwykle stosuje on jednocześnie dwie rzeczy: (1) łatwą do podążania melodię, którą słyszy publiczność i (2) narzędzie rytmiczne, które kontroluje to co publiczność *czuje*. W pierwszej części Patetycznej (Op. 13) poruszające tremolo w LR kontroluje emocje podczas gdy publiczność zaabsorbowana jest słuchaniem ciekawej PR. Tak więc zwyczajna techniczna umiejętność grania szybkiego tremolo w LR jest niewystarczająca -- musisz być w stanie kontrolować emocjonalną zawartość tego tremola. Kiedy już to zrozumiesz i będziesz w stanie wykonać koncepcję rytmiczną, znacznie łatwiejsze będzie ukazanie muzycznej treści całej pierwszej części, a silny kontrast z sekcją Grave stanie się oczywisty.

Istnieje pewna klasa problemów rytmicznych, które można rozwiązać za pomocą prostego triku. Chodzi o klasę złożonych rytmów z brakującymi nutami. Dobry przykład tego zjawiska można znaleźć w drugie części Patetycznej. Metrum 2/4 łatwo jest grać w taktach 17 do 21 z powodu obecności powtarzających się akordów w LR pomagających utrzymać rytm. Jednakże w takcie 22 brakuje najbardziej istotnych, akcentowanych nut w LR, co powoduje, że dość złożona partia PR staje się trudna do zagrania. Rozwiązaniem tego problemu jest po prostu uzupełnienie brakujących nut w LR ! W ten sposób łatwo jest ćwiczyć właściwy rytm w PR.

Podsumowując, "sekret" dobrego rytmu polega na tym, że nie ma żadnego sekretu -- należy zacząć od właściwego liczenia (co, muszę podkreślić, nie jest wcale łatwe). W przypadku zaawansowanych pianistów, jest oczywiście coś więcej; to magia. To jest to co odróżnia wielkiego od przeciętnego. Nie jest to proste liczenie akcentów w każdym takcie, ale to jak takty łączą się aby stworzyć rozwijającą się ideę muzyczną. Na przykład w Księżycowej Beethovena (Op. 27), początek trzeciej części to zasadniczo część pierwsza grana w szalonym tempie. Ta wiedza mówi nam jak grać pierwszą część ponieważ oznacza, że serie triol w pierwszej części powinny być połączone w taki sposób, żeby prowadzić do kulminacji z trzema powtórzonymi nutami. Jeżeli po prostu zagrasz powtórzone nuty niezależnie od poprzedzających je triol, stracą one swoją rzeczywistą siłę. Do problemów rytmu należą również te dziwne czy nieoczekiwane akcenty, które nasze umysły czasem rozpoznają jako szczególne. Widać wyraźnie, że rytm jest elementem muzyki o krytycznym znaczeniu, do którego musimy przywiązywać szczególną uwagę.

3. Staccato

Staccato można zdefiniować jako sposób gry, w którym palce szybko odskakują od klawiszy aby wytworzyć krótki dźwięk bez dźwięku wybrzmiewania. Zadziwiające, że większość książek o nauce fortepianu omawia staccato, ale nigdy nie podaje jego definicji ! W tym paragrafie podana zostanie wyczerpująca definicja. Podczas grania staccato tłumiki tłumią dźwięk natychmiast po tym jak zostanie on zagrany. Są dwie notacje staccato, normalna (kropka) i ostra (trójkąt). W normalnym staccato mechanizm wymyku jest zwalniany normalnie, a w ostrym, palec porusza się w dół i w górę bardziej gwałtownie i

zasadniczo opuszcza klawisz zanim wymyk zostaje zwolniony. Tak więc w normalnym staccato klawisz porusza się około połowy odległości w dół, a w ostrym mniej niż połowę. Z racji nietypowego działania mechaniki fortepianu w trybie staccato repetycje z pewnymi szybkościami mogą być trudne do przeprowadzenia. A więc jeżeli masz trudności z szybko powtarzalnymi repetycjami granymi staccato nie obwiniaj siebie -- może to być spowodowane niewłaściwą częstością, z jaką młotek odbija się w nieodpowiedni sposób. Poprzez zmianę szybkości, głębokości wciskania klawisza, etc. możesz wyeliminować problem. ***Widać wyraźnie, że aby dobrze opanować grę staccato, warto zrozumieć jak działa mechanika fortepianu.***

Staccato można zasadniczo podzielić na trzy typy pod względem sposobu jego uzyskiwania: (i) staccato palcowe, (ii) staccato nadgarstkowe i (iii) staccato ręki. (i) grane jest najczęściej ruchem palca typu ciągnięcia, podczas gdy dłoń i ręka są utrzymywane w niezmiennej pozycji, (ii) jest neutralne (ani nie ciągnięcie ani wypychanie) grane głównie poprzez ruchy nadgarstka i (iii) zwykle gra się najlepiej jako pchnięcie, ze źródłem w ramieniu. Kiedy przechodzisz z (i) do (ii) powodujesz, że za palcami stoi większa masa; tak więc (i) daje najlżejsze staccato i użyteczne jest w przypadku pojedynczych, miękkich nut, a (iii) daje odczucie największego ciężaru i dobre jest dla głośnych pasaży i akordów z wieloma nutami. (ii) jest pomiędzy nimi. W praktyce większość z nas prawdopodobnie łączy wszystkie trzy. Pewni nauczyciele boczą się na staccato nadgarstkowe, preferując najczęściej staccato ręki; ale najlepiej jest mieć wybór wszystkich trzech. Możesz na przykład zmniejszyć zmęczenie poprzez zmianę rodzaju staccato.

Ponieważ nie możesz zastosować ciężaru ramienia dla potrzeb staccato, najlepszym odniesieniem jest twoje stabilne ciało. Tak więc ciało odgrywa główną rolę w graniu staccato. Szybkość powtórzeń staccato jest kontrolowana poprzez amplitudę ruchu góra-dół: im mniejszy zakres ruchu, tym szybsza może być repetycja.

1.3.2 Metoda cykli - (Fantazja-Impromptu Chopina)

Metoda cykli jest najlepszą procedurą budującą technikę w przypadku nowych czy też szybkich pasaży, z których opanowaniem masz problemy. Powtarzanie (zwane również „zapętlaniem") polega na skoncentrowaniu się na pewnym fragmencie i stałym jego powtarzaniu; zwykle w sposób ciągły, bez żadnych przerw. Jeżeli punkt łącznikowy takiego cyklu, wymagany do jego powtarzania, jest jednocześnie jego pierwszym dźwiękiem, powtarzanie jest naturalne. Jest to tak zwany segment samopowtarzalny. Przykładem może być czwórka CGEG. Jeżeli połączenie nie pokrywa się z pierwszym dźwiękiem, musisz utworzyć połączenie, które prowadzi do pierwszego dźwięku, abyś mógł ćwiczyć segment bez przerw.

Metoda cykli polega zasadniczo na czystej repetycji, ale istotne jest stosowanie tej metody w sposób „anty-repetycyjny" aby nie popaść w bezmyślne powtarzanie. Ideą metody cykli jest założenie, że zdobywasz za jej pomocą technikę tak szybko, że niepotrzebne, bezmyślne powtarzanie zostaje w naturalny sposób wyeliminowane. Aby uniknąć popadania w złe nawyki, zmieniaj szybkość i eksperymentuj z różnymi pozycjami ręki, ramienia i palców, aby uzyskać optymalne ustawienia do gry i zawsze pracuj nad rozluźnieniem; postaraj się nie robić zbyt wielu cykli przy takim samym ustawieniu. Graj miękko (nawet głośne sekcje) aż zdobędziesz technikę, dojdź do szybkości co najmniej 20% powyżej finalnej, a jeżeli to możliwe to do podwójnej finalnej. Ponad 90% czasu powinieneś poświęcić na ćwiczenie z szybkościami, przy których grasz komfortowo i dokładnie. Wtedy zejdź stopniowo do bardzo małych szybkości. Możesz uznać procedurę za skończoną kiedy jesteś w stanie grać z każdą szybkością, przez dowolną ilość czasu, bez patrzenia na ręce, całkowicie rozluźniony i z pełną kontrolą. Może się okazać, że pewne pośrednie szybkości sprawiają problemy.

Ćwicz z tymi szybkościami, ponieważ mogą być one potrzebne kiedy zaczniesz ćwiczyć RR. W segmentach zawierających akordy i skoki upewnij się, że możesz grać bez patrzenia na ręce. Ćwicz bez pedału (częściowo po to aby unikać złego nawyku polegającego na niedociskania do końca klawisza) aż zdobędziesz technikę. ***Często zmieniaj ręce aby uniknąć kontuzji.***

Jeżeli uzyskanie danej techniki wymaga 10,000 powtórzeń (typowe wymaganie dla naprawdę trudnego materiału) technika cykli pozwoli Ci wykonać je w najkrótszym możliwym czasie. Typowe czasy powtórzeń to ok. 1 sekundy, tak więc 10,000 cykli to mniej niż 4 godziny. Jeżeli powtarzasz ten sam segment przez 10 minut dziennie, 5 dni w tygodniu to 10,000 cykli zajmie niecały miesiąc. Oczywiście najtrudniejszy materiał będzie wymagał miesięcy nauki nawet przy zastosowaniu najlepszych metod i *dużo* więcej jeżeli użyjesz metod mniej wydajnych.

Metoda cykli jest potencjalnie najbardziej kontuzjogennym sposobem ćwiczenia, bądź więc ostrożny. Nie przesadzaj pierwszego dnia i zobacz co będzie się działo dnia następnego. Jeżeli wszystko jest w porządku możesz kontynuować lub zwiększyć obciążenie. Poza tym podczas ćwiczenia metodą cykli pracuj jednocześnie nad dwoma rzeczami - jednym w PR, a drugim w LR, tak abyś mógł często przełączać ręce. W przypadku młodych ludzi nadużycie tej metody może spowodować ból; w takim przypadku po prostu przestań ćwiczyć cykle i ból powinien ustąpić w ciągu kilku dni. W przypadku starszych osób nadużycie cykli może spowodować pewne problemy zdrowotne związane z kościami, których leczenie może trwać miesiącami.

Zastosujmy metodę cykli do arpeggio w takcie 5 (lewa ręka) w FI Chopina. Pierwsze sześć nut jest samopowtarzalnych, więc można je grać w ten sposób. Kiedy spróbowałem tego po raz pierwszy rozciągnięcie dłoni było tak duże dla moich małych rąk, że szybko uległy one zmęczeniu. Wtedy zacząłem powtarzać pierwszych 12 nut. Druga łatwiejsza szóstka pozwoliła moim rękom trochę odpocząć i mogłem dzięki temu ćwiczyć 12–nutowy segment dłużej i z większą szybkością. Oczywiście jeżeli naprawdę zależy Ci na zwiększeniu szybkości (niepotrzebne dla LR ale może być przydatne dla PR w tym utworze) powtarzaj tylko pierwsza serię równoległą (pierwsze trzy lub cztery nuty w LR).

To, że potrafisz grać pierwszy segment nie oznacza, że będziesz grał z równą łatwością pozostałe arpeggia. Będziesz musiał zacząć praktycznie od zera nawet w przypadku tych samych dźwięków położonych o oktawę niżej. Oczywiście łatwiej będzie grać drugie arpeggio po opanowaniu pierwszego, ale będziesz zaskoczony, jak wiele pracy trzeba włożyć w dany segment jeżeli zaistnieje niewielka nawet zmiana. Dzieje się tak dlatego, że do dyspozycji mózgu pozostaje ogromna liczba mięśni w twoim ciele, z których może on skorzystać aby uzyskać ruchy tylko w niewielkim stopniu różniące się od siebie (i zwykle tak robi). Inaczej niż w przypadku robota, masz mały wybór, których mięśni mózg użyje. Tylko wtedy gdy wykonasz bardzo dużą ilość takich arpeggiów, opanowanie kolejnych będzie przychodzić łatwo. Musisz więc liczyć się z koniecznością przećwiczenia w ten sposób sporej liczby pasaży.

Dla zrozumienia jak należy grać ten utwór Chopina, pomocne będzie przeanalizowanie matematycznej podstawy taktowania 3 na 4 w tej kompozycji. PR gra bardzo szybko, powiedzmy 4 dźwięki na pół sekundy (w przybliżeniu). W tym samym czasie LR gra w wolniejszym tempie, 3 dźwięki na pół sekundy. Jeżeli wszystkie dźwięki są grane bardzo dokładnie, publiczność słyszy częstotliwość grania nut na poziomie ok. 12 nut na sekundę ponieważ taka częstotliwość odnosi się do najmniejszej odległości czasowej między dwoma zagranymi dźwiękami. ***Co ciekawe, jeżeli twoja PR gra tak szybko jak potrafi, to poprzez dodanie WOLNIEJSZEJ gry w LR Chopin uzyskał przyspieszenie tej kompozycji do***

twojej trzykrotnej maksymalnej szybkości !

Ale zaraz, nie wszystkie 12 nuty są obecne; jest właściwie tylko 7, tak więc brakuje 5 nut. Te brakujące nuty tworzą tak zwany szablon Mory, która wyłania się kiedy nakładane są na siebie dwa nieproporcjonalne wzorce. Ten szablon tworzy efekt typu fali w każdym takcie, a Chopin wyolbrzymił go jeszcze stosując arpeggio w LR, które podnosi się i opada jak fala synchronizując się z Morą. Przyspieszenie razy 3 i szablon Mory są tajemniczymi efektami, które przechytrzają słuchaczy, którzy nie mają o tym wszystkim pojęcia. Mechanizmy wpływające na publiczność bez ich wiedzy często tworzą bardziej dramatyczne efekty niż te, które są oczywiste (takie jak głośna gra, legato czy rubato). Wielcy kompozytorzy wymyślili ogromną ilość tych ukrytych mechanizmów i analiza matematyczna jest często najprostszą metodą na ich wyłowienie. Chopin prawdopodobnie nigdy nie rozumował w kategoriach nakładania się nieproporcjonalnych płaszczyzn dźwiękowych i szablonów Mory; on je rozumiał intuicyjnie poprzez swój geniusz.

Pouczające są rozważania na temat brakującej pierwszej nuty w taktach PR (takt 5) ponieważ kiedy to zrozumiemy, będziemy dokładnie wiedzieć jak należy je grać. Zauważ, że ma to miejsce na samym początku melodii PR. Na początku melodii czy też frazy muzycznej kompozytor ma do czynienia z dwoma sprzecznymi wymaganiami: jedno polega na tym, że każda fraza powinna (zasadniczo) zaczynać się miękko, a drugie na tym, że na pierwszą miarę taktu powinien przypadać akcent rytmiczny. Kompozytor może spełnić te dwa wymagania poprzez eliminację pierwszej nuty, w ten sposób zachowując rytm, jak również zaczynając miękko (w tym przypadku nie ma żadnego dźwięku)! Nie będziesz miał problemów ze znalezieniem licznych przypadków stosowania tego mechanizmu -- zobacz Inwencje Bacha. Innym sposobem jest rozpoczęcie frazy pod koniec niepełnego taktu, tak aby pierwszy akcent rytmiczny pierwszego pełnego taktu wypadł już po zagraniu kilku nut (klasycznym przykładem jest tutaj początek pierwszej części Appasionaty Beethovena). Oznacza to, że pierwsza nuta w PR w tych taktach FI Chopina musi być miękko zagrana, a druga ma być głośniejsza, tak, aby zachować właściwy rytm (kolejny przykład wagi rytmu!). Nie jesteśmy przyzwyczajeni do grania w ten sposób; normalnie gra się tak, że akcent rytmiczny przypada na pierwszą nutę. W tym przypadku jest to szczególnie trudne ze względu na szybkość; tak więc ten początek może wymagać dodatkowej ilości ćwiczeń.

Ta kompozycja rozpoczyna się stopniowym wciąganiem słuchaczy w jej rytm po zwróceniu uwagi głośną oktawą w takcie 1 i następującym po nim rytmicznym arpeggio. Brakująca w takcie 5 nuta jest przywrócona po kilku powtórzeniach dublując częstotliwość Mory i efektywny rytm. W drugim temacie (takt 13) płynąca w PR melodia jest zastąpiona dwoma łamanymi akordami, dając wrażenie poczwórnego zwielokrotnienia. To "rytmiczne przyspieszenie" ma swoją kulminację w klimatycznym forte (takty 19-20). Słuchacze dostają teraz chwilę oddechu poprzez „zmiękczenie" rytmu, uzyskane poprzez opóźnioną nutę w PR (mały palec), a następnie stopniowe opadanie z diminuendem do PP. Cały cykl jest następnie powtórzony tym razem z dodanymi elementami, które wzmagają dodatkowo efekt punktu kulminacyjnego, aż nastepuje on w postaci zstępujących, łamanych akordów. Ćwicząc tą część, można poddawać cyklom każdy łamany akord indywidualnie. W akordach tych brakuje konstrukcji 3,4 i przenoszą nas one z tajemniczego świata 3,4 do części powolnej.

Jak w przypadku większości utworów Chopina, tak i tutaj nie ma „właściwego" tempa. Ale jeżeli zagrasz szybciej niż 2 sekundy/takt, to efekt mnożenia 3x4 zacznie zanikać i zostaniesz głównie z Morą i innymi efektami. Częściowo jest to spowodowane zmniejszaniem się dokładności wraz ze wzrostem szybkości ale istotniejsze jest to, że szybkość 12x staje się zbyt duża, aby ucho za nią nadążyło. Powyżej 18Hz repetycje nabierają raczej właściwości ciągłego dźwięku niż repetycji; przy szybkości 2 sekundy/takt częstotliwość repetycji wynosi 12Hz. Tak więc to „narzędzie zwielokratniające" pracuje

tylko do pewnej szybkości, powyżej której uzyskasz inny efekt, który może być nawet bardziej szczególny niż sama szybkość. Ciekawe, że Chopin wybrał szybkość, która jest bliska wspomnianej granicy jakby wiedział, że po jej przekroczeniu stanie się coś szczególnego. Jest całkiem możliwe, że Chopin grał ten utwór z szybkością większą niż szybkość przejścia. Mógł być wystarczająco doskonały technicznie aby grać z szybkością przy której "szybkość" przechodzi w nowy „magiczny dźwięk".

Powolna część środkowa, została krótko opisana w sekcji II.25. Najszybszą metodą jej opanowania jest, tak jak w przypadku wielu utworów Chopina, nauczenie się na pamięć najpierw LR. Tak się dzieje ponieważ następstwo akordów nieraz pozostaje takie samo, nawet gdy Chopin umieszcza w PR całkowicie nową melodię - LR głównie dostarcza głównie akordów akompaniamentu. Zauważ, że taktowanie 4 na 3 jest teraz zastąpione przez taktowanie 2 na 3 grane dużo wolniej. Jest to zastosowane dla zupełnie innego efektu – uczynienia muzyki bardziej delikatną i dania możliwości zastosowania bardziej dowolnego rubato.

Trzecia część jest podobna do pierwszej z wyjątkiem zakończenia, które może sprawiać szczególne trudności małym rękom i może wymagać dodatkowej pracy na cykle PR. W tej sekcji mały palec PR gra melodię, a odpowiadająca w odstępie oktawy nuta grana kciukiem wzbogaca linie melodyczną. Utwór kończy się nostalgicznym wspomnieniem tematu z części powolnej w LR. Wyróżnij górną nutę tej melodii w LR (G# - takt 7 z końca) wyraźnie od tej samej nuty granej przez PR poprzez trzymanie jej trochę dłużej i następnie podtrzymanie pedałem.

G# jest najważniejszym dźwiękim w tym utworze. Tak więc rozpoczynająca utwór oktawa s**f** G# jest nie tylko fanfarą wprowadzającą do utworu ale również błyskotliwą metodą Chopina na „zaszczepienie" dźwięku G# w umysłach słuchaczy. Tak więc nie zaniedbuj tej nuty; poświęć jej swój czas. Jeżeli przyjrzysz się temu utworowi, przekonasz się, że G# zajmuje wszystkie ważne pozycje. W sekcji powolnej G# staje się Ab (to ta sama nuta). To G# jest kolejnym narzędziem, za pomocą którego wielki kompozytor „uderza publiczność z 2 na 4" ale publiczność nie wie co ją uderzyło. Pianiście wiedza o G# pomaga w interpretacji i zapamiętaniu tego utworu. Tak więc koncepcyjny punkt kulminacyjny tego utworu przychodzi na końcu (tak jak powinien) kiedy obie ręce muszą grać to samo G#, tak więc LR-PR G# musi być grane z najwyższą pieczą jednocześnie utrzymując ciągle opadającą w PR oktawę G#.

Nasza analiza podnosi kwestię, jak szybko grać ten utwór. Aby osiągnąć efekt 12 nut wymagana jest wysoka precyzja. Jeżeli uczysz się tego utworu po raz pierwszy efekt 12–nutowej częstotliwości nie będzie początkowo słyszalny ze względu na brak dokładności. Kiedy ostatecznie uda Ci się „złapać fazę" cała muzyka zabrzmi bardzo intensywnie. Jeżeli grasz zbyt szybko i tracisz dokładność możesz stracić mnożnik 3 – po prostu zaniknie i słuchacze usłyszą tylko 4 nuty. Początkujący mogą spowodować aby utwór zabrzmiał szybciej, zwalniając i poprawiając dokładność. Mimo, że PR przenosi melodię, LR musi być wyraźnie słyszalna bo w przeciwnym razie zarówno efekt 12 nut jak i schematy Mory zanikną. Aby była to nadal kompozycja Chopina nie ma absolutnego wymagania słyszalności efektu 12 nut; w przypadku tego utworu możliwa jest cała gama interpretacji, niektórzy np. mogą chcieć prawie całkowicie stłumić LR i skoncentrować się na PR i w dalszym ciągu osiągną coś równie magicznego.

Zaletą metody cykli jest to, że ręka gra w sposób ciągły, przez co symuluje ciągłą grę lepiej, niż podczas ćwiczenia wyizolowanych segmentów. Pozwala to również na eksperymentowanie z małymi zmianami w pozycjach palców, etc. w celu znalezienia optymalnego uwarunkowania dla gry. Niekorzystną cechą metody jest to, że ruchy rąk

podczas cykli mogą być inne niż te potrzebne do grania utworu. Ręce mają tendencje do pozostawania w jednej pozycji podczas grania cykli, podczas gdy w trakcie rzeczywistego wykonania utworu będą musiały się poruszać. Tak więc w tych przypadkach gdy segment nie podlega naturalnemu powtarzaniu będziesz musiał również użyć techniki ćwiczeń segmentami. Najpierw powtarzaj cykle do momentu kiedy możesz grać komfortowo; następnie przełącz się na ćwiczenia w segmentach. Ćwiczenia w segmentach pozwolą Ci na użycie właściwych połączeń i ruchów rąk. Ćwiczenia w segmentach są bliższe rzeczywistej grze i możesz je połączyć aby uzyskać cały utwór.

Powyższe zastosowanie metody cykli koncentruje się na jej najwęższej definicji. ***Szersza definicja techniki cykli to dowolne ćwiczenie, które jest powtarzane czy też zapętlone.*** Tak więc możesz poddawać „cyklizacji" cykle grając z różnymi szybkościami. Powtarzaj szybko, następnie stopniowo zwolnij, przyspiesz znowu i powtarzaj ten cykl szybko-wolno. Użyteczne jest rozwinięcie wielu rodzajów powtarzania, wspomnę tu tylko o kilku z nich (jest ich zbyt wiele aby je wszystkie przytoczyć, twoja wyobraźnia stanowi limit).

(i) Tworzenie cykli szybkości (wspomniane przed chwilą).
(ii) Użyteczne jest cykliczne przechodzenie między RR i RO kiedy po raz pierwszy stykamy się z fragmentami trudnymi RR.
(iii) Inną użyteczną formą powtarzalności jest cykl długiego czasu – być może kilka tygodni. Kiedy po dniach ciężkiej pracy staje się jasne, że wkraczasz w fazę pogarszania się gry, korzystnie jest wtedy nieraz po prostu przestać grać dany utwór na kilka dni lub tygodni, a następnie powrócić do niego; tu mamy rotację pomiędzy intensywnym ćwiczeniem i nie-ćwiczeniem utworu. Po tym okresie odstawienia utworu może się okazać, że technika jego gry znacznie się polepszy poprzez efekt PPI, a złe nawyki zmniejszą się ponieważ najbardziej stymuluje je zbyt częsta powtarzalność.
(iv) Cykl słuchanie – ćwiczenie: nagraj swoją grę, posłuchaj jej, wprowadź zmiany, ponownie nagraj i zobacz czy te zmiany coś poprawiły. Zwracaj szczególną uwagę na błędy rytmiczne.
(v) Cykle pamięciowe: jako część twojego programu utrzymywania zapamiętanych utworów, przerób ponownie „skończone" utwory grając RO i ponownie naucz się na pamięć starych utworów po nauce nowych. Czekaj aż częściowo zapomnisz utwór i wtedy go ponownie zapamiętaj.
(vi) Przerabiaj cyklicznie raz łatwe, a raz trudne utwory; nie popadaj w pułapkę ćwiczenia tylko nowych, trudnych utworów. Granie łatwych utworów jest niesłychanie ważne dla rozwoju techniki, zwłaszcza dla eliminacji napięcia. A co najważniejsze te łatwe, opracowane do końca utwory, pozwalają Ci na ćwiczenie w sposób muzykalny i granie z pełną szybkością.

Te zasadnicze koncepcje cykliczności są ważne ponieważ od tego jak ćwiczysz i jak rozwiązujesz pewne problemy zależy jakość codziennych procedur twojego ćwiczenia. Na przykład, jeżeli chcesz odpowiedzieć na pytanie „Jak długo powinienem ćwiczyć ten szczególny fragment ?" odpowiedź będzie zależeć od tego na jakim etapie danego cyklu jesteś. Dla typu (i) powyżej to może być około 5 minut; dla typu (ii) około kilku dni, a dla typu (iii) być może kilka tygodni. Ważne dla każdego ucznia jest to aby stworzyć tak wiele tych rodzajów cykli jak to możliwe po to aby mieć uporządkowaną i optymalnie efektywną procedurę nauki i aby wiedzieć, którego cyklu użyć dla rozwiązania danego problemu.

1.3.3 Tryle i tremola

1. Tryle

Nie ma lepszego sposobu na zademonstrowanie efektywności ćwiczeń w seriach równoległych (atak akordowy) niż zastosowanie ich do nauki trylu. Są tylko dwa problemy, które należy rozwiązać aby poprawnie wykonywać tryl: (1) szybkość (z kontrolą) i (2) kontynuowanie trylu tak długo jak to jest konieczne. Ćwiczenia w seriach

równoległych zostały zaprojektowane dokładnie do rozwiązywania tego typu problemów i dobrze się sprawdzają w przypadku tryli. Whiteside opisuje metodę ćwiczenia trylu, która po głębszej analizie okazuje się być odmianą ataku akordowego. Tak więc użycie ataku akordowego do ćwiczenia trylu nie jest niczym nowym. Jednakże ze względu na lepsze obecnie poznanie mechanizmu uczenia się, możemy opracować najbardziej bezpośrednie i efektywne podejście poprzez zastosowanie ćwiczeń w seriach równoległych.

Pierwszym problemem do rozwiązania są dwie pierwsze nuty. ***Jeżeli granie dwóch pierwszych dźwięków trylu nie zostanie rozpoczęte we właściwy sposób, uczenie się trylu staje się bardzo trudnym zadaniem. Kluczowe znaczenie dwóch pierwszych nut odnosi się również do biegników, pasaży, etc.*** Ale rozwiązanie jest niemal trywialne – zastosuj dwu-nutowe ćwiczenia w seriach równoległych. Tak więc dla trylu 2323.... użyj pierwszego 3 jako połączenia i spraw aby dwie pierwsze nuty brzmiały dobrze. Następnie ćwicz 32, później 232, etc. Takie to proste ! Spróbuj ! Działa jak magia !

Nie koncentruj się jedynie na seriach równoległych i szybkości ponieważ z reguły to nie wystarczy. Musisz próbować różnych ruchów rąk, takich jak spokojne ręce, wypłaszczona pozycja palców (zobacz 4.b poniżej), etc.

Rozluźnienie jest nawet bardziej istotne dla trylu niż dla jakiejkolwiek innej techniki z powodu potrzeby balansowania pędem; ćwiczenia w seriach równoległych zawierające tylko dwie nuty są zbyt krótkie, aby bazować na samej równoległości w celu uzyskania szybkości. Tak więc musimy być zdolni do gwałtownej zmiany pędu palców. Napięcie blokuje palce do większych części ciała jak nadgarstek czy też ręce, tym samym zwiększając efektywną masę palców. Większa masa oznacza wolniejszy ruch: świadczy o tym fakt, że koliber szybciej macha skrzydłami niż kondor, a małe owady robią to jeszcze szybciej. Zasada ta zachowuje ważność nawet jeżeli pominiemy opór powietrza; właściwie powietrze jest bardziej lepkie dla kolibra niż dla kondora, a dla małych owadów, powietrze jest prawie tak lepkie jak woda dla dużej ryby. Ważne jest więc aby od samego początku ćwiczyć tryl w całkowitym rozluźnieniu, oswobadzając w ten sposób palce z więzów ręki. Tryl jest jedną z tych umiejętności, które wymagają stałego dbania o nie. Dobrym pomysłem jest ćwiczenie trylu każdego dnia. Atak akordowy jest najlepszą procedurą utrzymującą wykonywanie trylu w dobrej formie, zwłaszcza jeżeli nie ćwiczyłeś go jakiś czas i masz co do niego wątpliwości, lub też jeżeli chciałbyś go jeszcze udoskonalić.

Na koniec, tryl nie jest serią staccato. Koniuszki palców muszą przebywać na klawiszach tak długo jak to jest możliwe. Uważaj na to aby minimalnie podnosić palce tylko na tyle aby repetycje były skuteczne. Ci, którzy ćwiczą na fortepianach muszą pamiętać o tym, że wielkość uniesienia palca może być dwa razy większa w pianinie. Szybsze tryle wymagają mniejszego podnoszenia palców; tak więc na pianinie musisz zwolnić tryl ponieważ nie da się uzyskać tak szybkiego trylu jak na fortepianie niezależnie od poziomu techniki grającego.

2. Tremola (Sonata Patetyczna Beethovena, pierwsza część)

Tremola należy ćwiczyć dokładnie tak samo jak tryle. Zastosujmy tą wiedzę do przerażająco długiego tremolo oktawowego Sonaty Patetycznej Beethovena (Op. 13). Niektórym uczniom tremola te wydają się niemożliwe do zagrania, a wielu ćwicząc niewłaściwie spowodowało kontuzje, czasami trwałe, swoich rąk. Z kolei dla innych uczniów nie przedstawiają one problemu. Jeżeli wiesz jak je ćwiczyć to właściwie są całkiem proste. ***Ostatnią rzeczą, którą powinieneś robić to ćwiczyć tremola godzinami w nadziei zbudowania wytrzymałości -- to najlepsza droga do nabycia złych nawyków i spowodowania kontuzji.***

Ponieważ powinieneś umieć grać tremolo oktawowe w obu rękach będziemy ćwiczenia LR przeplatać ćwiczeniami PR; jeżeli PR „złapie" odpowiednie ruchy szybciej, wykorzystasz ją do uczenia LR. Zasugeruję sekwencję metod ćwiczenia; jeżeli masz wyobraźnię, powinieneś być w stanie stworzyć własną procedurę ćwiczenia, która może okazać się lepsza od mojej -- moja sugestia ma służyć jako ilustracja. ***Uczyniłem ją nieco rozwlekłą i zbyt szczegółową po to aby była kompletna. W zależności od swoich własnych szczególnych potrzeb i słabości powinieneś skrócić sekwencje ćwiczeń.***

Aby ćwiczyć tremolo C2-C3, po pierwsze ćwicz oktawę C2-C3 (LR). Odbijaj rękę w górę i w dół, wygodnym ruchem, powtarzając oktawę i kładąc nacisk na rozluźnienie -- czy możesz tak grać bez zmęczenia i napięcia, zwłaszcza kiedy przyspieszasz ? Jeżeli zaczynasz się męczyć spróbuj, poprzez zmianę pozycji ręki, zmianę ruchu, etc., znaleźć inny sposób na powtarzanie tej oktawy, tak, aby nie rozwijało się zmęczenie. Jeżeli poczujesz zmęczenie, zatrzymaj się i zmień ręce; ćwicz PR oktawę Ab4-Ab5 - będziesz potrzebował jej później. Kiedy już możesz grać tą oktawę w tempie 4 razy na takt (we właściwym rytmie), bez zmęczenia, spróbuj przyspieszyć. Przy odpowiedniej szybkości znowu rozwinie się zmęczenie, tak więc albo zwolnij albo poszukaj możliwości grania tak, aby nie rozwijało się zmęczenie. Zmieniaj ręce jak tylko poczujesz zmęczenie. ***Nie graj głośno; jednym z trików minimalizujących zmęczenie jest granie miękko. Dynamikę możesz dodać później, kiedy już zdobedziesz technikę.*** Niezwykle ważne jest aby ćwiczyć miękko, tak, aby koncentrować się na technice i rozluźnieniu. Na początku kiedy zmuszasz się aby grać szybciej, rozwinie się zmęczenie. Ale kiedy już odkryjesz właściwe ruchy, pozycje ręki, etc. poczujesz, że zmęczenie odpływa z ręki i możesz odpoczywać, a nawet regenerować rękę *w trakcie szybkiej gry*. Nauczyłeś się rozluźnienia.

Teraz dodaj ćwiczenia w seriach równoległych. Najpierw serie 5,1. Zacznij od powtarzania oktaw, następnie stopniowo zastępuj każdą oktawę serią równoległą. Na przykład kiedy grasz grupę 4 oktaw (metrum 4/4) zacznij w ten sposób, że zastąpisz czwartą oktawę serią równoległą. w krótkim czasie powinieneś ćwiczyć całość w seriach równoległych. Jeżeli serie staną się nierówne lub ręka zmęczy się - wróć dla odpoczynku do oktaw. Lub zmień ręce. Ćwicz, aż będziesz w stanie grać dwie nuty w serii równoległej prawie "nieskończenie szybko" i powtarzalnie i ostatecznie z dobrą kontrolą i całkowitym rozluźnieniem. Przy najszybszych seriach równoległych powinieneś mieć trudności w rozróżnieniu serii równoległej i oktawy. Teraz zwolnij aby móc grać serie równoległe z dowolną szybkością z kontrolą. Zauważ, że w ćwiczonym przykładzie 5 nuta powinna być nieco głośniejsza od 1. Ale ogólnie rzecz biorąc, powinieneś ćwiczyć na oba sposoby - z akcentem na 1 i na 5 aby rozwinąć zrównoważoną technikę. Teraz powtórz całą procedurę z serią 1,5. Kiedy już obie serie 5,1 i 1,5 są satysfakcjonująco opanowane przejdź do serii 5,1,5 i 5,1,5,1 (granych jako krótki tryl oktawowy). Jeżeli możesz poprawnie wykonać 5,1,5,1 nie ma potrzeby ćwiczyć 5,1,5. Naszym celem jest zarówno szybkość jak i wytrzymałość, tak więc powinieneś ćwiczyć z szybkościami *dużo* większymi niż planowana, finalna szybkość tremola, przynajmniej w przypadku tych krótkich tremolo. Następnie pracuj nad 1,5,1,5.

Kiedy już opanujesz serie równoległe, pracuj nad grupami 2 tremolo, może być pomiędzy nimi krótka przerwa. Następnie zwiększ liczebność grupy do 3 i wreszcie 4 tremolo. Najlepszym sposobem zwiększenia szybkości tremolo jest przeplatanie tremolo z oktawami. Przyspiesz oktawy i spróbuj zrobić tremolo przy tej zwiększonej szybkości. Teraz musisz już tylko zamieniać ręce i budować wytrzymałość. I znowu trzeba podkreślić, że budowanie wytrzymałości nie polega na budowaniu siły mięśni, tylko na umiejętności rozluźnienia i zastosowania właściwych ruchów. Rozsprzęgnij ręce od ciała (w sensie rozluźnienia napięcia); nie twórz sztywnego systemu ręka-ramie-ciało tylko pozwól pracować rękom i palcom niezależnie od ciała. Powinieneś oddychać swobodnie, w sposób niezaburzony z tym, co robią w danej chwili palce.

Ostatecznie będziesz grał tremolo głównie przy użyciu rotacji ręki, co oznacza, że ręka będzie obracał się do tyłu i do przodu wokół osi przebiegającej od łokcia do dłoni. Tak więc dłoń powinna być na linii przedłużenia ręki, a trzy palce 2,3,4 wyprostowane jak szprychy koła, powinny prawie dotykać klawiszy, ale nie być uniesione w górę. Osoby posiadające małe dłonie powinny wzbogacić rotację dłoni niewielkim ruchem bocznym tak aby można było dosięgnąć klawiszy bez pełnego rozciągania dłoni. To powinno pomóc zredukować napięcie.

W PR nuta grana 1 palcem powinna być głośniejsza od granej piątym 5, ale w obu rękach delikatniej grane nuty powinny być wyraźnie słyszalne, ponieważ ich oczywistą funkcją jest podwajanie szybkości granych oktaw. Pamiętaj aby ćwiczyć miękko; głośniej będziesz grał później, w miarę potrzeby, kiedy posiądziesz stosowną technikę i wytrzymałość. Ważne jest aby umieć grać miękko i słyszeć każdą nutę nawet przy największych szybkościach. Ćwicz dotąd aż będziesz w stanie grać tremolo z finalną szybkością dłużej niż potrzebujesz tego w utworze. Najlepszym sposobem zbudowania takiej wytrzymałości jest granie z większymi szybkościami. Ostatecznym efektem jest stały pomruk, którego głośność możesz modulować. Dolna nuta daje rytm, a górna podwaja szybkość. Następnie graj inne kolejne tremolo, które następuje w muzyce. To wszystko !

1.3.4 Ręka, ruchy ciała w technice

1. Ruchy ręki

Dla zdobycia techniki konieczne jest opanowanie pewnych ruchów rąk. Omawialiśmy uprzednio serie równoległe, ale nie mówiliśmy, jakiego rodzaju ruchy rąk są niezbędne aby je grać. ***Istotne jest aby zaznaczyć od początku, że wymagane ruchy rąk mogą być ekstremalnie małe, wręcz niezauważalne.*** Gdy staniesz się ekspertem, możesz zwiększać ich amplitudę do takiej wielkości, jaką uznasz za potrzebną. Tak więc podczas koncertu jakiegoś znanego pianisty, większość ruchów rąk będzie niedostrzegalna (stają się one często zbyt szybkie, aby być dostrzeżone przez publiczność), tak więc większość ruchów, które zauważamy to ruchy przesadne. Dwóch wykonawców, z których jeden gra spokojnie, a drugi z większą emfazą, może stosować podobne ruchy do omawianych jakie tutaj. ***Główne ruchy ręki to pronacja i supinacja, pchnicie i ciągnięcie, chwyt i rzut, trzepnięcie i ruchy nadgarstka. Są one prawie zawsze połączone w ruchy bardziej złożone.*** Zauważ, że zawsze pojawiają się parami (jest prawe i lewe trzepnięcie i podobnie w przypadku ruchów nadgarstka). Są one również głównymi naturalnymi ruchami ręki i palców.

Wszystkie ruchy palców muszą być wsparte głównymi mięśniami ramienia, obręczy barkowej z tyłu, klatki piersiowej z przodu. Tak więc najmniejsze poruszenie palcem angażuje wszystkie te mięśnie. ***Nie istnieje coś takiego jak poruszenie tylko jednym palcem – każdy ruch palcem angażuje całe ciało.*** Redukcja napięcia jest ważna dla odprężenia tych mięśni, tak aby mogły odpowiadać i asystować w poruszaniu palcami. Główne ruchy rąk są tu omówione tylko pobieżnie; więcej szczegółów znajduje się w odnośnikach (Fink, Sandor).

Pronacja i Supinacja

Ręka może rotować wokół osi przedramienia. Wewnętrzna rotacja (kciuki poruszają się w dół) jest nazywana **pronacją**, a zewnętrzna rotacja (kciuki poruszają w górę) nazywana jest **supinacją**. Ruchów tych używamy m.in. podczas grania tremolo w oktawach. W przedramieniu mamy dwie kości, wewnętrzną (kość promienista, łącząca się z kciukiem) i

zewnętrzną (kość przedramieniowa, łącząca się z małym palcem). Rotacja ręki zachodzi poprzez obrót wewnętrznej kości w stosunku do zewnętrznej (pozycja ręki z dłonią zwróconą w dół). Kość przedramieniowa jest utrzymywane w miejscu przez ramię. Tak więc gdy robimy obrót ręką, kciuk przemieszcza się w dużo większym zakresie niż palec serdeczny. Szybka pronacja jest dobrym sposobem na granie kciukiem. Podczas grania tremolo w oktawach, granie kciukiem jest łatwe ale palec serdeczny może być szybko przesuwany tylko poprzez użycie kombinacji ruchów. Tak więc problem szybkiego grania oktaw sprowadza się do tego jak szybko poruszać palcem serdecznym.

Pchnięcie i ciągnięcie

Pchnięcie jest ruchem wypychającym, skierowanym w kierunku fortepianu, zwykle z towarzyszącym lekkim podniesieniem nadgarstka. Przy zakrzywionych palcach ten ruch powoduje ukierunkowanie wektora siły pochodzącego z ruchu ręki równoległe do kości palców. Daje to kontrolę i siłę. Jest więc użyteczne przy graniu akordów. Ciągnięcie jest podobnym ruchem tyle, że w kierunku od klawiatury. W tych ruchach sumaryczny ruch może być większy lub mniejszy od komponentu siły skierowanego w dół (uderzenie klawisza) co pozwala na większą kontrolę. Ruch pchnięcia jest jednym z podstawowych powodów stosowania zakrzywionej pozycji palców. Spróbuj zagrać jakiś duży akord zawierający wiele nut najpierw opuszczając rękę prosto w dół w spadku swobodnym, a następnie zrób to samo używając ruchu pchnięcia. Zauważ lepszy efekt ruchu typu pchnięcie. Ciągnięcie jest użyteczne w niektórych fragmentach granych miękko i legato. Tak więc ćwicząc akordy zawsze eksperymentuj dodając trochę ruchu typu pchnięcia czy ciągnięcia.

Chwyt i rzut

Chwytanie polega na podkurczeniu palców w kierunku dłoni (jak gdybyśmy coś chwytali) , a rzut polega wyprostowaniem palców. Wielu uczniów nie zdaje sobie sprawy z tego, że oprócz poruszania końcami palców w górę i w dół, mogą się one również przemieszczać podczas gry w kierunku od i do środka dłoni. Są to użyteczne ruchy dodatkowe. Dają większą kontrolę zwłaszcza w legato i miękkich fragmentach jak również podczas grania staccato. Tak samo jak w przypadku pchnięcia i ciągnięcia techniki te dają możliwość dużo większego zakresu ruchu przy dużo słabszym uderzeniu w klawisz. Tak więc zamiast zawsze opuszczać palce w prosty sposób próbuj eksperymentowania z ruchami typy chwytanie i rzut aby sprawdzić czy może to w czymś pomóc. Zauważ, że ruch chwytający jest dużo bardziej naturalny i łatwy do przeprowadzenia niż poruszanie palcami prosto w dół. Gdybyśmy chcieli poruszać palcami dokładnie prosto w dół, musielibyśmy zastosować skomplikowane zestawienie ruchów typu chwyt i rzut. Naciskanie klawiszy może być czasem łatwiejsze przy położonych płasko palcach i graniu przy pomocy małych, chwytających ruchów. To dlatego czasami możesz lepiej grać z wypłaszczonymi palcami niż z zakrzywionymi.

Trzepnięcie

Trzepnięcie jest jednym z najbardziej użytecznych ruchów. Jest to szybka rotacja i przeciw-rotacja ręki; szybka kombinacja pronacja-supinacja lub odwrotnie. Widzieliśmy, że serie równoległe mogą być grane z praktycznie każdą szybkością. Podczas grania szybkich fragmentów problem szybkości narasta kiedy chcemy połączyć serie równoległe. Nie istnieje jedno proste rozwiązanie tego problemu. Jednym z ruchów, które nasuwają się w sposób naturalny jest trzepnięcie, zwłaszcza gdy zaangażowany jest kciuk, jak w gamach i pasażach. Pojedyncze trzepnięcie może być przeprowadzone bardzo szybko przy zerowym napięciu zwiększając szybkość gry; jednakże szybkie trzepnięcia muszą być oddzielane przerwą

(„przeładowywane”), ponieważ trudno jest wykonywać je szybko jedno po drugim. Ruch ten jest odpowiedni do łączenia serii równoległych, ponieważ można go zastosować do zagrania łącznika, a następnie „przeładować” podczas grania serii równoległej. Należy podkreślić to co zostało powiedziane na początku tej sekcji, mianowicie, że trzepnięcie i inne ruchy nie muszą być wydatne, a raczej powinny być generalnie niewyczuwalnie małe; tak więc trzepnięcie może być rozpatrywane bardziej jako zaburzenie pędu niż jak faktyczny ruch.

Ruchy nadgarstka

Jak już zauważyliśmy ruchy nadgarstka są użyteczne zarówno podczas grania kciukiem jak i palcem serdecznym; generalną zasadą jest podnoszenie nadgarstka podczas gry palcem serdecznym i opuszczanie go podczas gry kciukiem. Oczywiście nie jest to żelazna zasada; istnieje wiele wyjątków. Ruchy nadgarstka są również użyteczne w kombinacji z innymi ruchami. Poprzez kombinowanie ruchów nadgarstka z pronacją-supinacją możesz stworzyć ruchy obrotowe potrzebne do grania powtarzalnych fragmentów takich jak akompaniament LR czy też pierwsza część Sonaty Księżycowej Beethovena. Można poruszać nadgarstkiem zarówno w kierunkach góra – dół jak i na boki. Za wszelką cenę należy dążyć do tego aby palec, który gra był równoległy do przedramienia; jest to zapewnione przez zastosowanie ruchu nadgarstka na boki. Taka konfiguracja zapewnia najmniejszą ilość bocznego napięcia w ścięgnach poruszających palcami i redukuje ryzyko urazów takich jak Carpal Tunnel Syndrome. Jeżeli zauważyłeś u siebie, że podczas gry (lub pisania) nadgarstek jest przekrzywiony na jedną stronę, może to być ostrzeżenie, że należy spodziewać się kłopotów. Luźny nadgarstek jest również warunkiem koniecznym pełnego rozluźnienia.

Podsumowanie

To co zostało napisane powyżej jest tylko bardzo skrótowym przeglądem ruchów rąk. Na ten temat można by napisać całą książkę. Nawet nie dotknęliśmy tematów takich jak dodawanie ruchów łokcia, górnej części ramienia, barków, ciała, stopy, etc. Uczeń powinien sam zbadać ten tematu tak głęboko jak to jest możliwe, ponieważ może to być bardzo pomocne. Opisane tu ruchy rzadko są używane osobno. Serie równoległe mogą być grane jakąkolwiek kombinacją większości z opisanych ruchów bez poruszenia choćby jednym palcem (w stosunku do ręki). O tym była mowa w sekcji dot. ćwiczeń RO kiedy zalecane było eksperymentowanie z ruchami rąk. Wiedza o każdym z tych typów ruchów pozwoli uczniowie próbować każdego z nich osobno aby zobaczyć, jakie kombinacje są potrzebne. Jest to w zasadzie klucz do doskonałości w technice.

2. Granie wypłaszczonymi palcami

Zauważyliśmy w sekcji II.2, że standardowo zaczynamy naukę grania od pozycji zakrzywionych (podkurczonych) palców. Wielu nauczycieli uczy pozycji zakrzywionej jako „standardowej”. Jednakże W. Horowic pokazał, że płaska, czy też rozprostowana pozycja palców jest również użyteczna. ***Dowiedziemy tutaj, że płaska pozycja palców jest nie tylko użyteczna ale istotną częścią techniki fortepianowej i wszyscy uznani pianiści z niej korzystają.***

Na początek zdefiniujemy "płaską pozycję palców" - "flat finger position" -FFP, jako taką, w której palce są generalnie rozprostowane. Później uogólnimy tą definicję tak, aby obejmowała specyficzne "nie-zakrzywione" pozycje, co jest bardzo istotną koncepcją w pianistyce, niezbędną dla zdobycia pewnych podstawowych oraz zaawansowanych umiejętności pianistycznych.

Największą korzyścią wynikającą z FFP jest to, że upraszcza ona ruch palców i pozwala

na całkowite rozluźnienie; liczba mięśni potrzebnych do kontrolowania ruchu palca jest mniejsza niż w pozycji zakrzywionej ponieważ wszystko co trzeba zrobić, polega na obróceniu całego palca wokół osi pierwszego stawu. W pozycji zakrzywionej każdy palec musi rozginać się w odpowiednim stopniu za każdym razem kiedy uderzasz nutę, po to, aby utrzymywać właściwy kąt palca w stosunku do powierzchni klawisza. Ruch FFP angażuje tylko główne mięśnie potrzebne do uderzenia klawisza. ***Ćwiczenie FFP może poprawić technikę, ponieważ ćwiczysz tylko najbardziej istotne mięśnie i włókna nerwowe.*** Aby zademonstrować złożoność pozycji zakrzywionej spróbuj wykonać następujący eksperyment. Najpierw wyprostuj palec wskazujący PR aby był prosty (FFP) i poruszaj nim gwałtownie w górę i w dół jak gdybyś grał na fortepianie. Następnie kontynuując ten ruch stopniowo podkurczaj palec tak daleko jak możesz. Zauważysz, że w miarę jak podkurczasz palec machanie nim w górę i w dół staje się coraz trudniejsze, aż stanie się niemożliwe w pozycji całkowicie zakrzywionej. Nazwałem to zjawisko "***paraliżem podkurczeniowym"***. Jeżeli w ogóle uda Ci się podnieść koniuszek palca, będziesz mógł to zrobić bardzo powoli w porównaniu do pozycji wyprostowanej ponieważ musisz użyć całkiem innego zestawu mięśni. Tak naprawdę, najprostszym sposobem na szybkie poruszanie palcem w górę i w dół w pozycji podkurczonej jest poruszanie całej ręki.

A więc w pozycji podkurczonej musisz dysponować większymi umiejętnościami aby grać z taką samą szybkością w porównaniu do FFP. ***W przeciwieństwie do przekonania wielu pianistów, szybciej możesz grać wypłaszczonymi, a nie podkurczonymi palcami, ponieważ podkurczenie zawsze wiąże się z pewną dozą paraliżu podkurczowego.*** Staje się to szczególnie istotne kiedy szybkość i/lub braki techniczne powodują napięcie podczas ćwiczenia trudnego materiału. Wielkość napięcia w pozycji podkurczonej jest wystarczająca dla stworzenia bariery szybkości.

W literaturze spotkać można dyskusje (Jaynes, Rozdz. 6), w których dowodzi się tego, że mięśnie międzykostne są potrzebne podczas gry na fortepianie, ale żadne badania naukowe nie potwierdzają tych koncepcji i nie wiadomo czy te mięśnie odgrywają rolę w FFP. Generalnie uważa się, że mięśnie te stosowane są głównie do kontroli zakrzywienia palców i podczas gry FFP utrzymują tylko palce w stanie rozprostowanym, a do poruszania palców używamy wtedy tylko mięśni przedramienia i to uproszczenie pozwala na osiągnięcie większej kontroli i szybkości. Tak więc obecnie nie ma pewności czy mięśnie międzykostne pozwalają na osiągnięcie większej szybkości czy też są odpowiedzialne za paraliż podkurczowy.

Mimo iż FFP jest prostsza, ***wszyscy początkujący powinni najpierw nauczyć się pozycji zakrzywionej i nie uczyć się wypłaszczonej, póki nie będzie potrzebna.*** Jeżeli początkujący zaczną od łatwiejszej, płaskiej pozycji, nigdy poprawnie nie nauczą się pozycji zakrzywionej. Początkujący, próbujący grać szybko z wypłaszczoną pozycją palców, stosują raczej zablokowaną w fazie serię równoległą, zamiast niezależności palców. Prowadzi to do utraty kontroli oraz nierównej gry. Kiedy te złe nawyki już okrzepną, trudno jest nauczyć się prawdziwej niezależności palców. Z tego powodu wielu nauczycieli zabrania swoim uczniom ćwiczenia z rozprostowanymi palcami, co jest oczywiście strasznym nieporozumieniem. Sandor określa pozycję typu FFP jako „złe pozycje" ale Fink zaleca pewne pozycje, które wyraźnie mają charakter FFP (poniżej omówimy kilka różnych pozycji FFP).

Większość pianistów uczących się samodzielnie stosuje głównie FFP. Bardzo małe dzieci (poniżej 4 lat) zwykle mają trudności z podkurczaniem palców. Z tego względu pianiści jazzowi stosują FFP częściej niż ich klasycznie wykształceni koledzy (wielu pianistów jazzowych zaczynało naukę samodzielnie) i klasyczni nauczyciele właściwie wskazują, że wcześni pianiści jazzowi mieli słabszą technikę. Rzeczywiście, wczesny jazz był

zdecydowanie łatwiejszy technicznie niż muzyka poważna. Ale te braki techniczne miały swoje źródło w braku odpowiedniego instruktażu, a nie w samym FFP. Tak więc FFP nie jest niczym nowym, jest intuicyjnym i naturalnym sposobem gry na fortepianie. Aby zdobyć technikę należy generalnie ćwiczyć z zakrzywionymi palcami ale trzeba wiedzieć kiedy stosować FFP. ***Nowym stwierdzeniem w tej sekcji jest to, że pozycja zakrzywiona nie jest w naturalny sposób lepsza i że FFP jest konieczną częścią zaawansowanej techniki.***

Czwarty palec sprawia większości ludzi szczególne problemy. Częściowo bierze się to stąd, że jest on najtrudniejszym palcem do podniesienia, co powoduje, że trudno jest nim grać szybko i unikać mimowolnego uderzania dodatkowych nut. Problemy te dotyczą szczególnie pozycji podkurczonej z racji złożoności ruchu i zjawiska paraliżu podkurczowego. W uproszczonej, płaskiej konfiguracji palców, te trudności zostają zredukowane i 4-ty palec staje się bardziej niezależny i łatwiejszy do podniesienia. Jeżeli położysz rękę z zakrzywionymi palcami na płaskiej powierzchni i spróbujesz podnieść czwarty palec, to uniesiesz go na pewną wysokość; jeżeli teraz powtórzysz tą procedurę z wypłaszczonymi palcami, koniuszek palca uniesie się dwa razy wyżej. A więc łatwiej jest unosić palce, zwłaszcza czwarty palec w pozycji FFP. Łatwość podnoszenia redukuje napięcie podczas szybkiej gry. Podczas grania szybkich i trudnych pasaży z zastosowaniem zakrzywionych palców, pewne palce (zwłaszcza 4 i 5) czasami podkurczają się zbyt mocno powodując jeszcze więcej napięcia. Zachodzi wtedy konieczność gwałtownego rozprostowywania tych palców w celu zagrania dźwięku. Te problemy można wyeliminować poprzez stosowanie FFP.

Inną zaletą FFP jest to, że zwiększa ona twój zasięg ponieważ rozprostowane palce sięgają dalej. Z tego względy większość pianistów (zwłaszcza posiadających małe dłonie) stosuje wypłaszczoną pozycję, często nie uświadamiając sobie tego. Ale tacy ludzie czują się „winni" z powodu braku zakrzywienia palców i próbują zakrzywiać palce na ile jest to możliwe, powodując tym samym powstanie napięcia.

Jeszcze inną zaletą FFP jest to, że palce naciskają klawisze częścią posiadającą więcej miękkiej tkanki mięśniowej niż znajduje się na koniuszku palca. Ta część jest również bardziej wrażliwa na dotyk zwłaszcza dlatego, że jest mniej oddziaływania z paznokciami. Kiedy ludzie dotykają czegoś aby to poczuć zawsze używają tej części palca, a nie koniuszka. ***Ten dodatkowy komfort i wrażliwość mogą powodować lepsze czucie i kontrolę i dawać większą ochronę przed kontuzjami.*** W pozycji podkurczonej palce idą w dół prawie prostopadle do powierzchni klawiszy, a więc grasz koniuszkiem palca, gdzie jest najmniej miękkiej tkanki między kością i końcem palca. Jeżeli urazisz koniuszki palców z powodu zbyt mocnego ćwiczenia w pozycji zakrzywionej możesz dać palcom odpoczynek stosując pozycję wypłaszczoną. Dwa rodzaje kontuzji mogą się przydarzyć koniuszkowi palca podczas grania w pozycji zakrzywionej i obu kontuzji można uniknąć stosując wypłaszczone palce. Pierwsza polega na bólach spowodowanych zbyt mocnym uderzaniem w klawisze. Druga polega na oddzieleniu miękkiej tkanki pod paznokciem co jest często rezultatem zbyt mocnego przycinania paznokci. Ten drugi rodzaj kontuzji jest groźny ponieważ może prowadzić do bolesnych infekcji. Jeżeli nawet masz całkiem długie paznokcie będziesz w stanie grać wypłaszczonymi palcami.

Co ważniejsze, wypłaszczonymi palcami ***możesz grać na czarnych klawiszach używając większości obszernej, spodniej strony palców; ta duża powierzchnia może być stosowana w celu uniknięcia nietrafiania w czarne klawisze,*** a z racji tego, że są one wąskie, łatwo jest w nie nie trafić w pozycji podkurczonej. Dobrym pomysłem jest więc granie na czarnych klawiszach bardziej rozprostowanymi palcami, a na białych nieco bardziej podkurczonymi.

Kiedy palce są całkowicie wyprostowane możesz sięgać nimi głębiej w kierunku fortepianu.

W tej pozycji wymagana jest nieco większa siła w celu wciśnięcia klawiszy z racji krótszego ramienia dźwigni klawisza. ***Wynikająca z tego zjawiska (efektywnie) większa masa klawisza pozwoli Ci grać bardziej miękkie PP. Tak więc zdolność do grania bliżej młoteczków daje możliwość zwiększania efektywnej masy klawisza.*** Większa masa klawisza pozwala na lepszą kontrolę i bardziej miękkie pianissimo. Aczkolwiek zmiana masy klawisza jest niewielka, efekt ten zostaje bardzo wzmocniony przy większych szybkościach.

Granie FFP pozwala również na głośniejsze fortissimo, zwłaszcza na czarnych klawiszach. Są ku temu dwa powody. Po pierwsze, powierzchnia palca dostępna do kontaktu jest większa i jest grubsza poduszeczka, jak to zostało wyjaśnione powyżej. Tak więc możesz przenosić większą siłę z mniejszym ryzykiem kontuzji czy bólu. Po drugie, zwiększona dokładność będąca rezultatem większej powierzchni kontaktu jest bardzo pomocna przy uzyskiwaniu autorytatywnego i powtarzalnego fortissimo. W pozycji podkurczonej prawdopodobieństwo nietrafienia albo ześlizgnięcia się z wąskiego, czarnego klawisza jest czasami zbyt wielkie aby grać z pełnym fortissimo.

Możliwość łatwiejszego grania fortissimo sugeruje, że pozycja FFP może być znacznie bardziej rozluźniająca niż pozycja podkurczona. Okazuje się to prawdą, ale jest jeszcze jeden mechanizm, który zwiększa rozluźnienie. Mając wypłaszczone palce możesz polegać na ścięgnach pod palcami, które utrzymują palce na wprost kiedy naciskasz w dół klawisz. Inaczej niż w przypadku pozycji podkurczonej, nie potrzebujesz w zasadzie żadnego wysiłku aby utrzymać palce na wprost (kiedy naciskasz w dół klawisze) ponieważ ścięgna na spodniej stronie palców zapobiegają ruchowi w górę. Tak więc gdy ćwiczysz z płaskimi palcami naucz się używać tych ścięgien w celu dodatkowego rozluźnienia. Uważaj gdy będziesz po raz pierwszy stosował wypłaszczone palce do grania fortissimo. Jeżeli całkowicie się rozluźnisz ryzykujesz kontuzję tych ścięgien z racji ich naciągnięcia, zwłaszcza w przypadku małego palca, ponieważ jego ścięgna są tak małe. Jeżeli poczujesz ból, albo usztywnij dany palec podczas uderzenia klawisza, albo zmień sposób gry tym palcem na zakrzywiony. Kiedy grasz fortissimo podkurczonymi palcami musisz kontrolować mięśnie zarówno prostownik jak i zginacz każdego palca aby utrzymywać je w podkurczonej pozycji. W pozycji wypłaszczonej możesz całkowicie zrelaksować mięśnie prostownika i używać tylko zginacza, prawie całkowicie eliminując napięcie (które pochodzi od dwóch zestawów mięśni przeciwstawnych sobie wzajemnie) i upraszczając operację o 50%.

Najlepszym sposobem na rozpoczęcie ćwiczenia wypłaszczonymi palcami jest ćwiczenie gamy H-dur. W przypadku tej gamy wszystkie palce, za wyjątkiem kciuka i małego palca, grają na czarnych klawiszach. Ponieważ wymienione palce nie grają zwykle na czarnych klawiszach podczas biegników, jest to dokładnie to czego potrzebujemy. Palcowanie dla PR jest standardowe dla tej ręki, ale LR musi rozpocząć 4-tym palcem od dźwięku H. Możesz przeczytać następującą dalej sekcję (III.5) na temat grania szybkich gam, zanim zaczniesz te ćwiczenia, ponieważ powinieneś wiedzieć jak grać techniką kciuk ponad, stosować ruch glissanda, etc. Dla uzyskania najszybszych postępów ćwicz tylko jedną oktawę RO. Utrzymuj palce blisko klawiszy tak abyś je wyczuwał przed uderzeniem. Czucie klawiszy jest ułatwione ponieważ możesz wykorzystać duże powierzchnie na spodzie palców. Wyczuwając klawisze nigdy nie pominiesz nawet jednej nuty, ponieważ wiesz z wyprzedzeniem gdzie znajdują się klawisze. Podczas grania gam przedramię musi być skierowane wewnętrzną stroną pod kątem bliskim 45 stopni w stosunku do środkowego C. Kąt ten wynika z dwóch efektów. Rozpatrzmy PR; prawy łokieć jest na prawo od środkowego C, tak więc, jeżeli nie poruszasz ciałem, przedramię w sposób naturalny jest skierowane wewnętrzną stroną. Dodatkowo mały palec jest krótki, tak więc ten kąt pozwala małemu palcowi sięgać do czarnych klawiszy łatwiej kiedy rozprostujesz palce na płasko. Kąt ten ułatwia także ruch kciuk-ponad. Jednak teraz palce nie są równoległe do klawiszy. Ten brak równoległości jest jednak w rzeczywistości korzystny, ponieważ możesz go

wykorzystać do zwiększenia dokładności uderzania czarnych klawiszy. Ci, którzy nigdy poprzednio nie ćwiczyli wypłaszczonymi palcami mogą mieć pewne trudności na początku z powodu nawyku podkurczania palców przy każdym uderzeniu w klawisz, ale z czasem będziesz w stanie pozbyć się zwyczaju podkurczania palców. Jeżeli twoja lewa ręka jest słabsza od prawej, ta różnica zostanie uwypuklona podczas gry wypłaszczonymi palcami. Ta pozycja ukazuje w bardziej przejrzysty sposób umiejętności techniczne z powodu różnicy w dźwigni (palce są efektywnie dłuższe) oraz większej czułości palców. W tym przypadku użyj PR do uczenia LR jak grać. Ćwiczenie wypłaszczonymi palcami może być jednym z najszybszych sposobów na zachęcenie LR do dorównania PR ponieważ pracujesz bezpośrednio z mięśniami istotnymi dla techniki.

Jeżeli napotkasz jakieś trudności podczas grania FFP, spróbuj ćwiczeń w seriach równoległych na czarnych klawiszach. Graj całą piątkę czarnych klawiszy pięcioma palcami: grupę dwóch nut kciukiem i palcem wskazującym i grupę trzech nut pozostałymi trzema palcami. Inaczej niż to się dzieje w przypadku gamy H-dur, to ćwiczenie rozwinie również kciuk i mały palec. Przy pomocy tego ćwiczenia (lub gamy H-dur) możesz eksperymentować z różnymi ustawieniami ręki. Inaczej niż ma to miejsce w przypadku pozycji podkurczonej ***dłoń może stykać się z powierzchnią białych klawiszy podczas gry. Możesz również podnieść nadgarstek, a wtedy palce zostaną wygięte w przeciwną stronę niż w przypadku podkurczenia. Istnieje również pośrednia pozycja wypłaszczonych palców, w której palce pozostają proste ale są wygięte w dół tylko w stawach najbliższych dłoni.*** Nazywam tą pozycję piramidą ponieważ ręka i palce tworzą piramidę ze stawami znajdującymi się w wierzchołku. Taka piramida może być efektywna w bardzo szybkich pasażach, ponieważ łączy zalety podkurczonych i wypłaszczonych pozycji palców.

Użyteczność różnych pozycji powoduje, że musimy obecnie rozszerzyć definicję grania wypłaszczonymi palcami. Rozprostowane i płaskie FFP to ekstremalny przypadek, istnieje dowolna liczba wariantów pozycji między całkowicie wypłaszczoną pozycją jaką zdefiniowaliśmy na początku tej sekcji i pozycją podkurczoną. Dodatkowo w pozycji piramidalnej pewni pianiści wyginają palce w pierwszym stawie licząc od kostek dłoni. Nazwiemy to "pozycją pająka". ***Krytyczną sprawą jest całkowite rozluźnienie i rozprostowanie ostatniego stawu (najbliższego koniuszkowi palca) w czasie naciskania klawisza. Tak więc generalna definicja FFP będzie taka, że jest to pozycja, w której ostatni odcinek palca jest rozprostowany i rozluźniony.*** Powinniśmy nazywać obie pozycje - piramidalną i pająka pozycjami wypłaszczonych palców, ponieważ wszystkie pozycje FFP mają pewne wspólne, ważne cechy: ostatni staw palca nigdy nie jest podkurczony i zawsze jest rozluźniony, oraz grasz zawsze częścią koniuszka palca bardziej oddaloną od paznokcia. Od tego miejsca powinniśmy użyć szerszej definicji FFP. Mimo iż palce często mogą być zakrzywione w wielu z tych pozycji powinniśmy nazywać je FFP aby wyraźnie rozróżnić je od pozycji podkurczonych. Większość paraliżu podkurczowego pochodzi od zginania ostatniego odcinka. Można to zademonstrować wyginając ostatni odcinek palca (jeżeli jesteś w stanie), a następnie próbując gwałtownie poruszać tym palcem. Zauważ, że całkowite rozluźnienie ostatniego odcinka palca jest częścią tej definicji. Pozycja wypłaszczonych palców ułatwia dokonywanie kalkulacji mózgowi ponieważ zasadniczo pomijasz mięśnie zginacze ostatniego odcinka palca (jeżeli nauczysz się je rozluźniać). To o 10 mniej mięśni zginaczy do kontrolowania, a te są szczególnie niewygodne i powolne; tak więc ignorowanie ich może zwiększyć twoją szybkość. Uświadomiliśmy sobie, że ***pozycja podkurczonych palców jest całkowicie zła w przypadku grania zaawansowanego materiału. Uogólniona pozycja wypłaszczonych palców jest tym czego potrzebujesz aby grać z szybkością właściwą zaawansowanym pianistom !*** Ale, jak to zostało pokazane wcześniej, są pewne szczególne sytuacje, w których zachodzi potrzeba szybkiego podkurczenia pewnych palców w celu osiągnięcia pewnych białych klawiszy, etc. Trudno przecenić wagę uogólnionej pozycji wypłaszczonych palców, ponieważ jest ona jednym z kluczowych elementów

rozluźnienia, który jest często całkowicie ignorowany.

Ponieważ spodnia strona palca jest jego najczulszą częścią, pozycja wypłaszczonych palców daje znacznie lepszą kontrolę. Innym powodem zwiększonej kontroli jest to, że rozluźniony ostatni odcinek palca zachowuje się jak pochłaniacz wstrząsów podczas grania FFP. Jeżeli masz problemy z uzyskaniem koloru w jakimś utworze, zastosowanie pozycji FFP może to zadanie znacznie ułatwić . ***Kiedy grasz koniuszkiem palca stosując podkurczoną pozycję to jest to jak prowadzenie samochodu bez amortyzatorów lub granie na fortepianie ze zużytymi młoteczkami. Ton będzie miał tendencję do brzmienia ostrego lub non-legato. Będziesz efektywnie ograniczony do jednego koloru tonu.*** Tak więc możesz lepiej czuć klawisze oraz łatwiej kontrolować ton i kolor podczas grania w pozycji FFP. Ponieważ możesz całkowicie odprężyć ostatnie odcinki palców, jak również zignorować pewne mięśnie zginacze, ruchy wypłaszczonych palców są prostsze i możesz grać szybciej, zwłaszcza trudny materiał jak szybkie tryle. ***Dotarliśmy więc do najważniejszej, głównej koncepcji: musimy wyzwolić się spod tyranii pojedynczej, ustalonej pozycji podkurczonych palców.*** Musimy nauczyć się wszystkich możliwych pozycji palców ponieważ każda z nich ma swoje zalety.

Aby grać wygodnie płaską częścią palców, może zajść konieczność obniżenia ławki. Kiedy ławka jest obniżona zwykle zachodzi potrzeba ustawienia jej dalej od fortepianu tak aby zapewnić wystarczającą ilość miejsca na ruchy rąk i łokci. Innymi słowy wielu pianistów siedzi zbyt wysoko i zbyt blisko fortepianu czego nie zauważa się podczas grania z podkurczonymi palcami. Tak więc pozycja FFP pozwoli na optymalizację wysokości i odległości ławki. W takiej obniżonej pozycji, nadgarstek, a czasem nawet łokieć może opadać poniżej poziomu klawiatury podczas grania; jest to całkowicie normalne. Siedzenie w większej odległości daje Ci więcej miejsca po to aby móc przechylić się do przodu w celu zagrania fortissimo.

Wszystkie pozycje wypłaszczonych palców możesz ćwiczyć na płaskim stole. W przypadku całkowicie płaskiej pozycji po prostu połóż wszystkie palce dłonią na stole i ćwicz podnoszenie wszystkich palców, zwłaszcza palca 4, niezależnie od innych. Ćwicz pozycję piramidy i pająka poprzez naciskanie w dół przy użyciu mięsistego spodu koniuszka palca i całkowite rozluźnienie ostatniego odcinka palca, tak aby palce i dłoń wygięły się trochę w przeciwną stronę. W przypadku pozycji piramidy staje się to trochę ćwiczeniem rozciągającym wszystkich zginających ścięgien, podczas gdy dwa ostatnie odcinki są rozluźnione. Możesz przekonać się, że pozycja FFP świetnie się sprawdza podczas pisania na klawiaturze.

Czwarty palec generalnie wszystkim sprawia problemy, ale można przeprowadzić ćwiczenie poprawiające jego niezależność przy zastosowaniu pozycji pająka. Siedząc przy fortepianie, połóż palce 3 i 4 na C# i D#, a pozostałe palce na białych klawiszach. Naciśnij wszystkie pięć klawiszy. Pierwsze ćwiczenie polega na graniu palcem 4 i podnoszeniu go tak wysoko, jak potrafisz. We wszystkich tych ćwiczeniach utrzymuj niegrające palce na klawiaturze. Drugie ćwiczenie polega na naprzemiennym graniu palcami 3,4 i podnoszeniu 4 tak wysoko jak możesz, a 3 tylko tak wysoko jak trzeba w celu zagrania dźwięku i utrzymując przez cały czas jego kontakt z klawiszem (dość trudne). Większość ludzi jest w stanie podnieść 4 palec najwyżej w pozycji pająka co może wskazywać, że jest to generalnie najlepsza pozycja do grania. Podczas uderzenia klawisza graj palcem 3 głośniej niż 4 (akcent na 3). Powtórz stosując palce 4 i 5, akcentując na 5 i utrzymują palec na klawiszu tak długo jak to jest możliwe. W trzecim i ostatnim ćwiczeniu graj serie równoległe (3,4), (4,3), (5,4) i (4,5). Te ćwiczenia na początku mogą wydawać się trudne, ale będziesz zaskoczony jak szybko będziesz w stanie grać je poprawnie już po kilku dniach ćwiczeń; nie przestawaj ich ćwiczyć tylko dlatego, że już je opanowałeś, ćwicz aż będziesz w stanie grać je bardzo szybko, z

całkowitą kontrolą i rozluźnieniem. To ćwiczenie symuluje trudne sytuacje, w których grasz palcami 3 i 5 podczas gdy podnosisz 4 ponad klawisze.

Dodatkowy zasięg, duża powierzchnia kontaktu oraz dodatkowa poduszeczka pod palcami sprawiają, że granie legato jest łatwiejsze i nieco inne niż legato grane w pozycji podkurczonej. FFP powoduje, że łatwiej jest grać dwie nuty jednym palcem, głównie dlatego, że możesz grać palcami nierównoległymi do klawiszy. Ponieważ Chopin był znany ze swojego legato, był dobry w graniu kilku nut jednym palcem i zalecał granie gamy H-dur, można wnioskować, że prawdopodobnie grał wypłaszczonymi palcami. Mlle. Combe, będąca pierwszą inspiracją do napisania tej książki nauczała FFP i zauważyła, że technika ta jest szczególnie użyteczna dla grania Chopina. Jednym z legatowych trików jakich nauczała było było rozpoczynanie FFP, a następnie przejście palca w pozycję podkurczoną, tak aby ręka mogła się poruszać bez podnoszenia palców z klawiszy. Można to zrobić też odwrotnie przenosząc palce z czarnych klawiszy na białe.

Jeżeli przez całe życie byłeś uczony tylko pozycji podkurczonej, nauczenie się FFP może sprawiać na początku dziwne trudności, ale granie FFP jest konieczną umiejętnością.
Kiedy przełączysz się na nową pozycję:
(i) Poczujesz całkowite rozluźnienie z racji rozluźnienia ostatniego odcinka palca. To rozluźnienie powinno być odczuwane jako "dobre" i zachęcające. Najłatwiej można zacząć ćwiczenia tej pozycji na stole poprzez zastosowanie pozycji pająka i naciskanie wszystkimi palcami aż ostatnie odcinki palców 2 do 5 wygną się w przeciwną stronę, naciągając w ten sposób ścięgna tych odcinków. Najbardziej istotną konsekwencją tego rozluźnienia będzie umiejętność szybszej gry.
(ii) Będziesz w stanie grać bardziej miękkie pianissimo z racji większej wrażliwości spodniej części koniuszków palców oraz efektu pochłaniania wstrząsów przez rozluźniony ostatni odcinek
(iii) Będziesz w stanie grać głośniejsze i bardziej przekonujące fortissimo z racji większej powierzchni palca, którą można uderzać w klawisze. Nigdy więcej ześlizgiwania się z czarnych klawiszy !
(iv) Będziesz w stanie grać prawie wszystkimi palcami, a nawet dłonią dotykając klawiszy dla większej kontroli i czucia.
(v) Będziesz w stanie uzyskiwać lepszy kolor tonu oraz ekspresję z racji bardziej czułej kontroli każdego palca i każdego uderzenia klawisza.
(vi) Będziesz w stanie grać lepsze legato -- kiedy gra się Chopina nie ma nic lepszego niż grać legato technikami, które prawie na pewno stosował on sam.
(vii) Wyeliminujesz większość pomyłek; zauważ, że jeżeli wszystko robisz poprawnie to kciuk-pod oraz paraliż podkurczeniowy powodują większość twoich pomyłek. Oczywiście samo granie FFP nie wystarczy do wyeliminowania wszystkich pomyłek spowodowanych paraliżem podkurczeniowym; musisz nauczyć się zawsze czuć klawisze, nie tylko koniuszkami palców, ale również całymi palcami oraz dłonią. Jest to jeden z powodów, dla których spokojna ręka jest tak ważna. W pozycji podkurczonej trudniej jest czuć klawisze nie tylko dlatego, że palce są mniej czułe, ale również dlatego, że nie ma pochłaniania wstrząsów -- palec albo jest na klawiszu albo poza nim. Zadaniem amortyzatorów samochodowych jest nie tylko podnoszenie komfortu ale również utrzymywanie styczności kół z szosą.
(viii) Kiedy stosujesz FFP, szerokie akordy i biegniki wyglądają bardzo podobnie; i jedne i drugie są grane FFP, tak więc łatwiej jest grać kiedy oba są wymagane. Jeżeli stosujesz podkurczoną pozycję to musisz stosować FFP w przypadku szerokich akordów (inaczej nie sięgniesz nut) i następnie zmieniasz z powrotem na podkurczoną podczas grania biegników.
(ix) Podczas grania utworów, w których zachodzi kolizja rąk, takich jak Inwencje Bacha, możesz grać FFP jedną ręką, a pozycją piramidalną drugą ręką w celu uniknięcia kolizji.
(x) Techniki FFP są bardziej kompatybilne z metodą kciuk-nad i metodą koła niż pozycje

podkurczone.

Możesz pokazać przydatność pozycji FFP poprzez zastosowanie jej do jakiegokolwiek materiału, który sprawia Ci problemy. Ja na przykład odczuwałem problemy z napięciem podczas prób szybszego grania inwencji Bacha, ponieważ wymagały niezależności palców, zwłaszcza palce 3,4 i 5. Podczas ćwiczeń w pozycji podkurczonej czułem, że zaczynam w kilku miejscach budować barierę szybkości - tam gdzie nie miałem dostatecznej niezależności palców. Kiedy zastosowałem wypłaszczoną pozycję palców stały się znacznie łatwiejsze do grania. To ostatecznie pozwoliło mi grać z większą szybkością i kontrolą. Inwencje Bacha są dobrym materiałem do ćwiczenia pozycji FFP. Odkryjesz, że ta pozycji wyzwoli twoje palce i pozwoli robić rzeczy, których nie były w stanie robić wcześniej.

Dyskusja pozycji FFP nie byłaby pełna bez dociekania celowości stosowania pozycji podkurczonej. Taka pozycja jakiej potrzebujemy nie jest właściwie specjalnie podkurczoną pozycją ale raczej pozycją rozluźnioną, w której większość ludzi ma w naturalny sposób nieco podkurczone palce. W przypadku tych, których pozycja rozluźniona jest zbyt rozprostowana może zaistnieć potrzeba wymuszenia pewnego niewielkiego podkurczenia, aby osiągnąć idealną podkurczoną pozycję, W takiej pozycji wszystkie palce dotykają klawiszy pod kątem między 45 a 90 stopni (kciuk może tworzyć nieco mniejszy kąt). Są pewne, absolutnie konieczne ruchy potrzebne podczas grania na fortepianie, które wymagają podkurczonej pozycji. Niektóre z tych ruchów to: granie pewnych białych klawiszy oraz granie pomiędzy czarnymi klawiszami. Zwłaszcza dla osób z dużymi dłońmi istotne jest aby podkurczyć palce 2, 3 i 4 gdy 1 i 5 grają na czarnych klawiszach, po to, aby uniknąć zacinania się palców 2, 3 i 5 pomiędzy klawiszami. ***A więc swoboda w graniu z dowolnym stopniem podkurczenia jest niezbędna. Jedną z największych wad pozycji podkurczonej jest to, że mięśnie prostowniki nie są w niej wystarczająco ćwiczone, co powoduje, że zginacze są przepracowane i powoduje to problemy z kontrolą. W przypadku FFP nieużywane mięśnie zginacze są rozluźnione i nie podlegają zmęczeniu; połączone z nimi ścięgna są rozciągnięte co skutkuje większą elastycznością palca.***

Pozycja FFP jest lepsza od podkurczonej w większości sytuacji, zwłaszcza w kontekście szybkości, legato, pianissimo, fortissimo, rozluźnienia i dokładności. Błędne mniemanie o tym, że granie wypłaszczonymi palcami jest złe dla rozwoju techniki bierze się stąd, że może ono prowadzić do złych nawyków związanych z niewłaściwym graniem serii równoległych. Dzieje się tak dlatego, że grając płaskimi palcami łatwo jest położyć wszystkie palce płasko i zablokować je w celu grania serii i udawania w ten sposób szybkich biegników. Rezultatem może być nierówna gra, a początkujący uczniowie mogą w ten sposób próbować grać szybko bez rozwijania techniki. Problemu tego najprościej uniknąć opanowując najpierw standardową pozycję i ucząc się jak właściwie korzystać z serii równoległych. W trakcie moich licznych rozmów z nauczycielami przekonałem się, że najlepsi z nich znają zalety i użyteczność pozycji FFP. Jest to szczególnie prawdziwe w przypadku grupy nauczycieli, których linia nauczania prowadzi do Liszta, ten fakt sugeruje, że Liszt prawdopodobnie również zalecał tą pozycję. W rzeczywistości trudno sobie wyobrazić, że są jacyś zaawansowani pianiści, którzy nie wiedzą jak się posługiwać tą metodą. Aby to udowodnić następnym razem kiedy będziesz na koncercie albo będziesz oglądać wideo zobacz czy możesz wyśledzić granie techniką FFP (całkowicie płaskimi, piramidalnymi, pozycją pająka i całkowicie zrelaksowanym ostatnim odcinkiem) -- przekonasz się, że każdy znakomity pianista stosuje je przez większość czasu.

Jasne jest obecnie, że musimy wykorzystać zalety tak wielu pozycji palców jak to jest możliwe. Jednym z naturalnie pojawiających się pytań jest: "Jak te wszystkie pozycje są uszeregowane pod względem ważności -- jaka jest pozycja "podstawowa", którą powinniśmy stosować najczęściej ? Najważniejsza jest pozycja pająka. Królestwo owadów

nie zaadoptowało tej pozycji bez ważnej przyczyny; przekonało się, że taka pozycja działa najlepiej po setkach milionów lat poszukiwań. Zauważ, że rozróżnienie między pozycją pająka, a pozycją podkurczoną jest subtelna i wielu pianistów uważających, że stosują pozycję podkurczoną może być blisko FFP. Drugą, co do ważności, pozycją jest pozycja wypłaszczonych palców - jest potrzebna do grania szerokich akordów i pasaży. Trzecia jest pozycja podkurczona, a jako czwarta - pozycja piramidy. Zauważ, że w pozycji piramidy używamy tylko jednego mięśnia zginacza na palec, pozycja pająka posługuje się dwoma, a pozycja podkurczona angażuje wszystkie trzy.

Generalnie, możesz stosować następującą regułę w celu zadecydowania jaką pozycję stosować: graj na czarnych klawiszach przy użyciu całkowicie płaskiej FFP, a na białych klawiszach graj w pozycji podkurczonej lub piramidalnej. Pozycja pająka jest tak uniwersalna, zwłaszcza gdy opanuje się ją w młodszym wieku, że można ją stosować do grania i na białych i na czarnych klawiszach. Zauważ, że gdy w pewnej grupie nut musisz grać i na białych i na czarnych klawiszach, zwykle korzystnie jest stosować dwa rodzaje pozycji palców. Może to się wydawać z początku dodatkową komplikacją ale przy dużych szybkościach może to być jedyna droga. Są oczywiście liczne wyjątki; na przykład w trudnych pasażach angażujących czwarty palec możesz potrzebować bardziej FFP niż pozycji podkurczonej, nawet jeżeli grasz w większości na białych klawiszach.

Powyższe dyskusje na temat techniki FFP stanowią znaczący wkład ale w żaden sposób nie są kompletne. W bardziej szczegółowym omówieniu będziemy musieli przyjrzeć się jak zastosować granie wypłaszczonymi palcami w umiejętnościach typu legato czy też granie dwóch nut jednym palcem, z jednoczesną kontrolą każdej z nut osobno. Legato Chopina jest opisywane jako szczególne, tak samo jak jego staccato. Czy to specyficzne staccato ma odniesienie do pozycji wypłaszczonych palców ? Zauważ, że w każdej pozycji z wypłaszczonymi palcami możesz wykorzystać sprężystość ostatniego odcinka palca np. podczas grania oktaw czy skoków. Jasne jest, że musimy wykonać jeszcze sporo pracy badawczej aby w pełni nauczyć się korzystać z pozycji wypłaszczonych palców. W szczególniści kontrowersyjne jest czy powinniśmy grać zasadniczo w pozycji podkurczonej i dodawać pozycję płaską kiedy jest to potrzebne, tak jak to było nauczane historycznie, czy też vice versa, jak to robił Horowic. Granie wypłaszczonymi palcami jest również związane z wysokością ławki. Łatwiej jest grać kiedy ławka jest obniżona. Istnieje wiele doniesień na temat pianistów, którzy stwierdzili, że są w stanie lepiej grać po obniżeniu ławki (Horowic i Glenn Gould mogą być tu przykładami). Twierdzili oni, że zyskali w ten sposób lepszą kontrolę, zwłaszcza w odniesieniu do pianissimo i szybkości, ale nikt nie przedstawił wyjaśnienia dlaczego tak się dzieje. Moje wyjaśnienie jest takie, że obniżenie ławki pozwala im na częstsze stosowanie pozycji wypłaszczonych palców. Nie wydaje się jednak aby istniał dobry powód siedzenia tak przesadnie nisko jak czynił to Glenn Gould ponieważ zawsze można obniżyć nadgarstek aby uzyskać ten sam efekt.

Podsumowując, Horowic miał dobre powody aby grać techniką wypłaszczonych palców i powyższe dyskusje sugerują, że po części jego fenomenalna technika wywodzi się stąd, że częściej stosował FFP niż inni. ***Najistotniejsze przesłanie tej sekcji jest takie, że musimy nauczyć się odprężać ostatni odcinek palca i grać wrażliwą na dotyk częścią koniuszka palca.*** Awersja czy wręcz zakazywanie grania wypłaszczonymi palcami przez niektórych nauczycieli okazuje się być pomyłką; w rzeczywistości każda ilość podkurczenia wprowadza w pewnym stopniu zjawisko paraliżu kurczowego. Jednakże początkujący muszą najpierw nauczyć się pozycji podkurczonej, ponieważ jest niezbędna do grania białych klawiszy i jest trudniejsza niż FFP. Jeżeli studenci zaczynają od pozycji płaskiej mogą nigdy nie opanować trudniejszej pozycji podkurczonej w odpowiednim stopniu. FFP jest niezbędną dla rozwoju techniki umiejętnością. Jest użyteczne dla szybkości, zwiększenia zasięgu, unikania kontuzji, czucia klawiszy, legato, rozluźnienia i grania pianissimo oraz fortissimo.

Aczkolwiek pozycja podkurczona jest potrzebna, mitem jest twierdzenie, iż potrzebujesz jej do grania technicznie trudnego materiału. Granie wypłaszczonymi palcami wyzwala nas dla grania wieloma użytecznymi i wszechstronnymi pozycjami palców. Teraz wiemy jak grać wszystkie te czarne klawisze i nie zgubić ani jednej nuty ! Dziękujemy wam, Mr. Horowic i Mlle. Combe.

3. *Ruchy ciała*

Wielu nauczycieli zachęca na "użyj całego ciała podczas gry na fortepianie" (zobacz Whiteside). Co to oznacza ? Czy są jakieś specjalne ruchy ciała niezbędne dla techniki ? Właściwie nie; technika jest w rękach i rozluźnieniu. Ale z tego względu, że ręce są przyłączone i wspierane przez resztę ciała nie możesz po prostu usiąść w jednej pozycji i grać. Kiedy gramy w górnych rejestrach ciało powinno podążyć za rękami i możesz nawet wysunąć jedną nogę w przeciwnym kierunku aby zbalansować ciało jeżeli nie jest ona potrzebna do gry na pedałach. Prawdą jest również, że nawet najmniejszy ruch palca wymaga aktywacji szeregu mięśni, które prowadzą co najmniej do centrum ciała (blisko mostka), jeżeli nie aż do nóg i innych członków wspierających ciało. Relaksacja w przypadku ciała jest równie istotna jak w przypadku rąk i palców z racji wielkości zaangażowanych mięśni. Tak więc mimo iż większość wymaganych ruchów ciała może być zrozumiana z punktu widzenia zdrowego rozsądku i nie wydaje się szczególnie istotna to są te ruchy absolutnie istotne w grze na fortepianie. A więc przedyskutujmy te ruchy, których część nie jest całkowicie oczywista.

Najważniejszym aspektem jest rozluźnienie. To ten sam typ rozluźnienia, którego potrzebujemy w przypadku rąk i ramion -- używaj tylko tych mięśni, które są niezbędne dla grania i tylko przez ten krótki moment kiedy są potrzebne. Rozluźnienie oznacza również swobodne oddychanie; jeżeli masz suche gardło po intensywnych ćwiczeniach to znaczy, że nie przełykasz prawidłowo, jest to pewny sygnał napięć. ***Rozluźnienie jest blisko związane z niezależnością każdej części ciała. Pierwszą rzeczą jaką musisz zrobić zanim zaczniesz rozważać jakiekolwiek użyteczne ruchy ciała to upewnić się, że ręce i palce są całkowicie swobodne w stosunku do reszty ciała. Jeżeli nie są całkowicie "rozłączone" to rytm będzie nierówny i możesz zrobić nieoczekiwane pomyłki wszelkiego rodzaju. Jeżeli w dodatku nie zdajesz sobie sprawy, że ręce i ciało są połączone będziesz się zastanawiał dlaczego robisz tak wiele dziwnych pomyłek, których przyczyny nie możesz zrozumieć.*** Takie rozłączanie jest szczególnie istotne w przypadku gry RR ponieważ nakładanie się interferuje z niezależnością obu rąk. Nakładanie się jest jedną z przyczyn błędów: ruch w jednej ręce skutkuje mimowolnym ruchem w drugiej ręce poprzez ciało. To nie oznacza, że możesz zignorować "rozłączanie" ciała podczas ćwiczeń RO; przeciwnie, rozłączanie powinno być świadomie praktykowane podczas ćwiczeń RO. Zauważ, że rozłączanie jest prostą i łatwą do wyegzekwowania koncepcją kiedy już się jej nauczysz ale w sensie fizycznym jest złożonym procesem. Jakikolwiek ruch w jednej ręce zawsze tworzy równą i przeciwną reakcję w ciele, która to reakcja jest automatycznie transmitowana do drugiej ręki. Tak więc rozłączanie wymaga aktywnego wysiłku; nie polega wyłącznie na pasywnym rozluźnieniu. Na szczęście nasze mózgi są wystarczająco wyrafinowane, tak więc możemy łatwo uchwycić koncepcję rozłączenia. Dlatego rozłączanie musi być aktywnie ćwiczone. Kiedy uczysz się jakiejś nowej kompozycji zawsze będzie jakiś stopień nałożenia aż do chwili kiedy uda Ci się to wyeliminować drogą ćwiczeń. Najgorszym rodzajem nakładania się jest ten uzyskany podczas ćwiczeń jeżeli ćwiczysz w napięciu albo próbujesz grać coś co jest zbyt trudne. Podczas intensywnego wysiłku potrzebnego do prób grania trudnego materiału student może stosować każdą ilość niepotrzebnych ruchów, zwłaszcza podczas ćwiczeń RR, co ostatecznie może oddziaływać z grą kiedy wzrasta szybkość. Poprzez dopracowywanie szybkości RO możesz uniknąć większości błędów nakładanie robionych RR.

Innym ważnym zastosowaniem ciała jest granie miękko lub forte. Naprawdę głośne i autorytatywne dźwięki mogą być generowane tylko poprzez zaangażowanie łokci. Ciało powinno wysunąć się do przodu, a wtedy można użyć ciężaru łokci. Dźwięk jest wtedy tworzony przez większą masę i publiczność może to usłyszeć. Wszyscy wiemy, że F=Ma gdzie F jest siłą zastosowaną do uderzenia w klawisz, M jest masą palca, ramienia, etc. natomiast a jest przyspieszeniem klawisza podczas jego uderzenia. Ponieważ możesz w naturalny sposób przyspieszyć klawisz tylko w pewnym stopniu, masa M określa siłę, a ponieważ M może być bardzo duże poprzez dodanie ciężaru ciała i łokci. Poprzez przyłożenie większej siły możesz sprawić, że młotek będzie się poruszał z większą szybkością i bardziej się wygnie w porównaniu do sytuacji kiedy używasz tylko ręki. Tak rozpędzony młotek pozostaje na strunach dłużej ponieważ musi czekać na wyprostowanie swojego trzonka zanim może odbić się z powrotem. Dłuższa obecność na strunach powoduje, że wyższe nadtony zostają osłabione w bardziej efektywny sposób (ponieważ mają większe szanse na ucieczkę poprzez młotek, etc.), co daje "głębszy" ton. Innymi słowy większa masa idąca za uderzeniem w klawisz powoduje, że transfer energii do strun jest bardziej efektywny. Piłeczka golfowa odbijająca się od betonowej ściany z dużą szybkością opuści ścianę z praktycznie niezmienioną energią kinetyczną co oznacza, że niewiele energii zostało przeniesione do ściany. Zjawisku temu towarzyszy dźwięk odbicia o wysokiej częstotliwości. Wielka, kula do niszczenia budynków, z drugiej strony, ma większą masę i mimo iż przemieszcza się wolniej niż piłeczka golfowa może przenieść wystarczająco dużo energii aby zniszczyć ścianę. Towarzyszy jej niski, ryczący dźwięk. Mimo iż młoteczek fortepianowy nie może zmieniać masy, wygięcie trzonka powoduje podobny efekt do zmiany masy. Dlatego nauczyciele uczą studentów "naciskaj głęboko klawisze" aby uzyskać głośny, autorytarny dźwięk. Rezultatem takiego ruchu jest maksymalna masa idąca za uderzeniem klawisza i maksymalne wygięcie trzonka młoteczka. Wygięcie młoteczka można zmaksymalizować poprzez zastosowanie największego przyspieszenia blisko najniższego położenia klawisza, w tym momencie kiedy dźwignia zostaje uwolniona. Jeżeli nie "naciskasz głęboko" to masz tendencje do zatrzymywania przyspieszenia zanim osiągniesz dolne położenie klawisza (ta potrzeba przyspieszenia w momencie uderzenia jest przyczyną, dla której ruch podążenia za piłką jest tak ważny w golfie). Zauważ, że wygięcie trzonka zaczyna znikać w momencie gdy młotek przechodzi do swobodnego lotu, czyli zanim młoteczek uderzy w struny. Z tego względu dobrzy stroiciele robią co w ich mocy aby zminimalizować tą odległość kiedy regulują mechanikę aby dać maksymalną możliwość kontroli tonu. Tak więc gdy kilka młoteczków zacina się w swojej górnej pozycji zaraz po tym jak twój stroiciel wyregulował fortepian, nie miej do niego pretensji ponieważ włożył znacznie więcej wysiłku niż większość stroicieli w dopracowywanie pracy mechaniki. W tym przypadku należy ćwiczyć na tych nutach i po pewnym czasie skórka na zgięciach mechanizmu wyrobi się i wszystko będzie dobrze działać.

Również podczas miękkiej gry należy angażować ciało ponieważ aby grać miękko potrzebujemy stabilnej, pewnej platformy, z której dawkujemy te małe, kontrolowane siły. Ręka i ramię jako takie mają zbyt mało możliwych ruchów aby funkcjonować jako stabilna platforma. Kiedy są przyłączone bezpiecznie do silnego ciała masz stabilną platformę odniesienia. Wtedy delikatny spokój pianissimo może emanować z ciała, a nie z końców palców. Aby wyeliminować "szum" pochodzący z dodatkowych ruchów palcami, palce powinny znajdować się tak długo na klawiszach jak to jest tylko możliwe. W rzeczywistości czucie klawiszy daje inną stabilną platformę referencyjną, z której można grać. Kiedy palec opuszcza klawisz tracisz to wartościowe odniesienie i palec może wędrować gdziekolwiek, co powoduje trudności z dokładną kontrolą następnej nuty.

1.3.5 Granie (szybkich) gam i pasaży
(Fantazja – Impromptu Chopina i 3-cia część Sonaty Księżycowej Beethovena)

1. Gamy

Gamy i pasaże są najbardziej podstawowymi przebiegami muzycznymi w pianistyce; niestety często nie naucza się najważniejszego sposobu ich grania ! Pasaże są po prostu rozszerzonymi gamami i mogą być traktowane podobnie jak one; tak więc najpierw omówimy gamy, a następnie zobaczymy jak podobne zasady stosują się do pasaży. Istnieje jedna fundamentalna różnica w sposobie grania pasażu w porównaniu do gamy (elastyczny nadgarstek); kiedy poznasz tą prostą różnicę pasaże staną się dużo prostsze nawet jeżeli dysponujesz małymi dłońmi.

Są dwa sposoby grania gamy. Pierwsza metoda to dobrze znana „kciuk pod" (KP) czyli podkładanie kciuka, a druga to „kciuk nad" (KN). W metodzie KP kciuk jest podkładany pod dłoń, aby podczas grania gamy mógł zagrać po 3 czy 4 palcu. Ta procedura jest możliwa dzięki unikalnej budowie kciuka, który jest ulokowany poniżej nadgarstka. *W metodzie KN unikalna struktura kciuka nie jest brana pod uwagę i jest on traktowany tak jak pozostałe cztery palce.* ***Obie metody są potrzebne podczas grania gam, ale w różnych okolicznościach***; metoda KN jest wymagana podczas szybkich, trudnych technicznie przebiegów, a metoda KP jest użyteczna w powolnych, legatowych przebiegach, albo też gdy pewne nuty mają być wytrzymywane, podczas gdy gramy w tym czasie inne.

Metoda KP jest nauczana dużo częściej prawdopodobnie z następujących powodów: (1) względy historyczne, (2) ponieważ metoda KN nie jest wymagana (aczkolwiek może być preferowana) aż do poziomu gry średnio-zaawansowanego. Właściwie, po włożeniu wystarczająco dużo wysiłku i pracy można grać nawet całkiem trudne przebiegi tylko metodą KP i *istnieją profesjonalni i doskonali pianiści, uważający, że metoda KP jest jedyną jakiej potrzebują. Tak naprawdę aby uzyskać odpowiednio szybkie przebiegi musieli podświadomie (poprzez bardzo ciężką pracę) tak zmodyfikować metodę KP, że zbliża się ona momentami do metody KN.* Modyfikacja taka jest konieczna ponieważ w przypadku tak szybkich gam, jest fizyczną niemożliwością granie metodą KP, a przy dużych szybkościach nie da się uniknąć powstawania napięcia. Tak więc jest istotne aby uczeń zaczął naukę metody KN gdy tylko przekroczy próg poziomu podstawowego, tak aby zwyczaj grania KP nie stał się standardem, tam, gdzie należy grać sposobem KN.

Wielu uczniów stosuje metodę polegającą na graniu najpierw powoli, a następnie stopniowym zwiększaniu szybkości. Dobrze im to wychodzi gdy grają w wolnych tempach KP i w konsekwencji wchodzą w nawyk grania KP, aby następnie stwierdzić, że przy dojściu do pewnej szybkości muszą przejść na metodę KN. Ta zmiana potrafi być bardzo trudna, frustrująca i pochłaniająca mnóstwo czasu nie tylko w przypadku gam, ale również trudnych, szybkich pasaży – jest to kolejny powód, dla którego stopniowe zwiększanie szybkości nie jest zalecane w tej książce. System ruchów podczas grania KP jest jedną z najczęstszych przyczyn powstawania barier szybkości. Tak więc od momentu opanowania metody KN powinna ona być zawsze stosowana do grania gam, z wyjątkiem sytuacji, kiedy KP daje lepsze rezultaty. Nawet stosując metody opisane w tej książce przekonasz się, że pewne ruchy są łatwe przy małych szybkościach, a przy dużych sprawiają kłopoty. Pokażemy dalej jak łatwo jest znaleźć wymagane ruchy przy użyciu ćwiczeń w seriach równoległych i zastosować je przy odpowiednich szybkościach.

Główne mięśnie sterujące kciukiem, tak samo jak w przypadku pozostałych czterech palców, znajdują się w przedramieniu. Jednakże kciuk posiada również dodatkowo inne mięśnie, które mogą być wykorzystane podczas poruszania nim w boki w czasie grania techniką KP. Zaangażowanie tych mięśni powoduje, że granie metodą KP jest biologicznie bardziej

skomplikowaną operacją co zmniejsza maksymalną możliwą do uzyskania szybkość gry. Dodatkowe komplikacje i napięcie przy większych szybkościach powodują również pomyłki. *Niektórzy nauczyciele utrzymują, że w przypadku pianistów używających wyłącznie metody KP, jest ona przyczyną 90% pomyłek.*

Możesz pokazać wady metody KP obserwując utratę mobilności kciuka w pozycji gdy jest on schowany pod dłonią. Najpierw rozprostuj palce tak aby znajdowały się w tej samej płaszczyźnie. Zauważysz, że wszystkie palce łącznie z kciukiem są ruchliwe w kierunku w górę i w dół (ruch wymagany do grania na fortepianie), aczkolwiek zakres ruchów kciuka jest najmniejszy. Teraz poruszaj gwałtownie kciukiem w górę i w dół – zobaczysz, że kciuk jest w stanie poruszać się z łatwością o 4 czy 5 cm w pionie (bez rotacji przedramienia). Teraz, stale nim poruszając, stopniowo podkurcz go pod dłoń – zobaczysz, że w miarę jak kciuk schodzi coraz niżej, traci pionową mobilność, aż stanie się całkiem nieruchomy, niemal sparaliżowany kiedy znajdzie się pod środkowym palcem.

A teraz przestań poruszać kciukiem i pchnij kciuk w dół (bez poruszania nadgarstkiem) – porusza się w dół ! Dzieje się tak, ponieważ teraz używasz innego zestawu mięśni. Teraz przy użyciu tego nowego zestawu mięśni spróbuj poruszać szybko kciukiem w górę i w dół tak szybko jak możesz – przekonasz się, że te nowe mięśnie są znacznie gorzej przystosowane do tego ruchu i jest on wolniejszy od tego ruchu, gdy dłoń była rozciągnięta. Tak więc aby poruszać kciukiem w jego „schowanej" pozycji, nie tylko musisz użyć innego zestawu mięśni, ale dodatkowo te mięśnie są niewygodne w użyciu. Właśnie wprowadzenie do gry tych nieporęcznych mięśni jest przyczyną błędów i spowolnień podczas grania metodą KP. Celem metody KN jest wyeliminowanie tych problemów. Oczywistym pytaniem jest: „ jaką cenę za to zapłacimy ? „

Metoda KP jest dobra do grania powolnych gam. Dlatego ćwiczenia gam (i pasaży) są jednymi z najbardziej nadużywanych ćwiczeń w pedagogice fortepianowej – początkujący uczniowie są nauczani jedynie metody KP i często nigdy nie poznają metody KN co pozostawia ich niezdolnymi do zdobycia odpowiedniej techniki do grania biegników i pasaży. Kiedy gamy są grane coraz szybciej, napięcie w tajemniczy sposób staje się coraz większe. *Początkujący powinni być uczeni metody KN gdy tylko będą do niej gotowi. Metoda KN nie jest wcale trudniejsza do nauczenia od metody KP ponieważ nie wymaga bocznego wykrzywienia kciuka, ręki, ramienia czy też łokcia.* Nie jest szkodliwym nauczenie początkujących najpierw metody KP, a następnie metody KN wtedy gdy będzie trzeba grać szybsze gamy (podczas pierwszych dwóch lat nauki) ponieważ w przypadku początkującego metoda KN jest bardziej złożona i trudniejsza do opanowania. Jest oczywiste, że każdy powyżej poziomu początkującego musi opanować metodę KN aby uniknąć traumatycznych przeżyć i zmarnowanego czasu podczas kolejnych prób szybkiego grania gam metodą KP. Co gorsza, uczeń może opanować duży materiał i nabyć złych nawyków, które trzeba będzie później pracowicie eliminować. W przypadku uczniów uzdolnionych metoda KN musi powinna być nauczana podczas pierwszych 6 miesięcy nauki, gdy tylko opanują metodę KP.

Ponieważ są dwa sposoby na granie gamy, istnieją dwie szkoły nauki tego, jak je grać. Jedna szkoła to szkoła KP. Tak naprawdę nieproporcjonalnie większa część uczniów jest nauczana metodą KP ponieważ większość prywatnych nauczycieli (którzy nauczają większość początkujących uczniów) naucza uczniów nie będących dostatecznie zaawansowanymi aby potrzebować metody KN. ***Wielu prywatnych nauczycieli nie jest nawet świadomych istnienia metody KN***. Szkoła KP (Czerny, Leszetycki) utrzymuje, że metoda KP jest jedyną drogą do grania gam legato i przy odpowiedniej ilości ćwiczeń można tą metodą grać gamy z każdą szybkością. Szkoła KN (Whiteside, Sandor) w tej chwili przeważa i jej bardziej zagorzali orędownicy wręcz *zakazują* stosowania metody KP. *Więcej szczegółów odnośnie dyskusji KP vs KN znajduje się w odnośnikach.* Obie krańcowe szkoły są złe ponieważ potrzebujesz obydwu umiejętności.

Nauczyciele uczący metodą KN uważają, że metoda KP jest przyczyną większości pomyłek.

Uważają oni, że jeżeli będziesz poświęcał na ćwiczenie obiema metodami podobną ilość czasu, będziesz grał gamy dużo lepiej metodą KN. Zrozumiały jest ich gniew wobec faktu, że zaawansowani uczniowie przechodzący do nich od prywatnych nauczycieli nie znają w ogóle metody KN i potrzeba sześciu miesięcy lub więcej tylko po to aby skorygować wiele godzin utworów z repertuaru, który został opanowany w niewłaściwy sposób. Jedną z wad uczenia się obu metod jest to, że gdy gramy z nut, może powstać wątpliwość, którą metodę wybrać. Możliwość wystąpienia tego typu wątpliwości jest przyczynę tego, że część nauczycieli stosujących metodą KN całkowicie zakazuje grania metodą KP. Moja rekomendacja jest taka, aby stosować generalnie metodę KN, a w szczególnych przypadkach, na zasadzie wyjątku, metodę KP. Zauważ, że Chopin nauczał obu metod (Eigeldinger, str. 37). *Tak więc nauka metody KN nie jest tylko kwestią preferencji – to konieczność.*

Aczkolwiek metoda KN była ponownie odkryta przez Whiteside, etc., najwcześniejsze doniesienia o niej dotyczą Franza Liszta (Fay). Wiemy, że Liszt w wieku ok. 20 lat, zawiesił występy i wrócił na ponad rok do pracy nad techniką. Nie był zadowolony ze swojej techniki (zwłaszcza z gam) gdy porównywał się z magicznymi występami Paganiniego, tak więc, zaczął eksperymentować i ulepszać swoją technikę. Pod koniec tego okresu wydawał się być zadowolony ze swoich nowych umiejętności ale nie potrafił przekazać innym co dokładnie zrobił w celu ulepszenia swojej gry -- potrafił jedynie pokazać to przy fortepianie (dotyczy to większości „nauczania" Liszta). Ale Amy Fay zauważyła, że Liszt grał teraz gamy inaczej; zamiast KP, Liszt „przetaczał dłoń ponad mijanymi klawiszami", tak, że kciuk trafiał na kolejny klawisz. Wydaje się, że nauczenie się naśladowania tej metody zajęło Fay wiele miesięcy, ale, zgodnie z jej słowami, „całkowicie zmieniło to jej sposób gry". Twierdziła ona, że jej technika uległa znacznej poprawie, nie tylko w dziedzinie gam.

Jak więc wygląda ruch w metodzie KN ? Zacznijmy od przeanalizowania podstawowych zasad palcowania dla gam. Rozpatrzmy gamę C-dur w PR. Zaczniemy od najłatwiejszej części czyli PR zstępująca, którą gramy z palcowaniem 5432132,1432132,1 etc. Ponieważ kciuk jest poniżej ręki, 3 lub 4 palec przetacza się ponad kciukiem z łatwością, kciuk w naturalny sposób podkłada się pod dłonią i takie palcowanie „w dół" sprawuje się dobrze. Ten ruch jest podobny do ruchu KP; tak więc dla gamy zstępującej dla PR jest bardzo niewielka różnica pomiędzy metodami KP i KN. Będziemy musieli dokonać niewielkiej ale krytycznej poprawki do tej metody aby przekształcić ją w prawdziwą metodę KN ale ta subtelna modyfikacja będzie niezrozumiała dopóki nie opanujemy metody KN. Odłóżmy na razie dyskusję nad tą modyfikacją na później.

Teraz rozpatrzmy gamę C-dur w PR w kierunku wstępującym. Gramy ją 1231234, etc. *W metodzie KN gramy kciukiem po prostu tak samo jak 3 czy 4 palcem; tzn. jest on podnoszony i opuszczany bez ruchu bocznego wprowadzania go pod dłoń.* Ponieważ kciuk jest krótszy niż inne palce, może być opuszczany praktycznie równolegle do (i zaraz za) mijanego palca bez wchodzenia z nim w kolizję. W przypadku gam typu C-dur oba palce – kciuk i palec mijany będą na białych klawiszach i w jakiś sposób będą sobie przeszkadzać. Aby uniknąć kolizji, 3 czy 4 palec musi być szybko usunięty z drogi gdy tylko kciuk podąży w dół. Tą operację należy ćwiczyć, aby osiągnąć płynne granie gamy metodą KN. W przeciwieństwie do metody KP, w metodzie KN, nie jest możliwe granie kciukiem gdy 3 czy 4 palec jest wytrzymywany na klawiszach - kciuk nie możesz przejść ponad tymi palcami. Z tych względów niektórzy ludzie uważają nazwę KN za wprowadzającą w błąd. Kiedy po raz pierwszy próbujesz metody KN, gama będzie nierówna, może powstać "przerwa" kiedy grasz kciukiem. *Trik w nauce metody KN polega na zredukowaniu „przerwy" pomiędzy graniem 3 czy 4 palcem, a kciukiem, tak, aby ta przerwa była niedosłyszalnie mała.* Tak więc przejście musi być bardzo szybkie, nawet w przypadku gamy granej powoli. Kiedy już nabierzesz wprawy zauważysz, że pomocna może tu być szybka rotacja nadgarstkiem (trzepnięcie). Ruch KN może być łatwiejszy do opanowania jeżeli na początku będziemy grać staccato. Poniżej omówimy bardziej szczegółowo, jak należy ćwiczyć KN.

Logika idąca za metodą KN jest następująca. *Kciuka używamy tak jak każdego innego palca; nie jest on wyjątkowy.* Kciuk porusza się jedynie do góry i w dół. Upraszcza to ruchy palców, a dodatkowo ręka, ramiona i łokcie nie muszą wyginać się po to, aby dostosować się do ruchów kciuka. Bez tych uproszczeń trudne technicznie pasaże staną się niewykonalne, zwłaszcza, że nadal musisz dodawać nowe ruchy ręki aby utrzymać takie szybkości, a większość tych ruchów jest niekompatybilna z KP. Tak więc ręka i ramię przez cały czas utrzymują swój optymalny kąt w stosunku do klawiatury i w trakcie grania gamy po prostu ślizgają się w górę i w dół. Co ważniejsze, *ruch kciuka do jego właściwej lokacji jest kontrolowany w większości przez rękę,* podczas gdy w metodzie KP jest to ruch złożony kciuka i ręki. Ponieważ ruch ręki jest płynny, kciuk jest umiejscowiony dokładniej niż w metodzie KP, co powoduje redukcję ilości pominiętych i niewłaściwych nut, a równocześnie daje lepszą kontrolę tonu wydobywanego przez kciuk. Oprócz tego gama wznosząca staje się podobna do opadającej, ponieważ zawsze przy przejściach przechodzisz palcami *ponad*. To powoduje również łatwiejszą grę RR z tego względu, że obie ręce wykonują ten sam rodzaj ruchu ponad. Innym bonusem jest to, że kciuk może teraz grać na czarnych klawiszach. Mamy wiele uproszczeń, eliminację napięcia „sparaliżowanego" kciuka i inne zalety omawiane poniżej, które redukują potencjalne błędy i umożliwiają dowolnie szybką grę. Są oczywiście wyjątki: powolne, legatowe pasaże czy też pewne gamy zawierające czarne klawisze, etc., które wygodniej jest zagrać metodą KP. Zdobycie odpowiedniej techniki w metodzie KN nie jest automatyczne – wymaga pewnego minimum ćwiczeń, inaczej będzie skutkowało szarpanymi gamami. Tak naprawdę, ***większość uczniów, którzy "dorastali" grając metodą KP będzie przeżywać ciężkie chwile usiłując zrozumieć jak też można grać metodą KN.*** Jest to dobry przykład szkód wyrządzanych nie-uczeniem się metody KN; dla tych uczniów kciuk nie jest „wolny" jak to zostało wyjaśnione poniżej. Powinniśmy zauważyć, że wolny kciuk jest bardzo sprawnym palcem. Ale nie martw się, okazuje się, że większość uczniów KP ma wiedzę jak grać KN -- po prostu nie są jej świadomi.

LR jest odwrotnością PR; metoda KN jest używana dla gamy zstępującej. Jeżeli twoja PR jest bardziej zaawansowana niż LR najpierw ćwicz metodą KN PR aż zdecydujesz co dokładnie robić, a następnie zacznij używać tego ruchu w LR. Możesz w ten sposób zaoszczędzić mnóstwo czasu. Dobrym pomysłem jest używanie lepiej wyćwiczonej ręki do uczenia tej słabiej wyćwiczonej . Oczywiście jeżeli LR jest słabsza niż PR będziesz musiał ćwiczyć nią więcej aby dorównała PR. ***LR musi być silniejsza niż PR ponieważ młoteczki basowe są większe i bardziej masywne co powoduje, że gra staje się zauważalnie cięższa przy większych szybkościach.***

Teraz przedyskutujemy procedury konieczne dla ćwiczenia szybkich gam KN. Wstępująca gama C-dur składa się z serii równoległych 123 i 1234. Serie równoległe (zobacz sekcje IV. 2) są grupami nut, które mogą być grane jako „akord" (wszystkie razem). Po pierwsze użyjemy ataku akordowego (zobacz sekcję II.9) albo ćwiczeń w seriach równoległych (sekcja III.7) aby uzyskać szybkie 123 z 1 palcem na C4. Następnie ćwicz 1231 tak aby kciuk szedł w górę, a następnie w dół zaraz za 3 palcem - szybko usuwaj 3 palec z drogi kiedy kciuk idzie w dół. Większość ruchu bocznego kciuka realizowana jest poprzez ruch boczny przedramienia. Ostatnia 1 w 1231 jest łącznikiem wymaganym przez zasadę kontynuacji (zobacz sekcję I.8). Powtarzaj tak samo z 1234, 1 palec na F4, a następnie 12341 z ostatnią 1 przetaczającą się ponad 4 i lądującą na C5. Upewnij się, że potrafisz grać te dwie kombinacje bardzo szybko i równo, będąc całkowicie rozluźnionym. Graj palcami 234 bliżej czarnych klawiszy, aby dać kciukowi więcej miejsca na lądowanie. Następnie połącz te dwie serie równoległe aby zagrać całą oktawę. Kiedy już opanujesz granie jednej oktawy, graj dwie, trzy, etc.

Kiedy grasz bardzo szybkie gamy, ruchy ręki/ramienia są podobne do tych podczas glissanda (ale nie identyczne). Zauważ, że kciuk może być przeniesiony bardzo blisko mijanego palca (3 czy 4) jeżeli jest trzymany zaraz za pozostałymi palcami (prawie jak w KP). Ruch typu glissando pozwala Ci przyciągnąć kciuk nawet bliżej mijanych palców ponieważ wszystkie palce pomiędzy 2 i 5 są skierowane trochę do tyłu. Powinieneś być w stanie grać jedną szybką oktawę (ok 1 oktawy/sek.) w

ten sposób po kilku minutach ćwiczeń (w tym momencie nie dbamy jeszcze o równą grę !). Ćwicz rozluźnienie do momentu, kiedy poczujesz ciężar swojej ręki. Kiedy będziesz biegły w metodzie KN powinieneś zauważyć, że długie gamy nie są trudniejsze od krótkich i że granie RR nie jest tak trudne jak w KP. Dzieje się tak głównie ze względu to, że zakrzywienia łokcia, etc. w metodzie KP stają się trudniejsze w szybkich tempach przy końcach gamy (jest jeszcze wiele innych powodów). Należy tutaj zaznaczyć, że nie ma powodów aby kiedykolwiek ćwiczyć gamy RR i do czasu aż będziesz biegły, ćwiczenie RR może spowodować więcej szkód niż pożytku, głównie dlatego, że możesz zmarnować mnóstwo czasu ćwicząc na tym etapie RR. Jest tak dużo pilnego materiału do ćwiczeń RO, że właściwie zostaje bardzo niewiele czasu na ćwiczenie RR. W dodatku jeżeli zapytasz „Co osiągnę ćwicząc RR ?" uzyskasz odpowiedź „Prawie nic". Większość zaawansowanych nauczycieli (Gieseking) uważa ćwiczenie gam RR za stratę czasu. Jednak zdolność do wspaniałego grania gam RO jest koniecznością.

Aby kontrolować kąt fazy w seriach równoległych, unieś nadgarstek (tylko delikatnie) kiedy grasz serię równoległą 123 lub 1234. Następnie zrób przejście do następnej serii równoległej poprzez obniżenie nadgarstka tak aby grać KN. Te ruchy nadgarstka są to bardzo nieznaczne, praktycznie niewyczuwalne dla niewytrenowanego oka, a stają się jeszcze mniejsze kiedy grasz szybciej. Możesz uzyskać to samo poprzez rotacje nadgarstka zgodnie z ruchem wskazówek zegara podczas grania serii równoległych i powrót poprzez rotację w przeciwną stronę, aby obniżyć kciuk. Jednak preferowany względem rotacji jest ruch nadgarstka w górę i w dół ponieważ jest on prostszy, a rotacja może być zarezerwowana dla innych zastosowań (Sandor). Jeżeli teraz spróbujesz zagrać kilka oktaw to prawdopodobnie początkowo wyjdzie to nierówno. Uzyskanie szybkich i gładkich gam powyżej 5 oktaw w górę i w dół w sposób ciągły RO może potrwać kilka tygodni w zależności od twojego poziomu.

Najskuteczniejszą metodą przyspieszenia grania gam jest ćwiczenie w obrębie jednej tylko oktawy. Kiedy już uzyskasz dużą szybkość, ćwicz dwie oktawy w górę i w dół w sposób ciągły. Przy dużych szybkościach te krótsze przebiegi są bardziej użyteczne ponieważ łatwiej jest nauczyć się biegników, ale trudniej jest przy dużej szybkości odwrócić kierunek grania. W przypadku dłuższych biegników nie musisz ćwiczyć zwrotów tak często, a rozciągnięcie ramienia wprowadza tylko element zakłócający i nie pozwala się skoncentrować na kciuku. *Metodą na granie szybkich zwrotów na górze i dole gamy jest granie ich z krótkim, lekkim naciskiem ręki.* Na przykład aby wykonać zwrot na górze graj serię równoległą, łącznik i pierwszą serię równoległą w dół, wszystko skierowanym w dół ruchem. W tym schemacie łącznik jest efektywnie eliminowany poprzez włączanie go w serie równoległe. To jeden z najefektywniejszych sposobów na granie szybkiego łącznika -- spowodować aby zniknął !

Zapamiętaj powyższy ruch typu glissando. W glissando ręce są ustawione w pronacji lub supinacji, w taki sposób, że koniuszki palców są skierowane w innym kierunku niż ruch ręki. W takich pozycjach ręki ruch uderzający w klawisz nie jest dokładnie skierowany w dół ale posiada poziomy składnik, który pozwala palcom przebywać nieco dłużej na klawiszach. Jest to szczególnie pomocne podczas grania legato. Innymi słowy, jeżeli palce byłyby skierowane prosto w dół (w stosunku do ręki) a ręka poruszałaby się, palce nie naciskały by prosto w klawisze. Poprzez nieznaczną rotację ręki w kierunku glissando ten błąd może zostać skompensowany. Tak więc ruch typu glissando pozwala ręce ślizgać się w sposób gładki zamiast poruszać się szarpnięciami. Możesz ćwiczyć ten ruch poprzez cykliczną grę o oktawę w górę i w dół; ruch ręki powinien przypominać ruch łyżwiarza z jego naprzemiennymi wykopami w bok i cyklicznym przechylaniem ciała podczas jazdy do przodu. Ręka powinna wykonać nieznaczny obrót zgodnie lub przeciwnie do ruchu wskazówek zegara z każdą zmianą kierunku grania w oktawie. Tak jak w jeździe na łyżwach, gdzie musisz wychylać się w przeciwnym kierunku przed zmianą kierunku ruchu, rotacja ręki (odwrócenie pozycji ręki w glissando) musi poprzedzać zmianę kierunku grania gamy.

Nie bierz analogii do glissando zbyt dosłownie ponieważ różnice istnieją. Podczas grania gam to palce wykonują pracę; istotne jest aby utrzymywać palce w jednej linii z przedramieniem, po to aby nie powodować naprężeń w ścięgnach i nie ulec kontuzji.

W przypadku gamy opadającej dla PR, KN, ćwicz serię równoległą 54321 i inne pokrewne serie z/bez łączników. *Musisz wprowadzać pewne modyfikacje tak aby uniknąć podwijania się kciuka całkowicie pod rękę podczas gdy następna seria równoległa przetacza się ponad kciukiem.* Podnieś kciuk tak wcześnie jak to możliwe grając gamę gładko poprzez podniesienie i/lub rotację nadgarstka w celu skierowania kciuka ku górze – prawie odwrotnie niż to miało miejsce w przypadku gamy wznoszącej. Jeżeli podwiniesz kciuk całkowicie pod dłoń zostanie on sparaliżowany i trudno będzie przesuwać go do następnej pozycji. To jest „drobna modyfikacja" wspomniana powyżej i jest ona bardzo podobna do ruchu kciuka dla gamy wznoszącej. Podczas grania KP, kciuk może być całkowicie podwinięty pod dłoń. *Ponieważ ten ruch jest nieco podobny w KN i KP i różni się tylko stopniem łatwo jest wykonywać go niewłaściwie.* Różnica staje się istotna w trudnych technicznie pasażach.

W przypadku ultra-szybkich gam (powyżej jednej oktawy na sekundę) nie myśl w kategoriach indywidualnych nut lecz jednostek złożonych z serii równoległych. Dla PR nazywając 123=A, 1234=B, graj AB zamiast 1231234, tzn. dwie rzeczy zamiast siedmiu. W przypadku jeszcze szybszej gry myśl kategoriami par serii równoległych AB,AB, etc. Kiedy grasz coraz szybciej i zaczynasz myśleć w kategoriach większych jednostek, zasada ciągłości powinna zmienić się z A1 do AB1 i do ABA (gdzie ostatni człon jest łącznikiem). Złym pomysłem jest przesadne ćwiczenie z szybkościami, nad którymi nie możesz komfortowo zapanować. „Najazdy" na bardzo duże prędkości są użyteczne tylko wtedy gdy chcemy uczynić łatwiejszym ćwiczenie przy trochę mniejszych prędkościach. Tak więc ćwicz przez większość czasu z prędkościami trochę mniejszymi niż twoja prędkość maksymalna; znacznie szybciej zdobędziesz w ten sposób umiejętność bardzo szybkiej gry. Nie ćwicz zbyt długo z dużymi prędkościami bo to uwarunkuje ręce do niewłaściwej gry. I nie zapominaj zagrać wolno chociaż raz zanim zmienisz ręce albo skończysz.

Spróbuj poniższego eksperymentu aby w pełni odczuć co znaczy naprawdę szybka gama. Powtarzaj cyklicznie serię równoległą 54321 dla gamy zstępującej w PR zgodnie ze schematem opisanym w rozdziale dotyczącym ćwiczeń w seriach równoległych. Zauważ, że w miarę jak wzrasta szybkość powtórzeń, musisz orientować rękę, palce i użyć pewnego rodzaju pchnięcia czy też rotacji aby podtrzymać szybki, gładki, a nawet równoległy sposób gry. Być może powinieneś przestudiować sekcję poniżej dotyczącą pasaży, aby dobrze zrozumieć pojęcia „pchnięcie" i „ciągnięcie" i dopiero wtedy będziesz mógł zagrać to poprawnie. Średnio zaawansowany uczeń powinien być zdolny do osiągnięcia szybkości 2 cykli na sekundę. Kiedy już będziesz grał szybko, komfortowo i rozluźniony, po prostu kontynuuj o oktawę niżej z tą samą szybkością, upewniwszy się, że grasz KN. Właśnie odkryłeś jak zagrać bardzo szybki przebieg ! To jak szybko możesz grać zależy od twojego poziomu technicznego, a kiedy on się polepsza, ta metoda pozwoli grać Ci nawet szybsze gamy. Nie doprowadzaj do przećwiczenia podczas tych szybkich przebiegów jeżeli staną się nierówne, ponieważ możesz nabrać nawyku nierównej gry. Te eksperymenty są wartościowe głównie z powodu odkrywania ruchów potrzebnych podczas tak szybkiej gry.

Najlepiej jest w ogóle nie grać gam RR dopóki nie będziesz grał bardzo komfortowo RO. *Maksymalna szybkość RR jest zawsze mniejsza niż maksymalna szybkość RO słabszej ręki.* Zacznij ćwiczenia RR w jednej oktawie albo części oktawy takiej jak serie równoległe. Na potrzeby ćwiczeń w seriach równoległych gama C-dur nie jest najlepsza, ponieważ kciuki nie są

zsynchronizowane – zobacz poniżej, której gamy lepiej użyć (H-dur). Rozwijaj nawyk przechodzenia do ćwiczeń RR przy dużych szybkościach (aczkolwiek może wydawać się łatwiejszym zaczynanie powoli i następnie stopniowe zwiększanie szybkości). Aby temu podołać graj jedną oktawę LR z wygodną szybkością kilka razy, powtórz PR z tą samą szybkością kilka razy, a następnie połącz je przy tej samej szybkości. Nie martw się jeżeli na początku palce nie trafiają absolutnie dokładnie. Najpierw spraw aby trafiały nuty początkowe, następnie zarówno początkowe jak i końcowe; następnie powtarzaj oktawę w sposób ciągły i pracuj na spasowaniem wszystkich nut.

Przypuśćmy, że jesteś w stanie grać PR z szybkością 10, a LR z szybkością 9. Twoja maksymalna szybkość RR wyniesie 7. Jeżeli chcesz zwiększyć tą szybkość do 9 nie rób tego RR. Zrób to zwiększając szybkość PR do 12, a następnie LR do 11. Teraz możesz zwiększyć szybkość RR do 9. W ten sposób zaoszczędzisz mnóstwo czasu i unikniesz nabierania złych nawyków oraz rozwijania napięcia. To znaczy, że praktycznie cała technika powinna być zdobywana RO, ponieważ tak jest szybciej i popełnia się najmniej błędów. Wielu uczniów będzie musiało ćwiczyć znacznie więcej LR niż PR co jest kolejnym powodem, dla którego należy ćwiczyć RO.

Zanim zbytnio zagłębisz się w gamę C-dur rozważ ćwiczenia w tonacji H-dur. Spójrz na tablicę poniżej zawierającą palcowania tej gamy. Tylko kciuk i mały palec grają na białych klawiszach za wyjątkiem początku gamy (4) w LR. Wszystkie inne palce grają na czarnych klawiszach. Ta gama ma następujące zalety:

1. Jest na początku łatwiejsza do grania, zwłaszcza dla osób o dużych dłoniach lub długich palcach. Każdy klawisz podchodzi w sposób naturalny pod dany palec. Z tego powodu Chopin zalecał początkującym ćwiczenie tej gamy przed gamą C-dur.
2. Pozwala Ci ćwiczyć granie na czarnych klawiszach. Czarne klawisze są trudniejsze w grze (łatwiej jest nie-trafić w klawisz) ponieważ są węższe i wymagają większej precyzji.
3. Pozwala grać bardziej wypłaszczonymi palcami (mniej zagiętymi) co może być korzystne dla ćwiczeń legato.
4. Gra KN jest dużo łatwiejsza w tej tonacji. Dlatego użyłem gamy C-dur dla zilustrowania metody KN. W tonacji H-dur trudniej jest zobaczyć różnicę pomiędzy ruchami KP i KN. Jednakże dla celów ćwiczenia właściwych ruchów, gama H-dur może być lepsza jeżeli rozumiesz różnicę pomiędzy KP i KN ponieważ jest łatwiej osiągnąć większe szybkości nie nabywając złych nawyków.
5. Kciuki w tej gamie są zsynchronizowane, co powoduje, że można łatwo ćwiczyć RR w seriach równoległych. Tak więc gra RR jest łatwiejsza niż w gamie C-dur. Kiedy już opanujesz tą gamę w zadowalającym stopniu RR, nauka gamy C-dur RR stanie się łatwiejsza i zaoszczędzisz dużo czasu. Zrozumiesz również dlaczego gama C-dur jest trudniejsza.

Ten paragraf przeznaczony jest dla tych, którzy dorastali ucząc się tylko KP, a teraz muszą nauczyć się KN. Po pierwsze, możecie mieć uczucie, że palce plączą się i trudno jest uzyskać jasny obraz tego, czym jest metoda KN. Główną przyczyną tego stanu rzeczy jest zwyczaj który nabyliście grając KP, a który obecnie musi zostać wykorzeniony. Pierwsza oczywista rzeczą jest to, że nie możecie uczyć się metody KN RR; ćwiczcie tylko RO. Jest to nowa umiejętność, którą należy posiąść i nie jest ona trudniejsza od nauczenia się Inwencji Bacha. ***Ale najlepsza wiadomość jest taka, że prawdopodobnie wiecie już jak gra się KN ! Spróbuj zagrać bardzo szybką gamę chromatyczną.*** Zaczynając od C, graj 13131231313..... Użyteczna może być tutaj płaska pozycja palców. Jeżeli jesteś w stanie grać bardzo szybką gamę chromatyczną, ruch kciuka jest dokładnie

taki sam jak w metodzie KN, ponieważ nie da się zagrać bardzo szybkiej gamy chromatycznej metodą KP. Teraz przenieś ten ruch do gamy H-dur; myśl o tej gamie jako o gamie chromatycznej, w której gramy tylko kilka białych klawiszy. Kiedy już będziesz w stanie grać H-dur metodą KN, przenieś ten ruch na gamę C-dur. Ta gama jest trudniejsza ponieważ palce są bardziej stłoczone, musisz je mocniej podkurczać i nie możesz swobodnie stosować pozycji płaskich palców. Pomocnym może okazać się lekkie przekręcenie ręki do wewnątrz, tak, aby kciuk był ustawiony trochę przed miejscem, w którym znajdowałby się gdyby ręka była ściśle prostopadła do klawiatury.

W tej sekcji nacisk położony został przede wszystkim na szybkość, ponieważ to ona sprawia wiele technicznych problemów i metoda KN może ułatwić ich rozwiązanie. ***Ponownie chciałbym z całą stanowczością stwierdzić, że ćwiczenie przez cały czas z dużą szybkością i zmuszanie palców do grania coraz szybciej jest całkowicie chybionym pomysłem. Poczekaj aż palce same będą chciały przyspieszyć – nie zmuszaj ich do tego.*** Ćwiczenia z dużą szybkością są potrzebne w tym sensie, że musisz ciągle zmieniać szybkość ćwiczenia. Zwykle mamy tendencję do zbyt długiego ćwiczenia jedną ręką. Nie jest to dobre ponieważ nie powinno się dopuszczać do "wystudzenia" odpoczywającej ręki, bowiem prowadzi to do jej gorszej gry. Jeżeli ćwiczysz 5 powtórzeń i następnie zmieniasz ręce, zwykle najlepiej jest grać najszybciej za pierwszym razem, następnie stopniowo zwalniać lub też grać szybko 4 razy, ostatni raz wolniej.

Oczywiście nauka gam i pasaży (poniżej) techniką KN to tylko początek. Te same zasady stosują się do każdej sytuacji kiedy w grę wchodzi kciuk, w dowolnym utworze muzycznym w miejscach granych z dostatecznie dużą szybkością. Kiedy już gamy i pasaże są opanowane, te inne sytuacje wymagające stosowania techniki KN powinny stać się prawie drugą naturą. Aby zapewnić naturalny rozwój musisz stosować uzgodniony i zoptymalizowany system palcowania gam; jest on wyszczególniony w tabelce poniżej.

Osoby dopiero zaczynające ćwiczenie metodą KN, a grające już wiele utworów techniką KP, będą musiały wrócić do tych starych utworów, które zawierają szybkie biegniki i złamane akordy. Idealnie byłoby przerobić ponownie wszystkie utwory wyuczone kiedyś techniką KP, aby całkowicie wykorzenić ten sposób gry. Złym pomysłem jest granie pewnych utworów w systemie KP, a innych KN tym samym palcowaniem. Sposobem na przejście z systemu KP na system KN jest granie najpierw gam i pasaży tak aby móc wygodnie grać techniką KN. Dopiero wtedy nauczyć się można kilku *nowych* utworów techniką KN. Po około 6 miesiącach kiedy grasz już wygodnie KN możesz zacząć konwersję wszystkich opanowanych już utworów.

Oczywistym faktem jest konieczność posługiwania się zarówno techniką KN, jak i KP. Powinny być one rozpatrywane jako dwa krańcowo różne sposoby używania kciuka. Jest wiele różnych ruchów pośrednich, z których połowa bardziej przypomina KN, a druga połowa KP. *Zaskakującą zaletą nauki techniki KN jest znaczne polepszenie gry KP. Dzieje się tak, ponieważ twój kciuk staje się bardziej sprawny technicznie: staje się <u>wolny</u>.* Zyskujesz również zdolność do używania tych wszystkich pośrednich ruchów (pomiędzy KN i KP), które mogą być potrzebne w zależności od tego, jakie nuty są grane, czy też jaki rodzaj ekspresji chcesz osiągnąć. *Kciuk jest teraz wolny i może posługiwać się tymi wszystkimi ruchami i kontrolować ton. Ta wolność plus zdolność do grania dużo bardziej trudnego technicznie materiału powoduje, że kciuk staje się bardzo wszechstronnym palcem.*

Odradzam w tej książce bezmyślne powtarzanie gam i wprawek. Jednakże krytycznie ważne jest rozwinięcie zdolności perfekcyjnego grania gam i pasaży w celu osiągnięcia bardzo podstawowej

techniki i wyuczenia się standardowego palcowania potrzebnego do rutynowej gry i czytania nut. Gamy i pasaże we wszystkich tonacjach majorowych minorowych powinny być ćwiczone aż do momentu kiedy będziesz je znał biegle. Standardowe palcowania powinny być ćwiczone do tego momentu aż staną się twoją drugą naturą. Powinny brzmieć jędrnie i autorytarnie, nie zbyt głośno ale pewnie; po prostu słuchanie ich powinno dostarczać wrażeń artystycznych.

Standardowe palcowanie wznoszącej gamy majorowej to 12312341 (PR), 54321321(LH) dla gam C,G,D,A,E (z 0,1,2,3,4 krzyżykami, odpowiednio); te palcowania będą skrótowo oznaczane jako S1 i S2, gdzie S oznacza „standard". Liczba krzyżyków zwiększa się w szeregu F,C,G,D,A, (G-dur ma F#, D-dur ma F# i C#, A-dur ma F#, C# i G#, etc.), a dla gam F, B, Eb, Ab, Db, Gb, liczba bemoli zwiększa się w szeregu B,E,A,D,G,C; interwał pomiędzy dźwiękami oznaczającymi kolejne tonacje wynosi zawsze kwintę. Łatwo je więc zapamiętać zwłaszcza jeżeli jesteś skrzypkiem. Spójrz na gamy H czy też Gb dur i zauważ jak układa się te 5 krzyżyków czy też 6 bemoli. Jeżeli są 2 krzyżyki to są one przy F i C, trzy krzyżyki przy F, C, G itd. Bemole układają się w odwrotnej kolejności w stosunku do krzyżyków. Zobacz w tabeli poniżej pozostałe wznoszące się gamy (odwróć palcowanie dla gam opadających):

PR	LR	Gama	Krzyżyki/Bemole
S1=12312341	S2=54321321	C,G,D,A,E	0,1,2,3,4 krzyżyki
S1	43214321321	H	5 krzyżyków
12341231	S2	F	1 bemol
41231234	32143213	B	2 bemole
31234123	32143213	Es	3 bemole
34123123	32143213	As	4 bemole
23123412	32143213	Des	5 bemoli
23412312	43213214	Ges	6 bemoli

Dla gam molowych: (ostatnia kolumna określa zmodyfikowaną nutę dla gamy molowej)

S1	S2	a	0 krzyżyków	G krzyżyk
S1	S2	e	1 krzyżyk	D krzyżyk
S1	43214321	h	2 krzyżyki	A krzyżyk
34123123	43213214	fis	3 krzyżyki	E krzyżyk
34123123	32143213	cis	4 krzyżyki	B krzyżyk
34123123	32143213	gis	5 krzyżyków	F krzyżyk
S1	S2	d	1 bemol	C krzyżyk
S1	S2	g	2 bemole	F krzyżyk
S1	S2	c	3 bemole	B naturalny
12341231	S2	f	4 bemole	E naturalny
21231234	21321432	b	5 bemoli	A naturalny
31234123	21432132	es	6 bemoli	D naturalny

Nietrudno jest „wpaść w nałóg" ćwiczenia gam i pasaży. Kiedy już będziesz grał gamy tak szybko jak tylko chcesz (co nastąpi po wielu latach ćwiczeń) najlepiej jest, właśnie ze względu na to, nie grać gam na rozgrzewkę. Wszyscy jesteśmy leniwi do pewnego stopnia, a ciągłe granie gam, jeżeli są one dobrze opanowane, wymaga niewielkiego wysiłku umysłowego – jest to klasyczna pułapka dla leniwego mózgu.

Z drugiej strony, nigdy nie możemy powiedzieć, że gramy gamę idealnie. Kiedy ćwiczysz gamy zawsze próbuj osiągnąć jakiś cel – grać bardziej gładko, miękko, czysto, szybciej. Spraw by ręce prześlizgiwały się, by gama śpiewała; dodaj kolor, własny rys i emocje. Zakończ ćwiczenia jak tylko zaczynasz tracić koncentrację. Nie istnieje coś takiego jak maksymalna szybkość w grze równoległej. Tak więc z zasady możesz przez całe życie doskonalić zarówno szybkość, jak i dokładność gry – co może dostarczać wiele satysfakcji i na pewno jest wciągające. Jeżeli chcesz zademonstrować publiczności swoją szybkość możesz wykorzystać do tego gamy i rozłożone akordy tak samo dobrze jak każdy utwór muzyczny.

2. Pasaże (rozłożone akordy)

Poprawne granie pasaży jest technicznie bardzo złożone. Czyni jest to szczególnie odpowiednimi do nauki pewnych ważnych ruchów rąk, takich jak pchnięcie, ciągnięcie i „ruch gwiazdy”. Termin „pasaż” używany w tej książce odnosi się zarówno do złamanych akordów jak i kombinacji krótkich arpeggiowanych pasaży. Zilustrujemy te koncepcje przy pomocy 3-ciej części Sonaty Księżycowej Beethovena (ruchy pchnięcia i ciągnięcia), oraz Fantazji-Impromptu (FI) Chopina dla ruchu typu gwiazdy. Korzystanie z elastyczności ręki, zwłaszcza nadgarstka ma podczas grania pasaży znaczenie krytyczne. Techniczna złożoność pasaży wiąże się z tym, że w większości przypadków ta giętkość musi być połączona z innymi rodzajami ruchu: pchnięciem, ciągnięciem, ruchem gwiazdy oraz technikami KP i KN. Jedno słowo ostrzeżenia: Księżycowa jest trudna ze względu na wymaganą szybkość. Wielu kompozycji Beethovena nie można grać ze zbyt małą szybkością, ponieważ są tak organicznie związane z właściwym rytmem. Dodatkowo ta część sonaty wymaga, aby można było grać ją komfortowo, zasięgu co najmniej nony. Ludzie o mniejszych dłoniach będą mieli zna

cznie więcej problemów z opanowaniem tego utworu niż osoby z dużym zasięgiem.

Zanim przejdziemy do nowego materiału przedyskutujmy jak grać pasaże KN. Pasaże ciągnące się poprzez kilka oktaw należy grać tak samo jak długie gamy. Tak więc, jeżeli wiesz jak grać gamy KN, wiesz w zasadzie jak grać KN pasaże. Jednak metoda grania pasaży KN jest najbardziej ekstremalnym przypadkiem ruchu KN i może służyć jako najlepszy przykład tego ruchu. Zauważyliśmy uprzednio, że najłatwiejszym przykładem ruchu KN jest ruch zastosowany podczas grania gamy chromatycznej (1313123131312 ... w PR). Jednym z powodów tego stanu rzeczy jest to, że poziomy ruch kciuka jest jednym z najmniejszych wśród ruchów KN. Następnym, trochę trudniejszym ruchem jest ruch wymagany do grania gamy H-dur. Ten ruch KN jest łatwy ponieważ możesz grać całą gamę płaskimi palcami tak więc nie ma problemu kolizji z mijanym kciukiem. Następny poziom trudności przedstawia gama C-dur; jest trudniejsza ponieważ wszystkie palce są stłoczone w małej przestrzeni na białych klawiszach. I w końcu, najwięcej trudności przedstawia ruch KN w pasażu, gdzie kciuk musi pokonać całą oktawę zanim opadnie na kolejny klawisz. Ten ruch wymaga lekkiego przekręcenia nadgarstka, czasami opisywanego jako ruch typu „rzut”. Miłą rzeczą odnośnie ruchu KN w pasażach jest to, że kiedy już go opanujesz, w celu grania łatwiejszych ruchów KN, musisz po prostu zrobić jego mniejszą wersję.

3. Metoda ruchu typu koła wozu (FI Chopina).

Aby zrozumieć ten rodzaj ruchu połóż lewą dłoń płasko na klawiszach, palce „rozcapierz” tak szeroko jak potrafisz jak szprychy koła. Zauważ, że koniuszki palców od małego palca do kciuka tworzą w przybliżeniu półokrąg. Teraz połóż mały palec powyżej C3 i równolegle do niego; Będziesz musiał w tym celu przekręcić rękę tak, że kciuk zbliży się do Ciebie. Teraz przesuń rękę w kierunku wgłąb klawiatury, w kierunku czarnych klawiszy tak, aby mały palec dotknął deski;

upewnij się, że ręka jest sztywno rozpostarta przez cały czas. Jeżeli czwarty palec jest zbyt długi i pierwszy dotknie deski, przekręć rękę na tyle aby mały palec tego dokonał, ale utrzymuj mały palec na tyle równolegle do C3 na ile jest to możliwe. Teraz *przekręć dłoń jakby była kołem - przeciwnie do ruchu wskazówek zegara, tak, aby kolejne palce dotykały deski fortepianu (bez ślizgania się), aż do kciuka. To jest właśnie ruch koła wozu w płaszczyźnie poziomej. Jeżeli twój normalny zasięg dłoni wynosi jedną oktawę, przekonasz się, że stosując ten rodzaj ruchu pokryjesz dłonią prawie dwie oktawy !* Będziesz miał do dyspozycji dodatkowy zasięg ponieważ ten ruch wykorzystuje fakt większej długości trzech środkowych palców w porównaniu do kciuka i małego palca. Teraz powtórz ten sam ruch w płaszczyźnie pionowej (dłoń równoległa do deski) tak aby palce skierowane były w dół. Na początku skieruj mały palec pionowo i obniż rękę aby zagrać C3. Teraz, jeżeli przetoczysz rękę w kierunku C4 (nie przejmuj się tym, że wyjdzie to niezdarnie) każdy palec będzie „grał" nutę, której dotyka. Kiedy dojdziesz do kciuka, znowu odkryjesz, że pokrywasz dystans prawie dwukrotnie większy niż twój nominalny zasięg. *W tym paragrafie nauczyliśmy się trzech rzeczy: (1) jak wykonywać ręką ruch "koła wozu", (2) w jaki sposób ten ruch poszerza twój naturalny zasięg bez wykonywania jakichkolwiek skoków i (3) jak można stosować ten ruch w celu „grania" bez poruszania palcami w stosunku do ręki.*

W praktyce, ruchu koła używa się w postaci mieszanej, tzn. ręka jest w pozycji pomiędzy formą pionową i poziomą, a wszystkie palce powinny być lekko zakrzywione. Jakkolwiek ruch koła wozu ma składową skierowaną w stronę klawiszy, również palce muszą aktywnie wykonywać ruchy. Zastosujemy ten rodzaj ruchu do grania złamanych akordów LR w FI Chopina. W sekcji III.2 omawialiśmy zastosowanie metody cykli w LR. Obecnie, do metody cykli dodamy ruch koła wozu. Powtarzaj kolejne 6 (lub 12) nut w LR w takcie 5 (gdzie PR włącza się do gry po raz pierwszy). Do zwykłego ruchu bocznego ręki potrzebnego do grania poszczególnych nut o takiej rozpiętości, dodaj ruch koła wozu. Jeżeli ustawisz rękę prawie poziomo, wtedy praktycznie cały ruch wciskający klawisze musi być uskuteczniony poprzez poruszanie palcami. Jednakże, jeżeli będziesz unosił rękę coraz bardziej pionowo, wkład ruchu koła do wciskania klawiszy będzie coraz większy i przez to będziesz potrzebował mniej ruchu palców do grania. *Ruch koła jest szczególnie przydatny dla osób o małych rękach ponieważ automatycznie poszerza ich zasięg. Ruch koła pozwala też na większe rozluźnienie ponieważ nie ma potrzeby utrzymywania palców w ciągłym rozciągnięciu tak aby dosięgać wszystkich nut. Ten ruch nie pozwala również na powstawanie napięcia w nadgarstku, ponieważ jakiekolwiek napięcie uniemożliwiało by jego wykonanie. To czyni rękę jeszcze bardziej giętką/podatną. Zobaczysz także, że polepsza się twoja kontrola, ponieważ ruchy są teraz częściowo pokryte przez obszerne ruchy ręki, co powoduje, że gra staje się mniej zależna od ruchów każdego palca i daje bardziej jednolite, powtarzalne rezultaty.*

4. Pchnięcie i ciągnięcie: dwa zasadnicze sposoby grania arpeggia.

Ci, którzy uczyli się Sonaty Księżycowej Beethovena znają zapewne jeden z najczęstszych problemów, mianowicie zakończenie zawierające pochody pasażowe, wykonywane dwoma rękami jednocześnie, pod koniec 3-ciej części (takty 196-198; ta część ma 200 taktów). Zademonstrujemy sposób grania pasaży na przykładzie tego trudnego fragmentu. Najpierw spróbujmy PR. Aby uprościć ćwiczenia, przeskoczymy pierwszą nutę taktu 196 i będziemy ćwiczyć tylko następne 4 wznoszące się nuty (E, G#, C#, E)cyklicznie je powtarzając. *W trakcie kolejnych cykli, wykonuj eliptyczny, zgodny z ruchem wskazówek zegara ruch (tak widziany z góry) ręki.* Podzielimy tą elipsę na dwie równe części: górna część jest połową biegnącą w kierunku fortepianu, a dolna część w kierunku twojego ciała. Kiedy grasz górną część wykonujesz „pchnięcie" rękę w kierunku fortepianu, a kiedy grasz dolną część, „ciągnięcie" ręki od instrumentu. Najpierw graj 4 nuty podczas górnej połowy i powróć z ręką do wyjściowej pozycji przy użyciu dolnej połowy. Tak właśnie powinien wyglądać ruch pchający dla tych 4 nut. Twoje palce będą miały tendencje do ześlizgiwania się w kierunku fortepianu podczas grania każdej z tych nut. Teraz wykonuj ruch

przeciwny do ruchu wskazówek zegara i graj te same wznoszące się 4 nuty, podczas dolnej części elipsy. Każdy palec ma teraz tendencje do ześlizgiwania się od pianina w twoją stronę podczas grania nut. Ci, którzy nigdy nie ćwiczyli tych ruchów mogą uznać jeden z nich za dużo bardziej niewygodny od drugiego. Dla zaawansowanych pianistów oba ruchy będą jednakowo wygodne.

Powyższe uwagi odnoszą się do wznoszącego się arpeggia w PR. W przypadku zstępującego arpeggia w PR skoncentrujemy się na pierwszych 4 nutach następnego taktu (te same nuty co w poprzednim paragrafie, o oktawę wyżej i w odwrotnej kolejności). Tutaj, ruch ciągnący jest potrzebny w dolnej połowie ruchu zgodnego z ruchem wskazówek zegara, a pchanie stosujemy do górnej połowy ruchu przeciwnego do ruchem wskazówek zegara. Zarówno dla wznoszącego jak i opadającego arpeggia, ćwicz zarówno pchanie, jak i ciągnięcie, aż ruchy te staną się dla Ciebie wygodne i naturalne. A teraz zobacz czy jesteś w stanie sam opracować analogiczne ćwiczenia dla LR. *Zauważ, że cykle te są po prostu seriami równoległymi i jako takie mogą być grane ekstremalnie szybko.* Widać wyraźnie, że jest to najbardziej wydajna droga poprawy szybkości gry; dalej omówimy to zagadnienie bardziej szczegółowo.

Opanowawszy pojęcia „pchnięcia" i „ciągnięcia" możesz całkiem rozsądnie zapytać „po co ich właściwie potrzebuję ?". Po pierwsze należy zaznaczyć, że *pchnięcie i ciągnięcie używają zupełnie różnych zestawów mięśni. Tak więc w specyficznym zastosowaniu pewne ruchy mogą okazać się lepsze od innych.* Dalej przekonamy się, że jeden ruch jest silniejszy od innych. Uczniowie nieświadomi tych ruchów mogą przypadkowo przełączać się pomiędzy nimi w ogóle o tym nie wiedząc. Rezultatem mogą być pomyłki, niepotrzebne napięcie i bariery szybkości. Obecność ruchów typu pchanie i ciągnięcie jest analogiczna do sytuacji z KP i KN. Przypomnij sobie, że ucząc się technik KP i KN w pełni wykorzystujemy możliwości kciuka. Szczególnie podczas grania z dużą szybkością, używamy kciuka w sposób pośredni między technikami KP i KN; ważną jednak rzeczą jest aby pamiętać, że ruch kciuka powinien mieć bardziej charakter KN. Jeżeli jesteś nawet tylko trochę za bardzo po stronie KP napotkasz na barierę szybkości. *Tak samo jak w przypadku ruchów pchnięcia i ciągnięcia, ruchy KP i KN używają zupełnie innych zestawów mięśni.*

Analogia pchnięcia i ciągnięcia do KP i KN idzie nawet dalej, ponieważ pchnięcie i ciągnięcie również posiadają ruchy neutralne, tak samo jak KP i KN posiadają całą gamę ruchów pośrednich. *Uzyskasz ten ruch neutralny poprzez redukcję mniejszej osi elipsy do zera*; będziesz wtedy po prostu poruszał ręką w prawo i lewo. Ale znowu – jest duża różnica pomiędzy sytuacją kiedy dochodzisz do neutralnej pozycji od strony pchania albo ciągnięcia, ponieważ wydające się podobnymi na pierwszy rzut oka ruchy neutralne, są tak naprawdę grane przy użyciu zupełnie różnych zestawów mięśni. Pozwól, że zilustruje to przy użyciu przykładu matematycznego. Matematycy będą zniesmaczeni jeżeli powiesz im, że 0 = 0, co na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste. W rzeczywistości jednak musimy być bardzo ostrożni. Tak się dzieje dlatego, że musimy znać prawdziwe znaczenie symbolu zero; tzn. potrzebujemy matematycznej definicji zera. Jest ono zdefiniowane jako 1/N, gdzie N dąży do nieskończoności. Dojdziesz do takiego samego zera niezależnie od tego czy N jest dodatnie czy ujemne. Niestety, jeżeli spróbujesz podzielić przez zero: 1/0 uzyskasz inną odpowiedź w zależności od tego czy N jest dodatnie czy ujemne. 1/0 =+nieskończoność gdy N jest dodatnie, a 1/0=-nieskończoność gdy N jest ujemne ! Jeżeli założyłeś, że te dwa zera w równaniu 0 = 0 są takie same, twój błąd może być nieskończenie wielki ! W podobny sposób „te same" neutralne pozycje osiągnięte z pozycji KP czy też KN różnią się w sposób fundamentalny, podobnie jest w przypadku pchania i ciągnięcia. W zależności od okoliczności lepsza jest pozycja neutralna osiągana z jednej lub drugiej strony. Dlatego właśnie zależy opanować oba warianty.

OK, ustaliliśmy, że zarówno ruchy pchania, jak i ciągnięcia są potrzebne, ale jak ustalić którego należy użyć w danym przypadku ? W przypadku KP i KN, zasady były jasne; podczas powolnych pasaży możesz używać i jednego i drugiego, a podczas pewnych sytuacji typu legato musisz użyć KP; dla wszystkich innych powinieneś korzystać z KN. W przypadku pasaży zasadą jest używanie w pierwszej kolejności mocnych ruchów, a w drugiej słabych. Silne i słabe definiuje się następująco:

Silne:

dla PR wznoszącej, użyj ciągnięcia; dla PR opadającej, pchania,

dla LR wznoszącej użyj pchania; dla LR opadającej, użyj ciągnięcia.

Słabe:

dla PR wznoszącej użyj pchnięcia; dla PR opadającej, ciągnięcia,

dla LR wznoszącej, użyj ciągnięcia; dla LR opadającej, użyj pchania.

Niektórzy uczniowie mogą mieć z początku problemy ze stosowaniem tej zasady, z powodu sposobu w jaki uprzednio ćwiczyli. Na przykład mogli opanować utwór przy użyciu tylko jednego ruchu i zmiana tego faktu może wydawać się im niewarta zachodu. Są też sytuacje, w których ta reguła powinna być zignorowana. Na przykład *w przypadku Sonaty Księżycowej, omawianej tutaj, obie ręce grają jednocześnie w górę lub w dół i niektórym osobom łatwiej będzie grać obiema rękami ruchem pchającym lub obiema rękami ruchem ciągnącym, zamiast jedną pchającym, a drugą ciągnącym.* W przypadku zaawansowanych pianistów, różnica pomiędzy mocnym i słabym ruchem może być bardzo nieznaczna. Podczas bardzo szybkiej gry silny ruch może dawać lepsze brzmienie, a słaby ruch jest bardziej podatny na syndrom „składającego się małego palca".

W końcu ktoś może zadać pytanie: „a dlaczego nie grać zawsze neutralnie – ani nie pchać, ani nie ciągnąć ?" Albo nauczyć się tylko jednego sposobu (powiedzmy, tylko pchnięcia) i opanować go do perfekcji ? I tu znowu przypomnijmy sobie, że są dwa sposoby grania neutralnego, w zależności od tego czy podchodzimy od strony pchania czy ciągnięcia i w danym zastosowaniu zwykle jeden sposób jest lepszy. W kwestii drugiego pytania, zauważ, że mocne ruchy wymagają zarówno pchania, jak i ciągnięcia. Poza tym aby dobrze grać mocne ruchy musisz wiedzieć jak grać słabe ruchy. Tak więc niezależnie od tego jakiego ruchu użyjesz w danym pasażu, powinieneś zawsze ćwiczyć również ten drugi. To jedyny sposób aby się przekonać jaki ruch będzie dla Ciebie najlepszy. Na przykład, *ćwicząc zakończenie Księżycowej, przekonasz, że robisz szybsze postępy techniczne, ćwicząc każdy cykl przy użyciu zarówno pchnięcia jak i ciągnięcia.* Po pewnym czasie większość uczniów będzie grać w sposób bardzo zbliżony do neutralnego, aczkolwiek kilku może zdecydować się na przesadne użycie pchnięcia lub ciągnięcia. Ćwicz to zakończenie sonaty najpierw poprzez granie każdego cyklu RO aż do momentu kiedy będziesz grał komfortowo i z rozluźnieniem w zamierzonym tempie (lub szybciej !). Pamiętaj, że to są serie równoległe, tak więc szybkość nie jest czynnikiem limitującym. Następnie połącz dwa cykle, potem trzy, etc. aby stopniowo zbudować całe zakończenie, najpierw RO, potem RR.

Jest jeszcze dużo innego materiału do ćwiczeń w trzeciej części tej sonaty, zanim zaczniemy grać RR, tak więc na tym etapie prawdopodobnie nie będzie potrzeby grania czegokolwiek RR, chyba, że dla eksperymentu, po to, aby stwierdzić co już możesz zrobić, a czego nie. W szczególności próba grania RR z najwyższymi szybkościami będzie szkodliwa i nie jest zalecana. Aczkolwiek powtarzanie jednego cyklu RR może być całkiem korzystne, nie należy przesadzać z ilością

ćwiczeń jeżeli nadal nie jesteś w stanie satysfakcjonująco grać tego RO. Podstawowe trudności w tym utworze koncentrują się wokół pasaży i akompaniamentu typu bas Albertiego („do-sol-mi-sol"); kiedy je opanujesz, zyskałeś kontrolę nad 90% tego utworu. Osoby nie dysponujące odpowiednio zaawansowaną techniką, powinny zadowolić się szybkością na poziomie vivace. Kiedy jesteś w stanie grać całą część vivace, możesz skierować swoje wysiłki w kierunku grania w tempie presto. Nie jest chyba przypadkowym zbiegiem okoliczności fakt, że w metrum 4/4 presto przypomina gwałtowne bicie serca bardzo wzburzonej osoby. Zauważ, że akompaniament w LR rzeczywiście brzmi jak bicie serca.

Powinno być teraz jasne, że granie pasaży jest technicznie bardzo złożone. *Pchnięcie i ciągnięcie ma zastosowanie również do gam, a reguły postępowania dla gam są takie same jak dla pasaży (zasadniczo powinniśmy wybierać mocny ruch, ale ćwiczyć należy i mocny i słaby).* Niestety w przypadku gam różnica pomiędzy pchaniem i ciągnięciem jest dużo trudniejsza do zilustrowania dla nowicjuszy; dlatego pokazaliśmy to na przykładzie pasaży. Zauważ, że *zarówno pchnięcie jak i ciągnięcie stają się niewygodne kiedy gramy KP.* To kolejny powód do unikania KP. Tak naprawdę, *pchnięcie i ciągnięcie to bardzo podstawowe ruchy, które mają zastosowanie właściwie do wszystkiego co grasz.* Tak więc opłaca się rzetelnie je ćwiczyć i uświadamiać sobie, to którego się w danej chwili używa do grania. Złożoność pasaży wynika z faktu stosowania podczas ich wykonywania kombinacji pchnięcia, ciągnięcia, ruchu koła, KP, KN, pronacji i supinacji w różnych układach. To kombinacja mogąca przyprawić o zawrót głowy. Jeżeli nie znasz dobrze poszczególnych komponentów, tylko po prostu pozwalasz ręce wybierać swój własny ruch, szanse trafienia na optymalną kombinację są praktycznie zerowe. Rezultatem jest bariera szybkości.

Powinniśmy nakreślić nasz plan rozwiązania problemów tej części sonaty. Zaczynamy od najtrudniejszego fragmentu, dwu-ręcznego pasażu pod koniec. Dla większości uczniów bardziej kłopotliwa będzie LR niż PR; tak więc od momentu gdy gramy tą końcówkę PR w miarę wygodnie, zacznij ćwiczyć pasaże PR w pierwszych dwóch taktach tej części, podczas gdy LR dalej będzie ćwiczyła zakończenie. Ważną zasadą którą należy stosować podczas grania bardzo szybkich pasaży, jest utrzymywanie palców tak blisko klawiszy, jak to jest tylko możliwe, prawie dotykając ich. Praktycznie nie zdejmuj palców z klawiszy. Zauważ, że szukamy krótkich fragmentów ćwiczebnych dla obu rąk, tak, abyśmy byli w stanie szybko przełączać się pomiędzy rękami. Nie powtarzaj zbyt długo jednej ręki ze względu na ryzyko kontuzji. Po pewnej ilości ćwiczeń będziesz w stanie powtarzać fragment jedną ręką przez długi okres czasu; jednakże efekty kontuzji nie są czasami odczuwalne przez kilka pierwszych dni, tak więc dobrą zasadą jest zmiana ręki, nawet kiedy nie czujesz zmęczenia czy bólu.

Pedał jest użyty w tym utworze tylko w dwóch sytuacjach: (1) pod koniec taktu 2, podczas wykonywania podwójnego akordu staccato i w dalszych analogicznych sytuacjach oraz (2) w taktach 165-166. Następnym segmentem do ćwiczenia jest sekcja typu tremolo w PR, która zaczyna się w takcie 9. Upewnij się, że dobrze rozumiesz palcowanie tej sekcji dla PR. Następnie ćwiczymy akompaniament typu bas Albertiego w LR, począwszy od taktu 21 i podobnie partia PR dalej. Akompaniament Albertiego może być ćwiczony za pomocą serii równoległych, jak to zostało wyjaśnione w sekcji II.8. Następnym trudnym segmentem jest tryl w PR w takcie 30. Ten pierwszy tryl najlepiej jest wykonać palcami 3 i 5, a drugi tryl palcami 4 i 5. Osobom posiadającym małe dłonie te dwa tryle mogą sprawiać tak wiele trudności jak zakończenie, tak więc powinny być ćwiczone od samego początku nauki tej części sonaty. To są podstawowe techniczne wymagania odnośnie tego utworu. Jeżeli możesz pokonać te problemy poprzez opanowanie odpowiednich umiejętności, możesz grać całą część.

Zacznij ćwiczyć RR kiedy już wszystkie te problemy techniczne rozwiążesz RO. Nie ma potrzeby ćwiczyć używając pedału do momentu kiedy zaczniesz grać RR. Zauważ, że takty 163, 164 należy grać bez pedału. Zastosowanie pedału do taktów 165, 166 przydaje tym ostatnim dwóm taktom znaczenia. Z racji szybkiego tempa grający często ma tendencję do zbyt głośnej gry. Nie tylko jest to niepoprawne muzycznie ale niszczy technikę. Zbyt głośne ćwiczenie może prowadzić do zmęczenia i barier szybkości; kluczem do szybkości jest rozluźnienie. Najwięcej emocji uwalniają tutaj sekcje grane P (piano). Na przykład FF w takcie 33 jest tylko przygotowaniem do następującego po nim P i tak naprawdę jest bardzo niewiele momentów FF w całym utworze. Cała sekcja od taktu 43 do 48 jest grana P i prowadzi do tylko jednego taktu #50 granego F. Podczas gdy naszym celem podczas ćwiczeń RO było sprawne nauczenie się szybkiej gry, powolne ćwiczenie nabiera fundamentalnego znaczenia podczas grania RR. Z wyjątkiem sytuacji kiedy cyklicznie powtarzasz RR, zawsze ćwicz RR nieco wolniej niż twoja maksymalna szybkość. *Będziesz robił większe postępy ćwicząc z szybkościami, przy których twoje palce będą chciały grać szybciej, niż zmuszając palce do grania szybciej niż potrafią.* Tak więc wybór szybkości ćwiczenia dla RO i RR jest diametralnie różny: dla RO celem jest szybkość, a dla RR precyzja. Nie ma w ogóle potrzeby kładzenia nacisku na ćwiczenie szybkości RR ponieważ (jeżeli ćwiczyłeś prawidłowo) została ona osiągnięta już RO, tak więc szybkość grania RR przyjdzie sama w momencie kiedy obie ręce zaczną grać w sposób skoordynowany. W ćwiczeniach RR pracujesz nad koordynacją, a nie szybkością.

Na koniec, jeżeli ćwiczyłeś poprawnie, przekonasz się, że są pewne szybkości, z którymi łatwiej jest ćwiczyć niż z szybkościami mniejszymi. Jest to całkowicie naturalne na początku i jest jednym z najlepszych wskaźników, że dobrze przerobiłeś zawarte w tej książce lekcje. Oczywiście, kiedy będziesz już biegły technicznie będziesz w stanie grać z równą łatwością w dowolnym tempie.

5. Kciuk: najbardziej wszechstronny palec. Przykład procedury ćwiczebnej dla gamy/pasażu.

Kciuk jest najbardziej wszechstronnym palcem; pozwala nam grać gamy, pasaże i szerokie akordy (jeżeli w to nie wierzysz to spróbuj zagrać gamę nie używając kciuka !). Większość uczniów nie uczy się prawidłowego używania kciuka do momentu kiedy zaczynają ćwiczyć gamy. Tak więc istotne jest aby zacząć ćwiczyć gamy tak wcześnie jak to możliwe. Ciągłe powtarzanie gamy C-dur, nawet z uwzględnieniem sporadycznych ćwiczeń gamy H-dur, nie jest dobrą metodą ćwiczenia gam. Ważne jest aby ćwiczyć wszystkie gamy durowe i molowe i odpowiadające im pasaże; tak więc przeanalizujemy tutaj przykładową procedurę ćwiczebną i podkreślimy na co należy zwracać szczególną uwagę, aby odnieść jak najwięcej korzyści.

Dla uproszczenia zajmiemy się tutaj tylko skalami durowymi, ale powinieneś opracować podobne ćwiczenia dla gam molowych i odpowiednie ćwiczenia dla pasaży.

Najpierw, przypomnienie podstaw. Graj koniuszkiem kciuka, a nie pierwszym stawem. To czyni kciuk efektywnym tak długo jak to jest możliwe, co jest koniecznością z tego względu, że jest to najkrótszy palec. Aby zagrać gładką gamę wszystkie palce powinny funkcjonować na tyle podobnie jak to jest możliwe. Aby grać koniuszkiem może zajść konieczność lekkiego uniesienia nadgarstka. Przekonasz się, że koniuszek jest użyteczny w szybszych tempach i zapewnia lepszą kontrolę. Granie koniuszkiem jest absolutnie niezbędne w przypadku pasaży i akordów. Ważne jest również stałe udoskonalanie „ruchu glissando", w trakcie którego palce są skierowane w inną stronę niż ruch ręki. Nie przesadzaj z ruchem glissanda, potrzebujemy tylko niewielkiego jego udziału. Graj wszystkie gamy KN; nie ma wielkiej potrzeby ćwiczenia KP. Granie koniuszkiem również pomaga w technice KN. Trzy oktawy to prawdopodobnie optymalny zakres dla ćwiczeń, PR powinna ćwiczyć jedną lub dwie oktawy powyżej LR; innymi słowy, dobierz wygodny odstęp pomiędzy rękami. Optymalna pozycja przedramienia prawdopodobnie powinna być nie całkiem prostopadła do klawiatury, ale skierowana nieco na zewnątrz, co kompensuje fakt mniejszej długości piątego

palca i również pomaga w technice KN. Praktycznie cała praca powinna być wykonana RO; RR nie jest konieczne i może spowodować stratę dużej ilości czasu; RR powinno być postrzegane jako interesująca alternatywa do wypróbowania od czasu do czasu. Osoby ćwiczące gamy wyłącznie RR rozwijają syndrom silnej/słabej ręki; zwykle PR staje się silniejsza. Celem tych ćwiczeń jest wbudowanie tych pozycji i ruchów w twoją grę, tak, aby stały się permanentną częścią twojej gry. Jest to sprawa podstawowa. Tak więc przedstawię za chwilę ćwiczenia, które muszą być powtarzane wielokrotnie, codziennie, do czasu aż ruchy i pozycje zostaną przyswojone, tak, że nie będziesz musiał o nich świadomie myśleć i staną się twoją drugą naturą.

Jest wiele sposobów na wygenerowanie wszystkich gam, ale najprostszą i najbardziej interesującą jest zastosowanie koła kwintowego. Zacznij od gamy C-dur, ćwicz ją kilka razy, następnie idź w górę o kwintę i ćwicz G-dur. Zauważysz, że ma ona jeden krzyżyk. Jeżeli pójdziesz w górę o następną kwintę będziesz potrzebował dwóch krzyżyków, etc.; przy każdym przesunięciu o kwintę w górę musisz dodać krzyżyk. Oczywiście, jeżeli po przesunięciu o kwintę w górę granie stanie się niewygodne, graj całą gamę o oktawę niżej. Co ciekawe, gdy dodajesz krzyżyk zatrzymujesz wszystkie pozostałe krzyżyki, a porządek w jakim następują jest taki sam jak kolejność ich zapisu w partyturze muzycznej ! Maksymalna liczba krzyżyków ma miejsce dla tonacji H-dur (5 krzyżyków), następna tonacja to Ges-dur. Ilość bemoli zmniejsza się z kolei z każdą następną kwintą, aż do powrotu do gamy C-dur. Tak więc koło kwintowe zaprowadzi Cię w uporządkowany sposób jeden raz do każdej gamy, czego właśnie potrzebujemy.

Zauważ, że czarne klawisze dostarczają dodatkowej korzyści. Pozwalają grać bardziej wyprostowanymi palcami. Możesz zauważyć różnicę w poziomie kontroli w zależności od tego czy palce są zakrzywione czy wyprostowane. Wyprostowane palce dają nieco większą kontrolę ponieważ aby zagrać po prostu opuszczasz cały palec; w przypadku zakrzywionego palca musisz opuścić go i nieco rozprostować co jest ruchem bardziej złożonym. Ponieważ kciuk nigdy nie gra na czarnych klawiszach, metoda KN staje się szczególnie łatwa gdy gramy również na czarnych klawiszach. Są one węższe, wymagające większej precyzji. Ćwicz utrzymywanie palców na klawiszach; jest to szczególnie łatwe kiedy gama zawiera dużo czarnych klawiszy. Ćwicz rozluźnienie zwłaszcza gdy palce odpoczywają wygodnie na klawiszach. W przypadku pianin elektronicznych, trudno jest utrzymywać palce na klawiszach odruchowo ich nie wciskając; jest to jedna z zalet pianin akustycznych. Nie trzeba mówić, że właściwa technika jest kluczową sprawą przez cały czas; musisz poświęcać uwagę zarówno gdy podnosisz palce, jak i wtedy gdy nimi grasz, eksperymentuj z tonem, kolorem i innymi atrybutami muzykalnego grania. Nie graj zbyt głośno (hałaśliwie); gra bardziej miękka wymaga większej kontroli i przynosi więcej korzyści. Szybkość nie jest tak istotna jak to czy potrafisz zagrać wyrazistą gamę, która maszeruje z pewnością i wigorem, zwracając uwagę na ton, kolor i muzykalność. Kiedy będziesz w stanie w satysfakcjonujący sposób kontrolować muzykalność zobaczysz, że masz grasz z odpowiednią szybkością, ponieważ dokładność wymagana do szybkości jest mniejsza niż kontrola wymagana dla muzykalności. Pracowanie nad szybkością bez muzykalności jest najlepszą drogą do powstania barier szybkości, ponieważ buduje się w ten sposób napięcie. Ale dobrze jest zastosować technikę serii równoległych dla podwojenia szybkość od czasu do czasu, po to, aby sprawdzić jakie rodzaje ruchów są konieczne dla uzyskania większych szybkości. Użyteczne jest też posługiwanie się wyobraźnią podczas grania gam muzycznych. Bardzo powolne gamy można wyobrażać sobie jako maszerującą armię. Szybkie mogą brzmieć jak przesunięty dopplerowsko gwizd przejeżdżającego pociągu.

Możesz teraz opracować podobny zestaw ćwiczeń dla pasaży.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że mimo iż większość wprawek nie jest warta ćwiczenia, gamy i pasaże odgrywają szczególną rolę w procesie przyswajania techniki fortepianowej. Z tego względu, że można je zastosować do nauki tak wielu fundamentalnych umiejętności, powinny być one żelaznym punktem programu rozwoju każdego pianisty.

1.3.6 Zapamiętywanie

1. **Po co uczyć się na pamięć ?**

   Zapamiętywanie jest tak oczwistą koniecznością, że wydaje się głupim jego usprawiedliwianie, ale pozwólcie, że zacytuje choć kilka przykładów. *Zaawansowani pianiści muszą grać z pamięci z racji wymaganego wysokiego poziomu techniki.* Właściwie w przypadku wszystkich uczniów (włączając w to tych, którzy uważają się za nie-zapamiętujących) najtrudniejsze fragmenty muszą być grane całkowicie z pamięci. Nie-pamięciowcy mogą potrzebować nut ustawionych przed sobą dla psychologicznego wsparcia i małych wskazówek tu i ówdzie, ale tak naprawdę grają trudne fragmenty praktycznie całkowicie z „pamięci rąk" (jeżeli grają je dobrze, zobacz poniżej). *Z racji konieczności grania z pamięci, zapamiętywanie rozwinęło się w naukową procedurę, która jest nierozłącznie zintegroana z procesem studiów pianistycznych.* Zapamiętywanie nie jest zwykłym powtarzaniem czegoś aż do momentu grania bez patrzenia w nuty; jest złożonym procesem tworzenia zależności w mózgu zapamiętywanych treści z rzeczami, które już znasz.

   Zapamiętywanie jest sposobem szybkiego uczenia się nowych utworów. Na dłuższą metę uczysz się trudnych technicznie utworów znacznie szybciej poprzez zapamiętywanie niż poprzez ciągłe patrzenie na drukowane nuty. Zapamiętanie utworu pozwala pianiście rozpocząć grę od dowolnego miejsca w utworze, jest sposobem obrony przed chwilowymi zanikami pamięci i pozwala na lepsze zrozumienie utworu. Pozwala na „snippet playing" (granie dowolnych, małych fragmentów utworu), umiejętność bardzo przydatną podczas nieformalnych wystepów, uczenia innych i podczas własnej nauki wykonawstwa. Kiedy zapamiętasz 10 godzin repertuaru, co można osiągnąć bez większych problemów, przekonasz się jaką zaletą jest pamiętanie tego wszystkiego i brak konieczności noszenia ze sobą sterty nut i pracowitego ich przeszukiwania kiedy chce się zagrać jakiś utwór czy też fragment. W przypadku fortepianów podstawka na nuty będzie oddziaływała z dźwiękiem, tak więc nie będziesz w stanie właściwie usłyszeć swojej gry. Ten efekt jest szczególnie dramatyczny w sali koncertowej czy też audytorium o dobrej akustyce – zaburzenie dźwięku fortepianu może być znaczne. Ale pozy wszystkim, z**apamiętanie pozwoli Ci skoncentrować się w 100% na muzyce**. Pianistyka jest sztuką wykonawczą i wykonanie z pamięci będzie dodatkowo nagrodzone przez publiczność ponieważ będą uważali zdolność do zapamiętania utworów za dodatkowy talent. Zapamiętawszy utwór, nie tak trudno jest wyglądać jak ci genialni artyści, którym tak zazdroszczą grający tylko z nut !

   Korzyści odnoszone z lektury tej książki stopniowo narastają ponieważ jest to kompletny pakiet; tzn. całość to *dużo* więcej niż suma części składowych. Zapamiętywanie jest dobrym przykładem. Aby to zrozumieć spójrzmy na uczniów, którzy nie uczą się na pamięć. Kiedy nowy utwór jest „wyuczony" ale jeszcze nie doprowadzony do perfekcji uczniowie najczęściej zostawiają utwór i idą do następnego, częściowo dlatego, że uczenie się nowych utworów trwa tak długo, a częściowo dlatego, że czytanie zapisu nutowego nie sprzyja

wykonywaniu trudnych utworów. Statystycznie rzecz ujmując uczniowie, którzy nie uczą się na pamięć tak naprawdę nie opanowują naprawdę dobrze żadnego utworu. *Jeżeli byliby zdolni do szybkiego uczenia się i zapamiętywania w tym samym czasie mogliby muzykować ze wszystkimi swoimi opracowanymi utworami przez resztę życia !* Nie mówimy tu tylko o prostym problemie: zapamiętywać czy nie zapamiętywać utworu. Mówimy o trwających *całe życie* różnicach w twoim rozwoju jako artysty i o tym czy naprawdę będziesz miał szansę uprawiać muzykę. Mówimy o przepaści dzielącej występującego artystę i ucznia, który nigdy nie opracował w pełni utworu, który mógłby wykonać. Mówimy o opracowaniu utworu, o którym kiedyś nawet nie śniłeś, że możesz go grać. Jaka szkoda, że uczniowie, którzy nie są właściwie poinformowani tracą najlepszą część bycia pianistą i okazję rozwinięcia się jako artysta.

I wreszcie, zapamiętywanie jest ćwiczeniem dla umysłu, które powoduje lepszy rozwój mózgu w dzieciństwie i młodości oraz łagodzi postępujące z wiekiem osłabienie funkcji mózgu. Uważam, że zapamiętywanie muzyki fortepianowej nie tylko poprawi twoją pamięć w codziennym życiu nie związanym z fortepianem, ale również spowolni proces utraty pamięci związany z wiekiem, a nawet powiększy zdolność mózgu do zapamiętywania. A przynajmniej nauczysz się paru metod polepszania pamięci i rozwiniesz zrozumienie dla funkcji pamięciowych ludzkiego umysłu. Staniesz się swego rodzaju „ekspertem pamięciowym" co da Ci więcej ufności w twoją zdolność zapamiętywania; brak pewności jest głóną przyczyną słabej pamięci jak również wielu innych problemów jak niska samoocena.

Kiedyś, gdy byłem młody, życie wyglądało na tak skomplikowane, że aby je uprościć intuicyjnie wyznawałem „zasadę najmniejszej wiedzy", która mówi, że im mniej nieporzebnych informacji przechowujesz w swoim mózgu tym lepiej. Ta teoria czyni analogię ludzkiej pamięci do dysku twardego komputera: im więcej śmieci skasujesz, tym więcej zwolni się pamięci, którą można będzie wykorzystać. Teraz myślę, że to podejście skutkuje lenistwem i kompleksem niższości ze względu na uważanie się za słabego pamięciowca. Podejście takie jest szkodliwe dla mózgu ponieważ jest to tak jaby twierdzić, że aby być silniejszym należy używać jak najmniej mięśni bo wtedy pozostanie więcej energii, którą będzie można wykorzystać. Mózg posiada tak dużą pojemność, że nikt nie jest w stanie zapełnić pamięci w ciągu całego swojego życia, ale jeżeli nie nauczysz się zapamiętywać, nigdy nie wykorzystasz w pełni jego potencjału. Dużo straciłem z powodu mojego błędnego rozumowania. Nie chciałem grać w kręgle ponieważ nie mogłem przechowywać w pamięci wyników gry jak inni. Dd kiedy zmieniłem moją filozofię w ten sposób, że teraz próbuje zapamiętać wszystko, moje życie uległo dramatycznej poprawie. Teraz próbuję zapamiętać nawet kształt wszystkich pól golfowych, na których gram. Może to mieć duży wpływ na końcowy wynik. Nie muszę mówić, że analogiczne efekty dotyczące gry na fortepianie są wręcz trudne do opisania.

Pamięć jest skojarzeniową funkcją mózgu. Praktycznie wszystko czego doświadczamy zostaje zapamiętane w naszym mózgu czy sobie tego życzymy czy nie. Kiedy mózg przeniesie informacje z pamięci tymczasowej do trwałej (automatyczny proces trwający do ok. 10 minut) będzie ona znajdowała się tam praktycznie do końca życia. Tak więc składowanie informacji podczas zapamiętywania nie jest problemem -- jest nim odzyskiwanie informacji z pamięci, ponieważ inaczej niż w przypadku komputera, którego komórki pamięci mają określone adresy, informacje z naszej pamięci są odzyskiwane w procesie, którego jeszcze nie rozumiemy. Najbardziej użytecznym sposobem opisu procesu przypominania sobie czegoś będzie nazwanie go procesem skojarzeniowym (asocjacyjnym):

aby przypomnieć sobie numer telefonu Johna najpierw myślimy o Johnie, następnie przypominamy sobie, że ma on kilka numerów telefonów, a następnie przypominamy sobie, że jego telefon komórkowy to 123-4567. Numer telefonu jest związany z pojęciem telefonu komórkowego, a ten związany jest z Johnem. Każda cyfra numeru telefonu ma ogromną tablicę powiązań odniesioną do naszego doświadczenia życiowego, poczynając od momentu gdy po raz pierwszy nauczyliśmy się tej cyfry jako małe dzieci. Bez tych skojarzeń nie mielibyśmy pojęcia czym są liczby i wobec tego nie moglibyśmy ich sobie w ogóle przypomnieć. „John" również posiada wiele skojarzeń (takich jak jego dom, dzieci, etc.) i mózg musi je wszystkie odfiltrować i podążyć tylko za skojarzeniem „telefonicznym" aby odnaleźć liczbę. Z powodu ogromnej mocy przetwarzania informacji jaką dysponuje mózg, proces odzyskiwania jest bardziej wydajny gdy skojarzeń jest więcej; skojarzenia szybko zwiększają wielkość gdy coraz więcej informacji zostaje zapamiętanych ponieważ mogą powstawać skojarzenia krzyżowe. Tak więc pamięć ludzka działa wręcz odwrotnie do komputerowej:

im więcej zapamiętujesz tym łatwiej przychodzi Ci zapamiętywanie nowych informacji ponieważ możesz utworzyć więcej skojarzeń. Niestety większość z nas nie robi pełnego użytku z pamięci; tworzymy tylko niewielką liczbę skojarzeń i nasze mózgi nie zawsze efektywnie je filtrują aby wydobyć daną informację. Pojemność naszej pamięci jest tak duża, że jest ona dla nas nieskończona. Nawet u osób, które dobrze i dużo zapamiętują nigdy nie występuje efektu „nasycenia" pamięci, ich pamięć słabnie dopiero z wiekiem. Kiedy coraz więcej materiału zostaje wprowadzone do Twojej pamięci liczba skojarzeń zwiększa się w postępie geometrycznym. Ten wzrost geometryczny po części tłumaczy niezwykłą różnicę w zdolności do zapamiętywania pomiędzy dobrymi i złymi pamięciowcami. Tak więc wszystko to co wiemy o pamięci mówi, że zapamiętywanie może mieć dla nas efekt wyłącznie korzystny.

2. Kto, co i kiedy powinien zapamiętywać.

Każdy może nauczyć się zapamiętywania przy użyciu odpowiednich metod. Pokażemy tutaj, że poprzez połączenie zapamiętywania z początkową nauką utworu możesz zredukować do minimum wysiłek potrzebny do zapamiętania. Właściwe zintegrowanie procedur zapamiętywania i nauki może zredukować ilość czasu potrzebną do nauki czyli przypisać zapamiętywaniu efektywnie ujemny znak. Okazuje się, że większość elementów wymaganych dla zapamiętywania jest również konieczna dla nauki grania. Jeżeli rozdzielisz te dwa procesy będziesz musiał przejść przez tą samą procedurę dwa razy. A więc najlepszym momentem dla rozpoczęcia zapamiętywania jest początek pracy z utworem.

Oznacza to, że w zasadzie powinieneś zapamiętywać każdy, godny tego utwór. Spójrz na zapamiętywanie jako na produkt uboczny procesu uczenia się nowego utworu. *Tak więc w zasadzie instrukcje do zapamiętywania są trywialne: po prostu stosuj się do reguł nauki zawartych w tej książce z dodatkowym założeniem, że wszystko co robisz w trakcie nauki robisz z pamięci.* Na przykład podczas nauki metodą takt po takcie, akompaniamentu w LR, zapamiętuj go przy okazji. Ponieważ takt to zwykle 6 do 12 nut zapamiętanie go jest trywialne. Zanim będziesz mógł grać ten utwór będziesz musiał powtórzyć te fragmenty 10, 100 lub ponad 1000 razy zależnie od stopnia trudności – to o wiele więcej powtórzeń niż jest wymagane dla zapamiętania. Nic na to nie poradzisz ale zapamiętuj to ! Po co marnować taką bezcenną, jednorazową okazję.

Wykazaliśmy w sekcjach I i II iż kluczem do szybkiego opanowania techniki jest

podzielenie utworu na trywialne, krótkie segmenty; ta sama procedura czyni te segmenty banalnymi do zapamiętania. Zapamiętywanie potrafi zaoszczędzić niezwykłą ilość czasu ćwiczeń. Nie musisz bez przerwy zaglądać w nuty, tak więc możesz przećwiczyć PR sonatę Beethovena i LR scherzo Chopina i dowolnie przeskakiwać z fragmentu na fragment. Możesz się skoncentrować na ćwiczeniu techniki bez zaburzania tego procesu częstym sięganiem do nut. A najlepsze jest to, że procedura wielokrotnego powtarzania fragmentów utworu w czasie opanowywania go sama niejako „wtłacza" utwór do pamięci oszczędzając czas. To tylko kilka przyczyn, dla których zapamiętywanie przed nauką utworu jest jedyną sensowną drogą. Naprawdę, każdy warty tego utwór powinien być zapamiętany.

3. Zapamiętywanie i utrzymywanie zapamiętanych utworów.

Repertuar znajdujący się w pamięci wymaga dwóch czasochłonnych inwestycji: pierwsza to początkowe zapamiętanie utworu, a druga „utrzymywanie" mające na celu bardziej trwałe wbudowanie repertuaru w pamięć oraz naprawę zapomnianych sekcji. Podczas całego życia pianisty drugi komponent jest znacznie większy. Ra refleksja jest przyczyną, dla której wielu rezygnuje z zapamiętywania: po co zapamiętywać skoro i tak to zapomnę ? Tak więc każde omówienie zapamiętywaniu będzie niekompletne bez rozważań dotyczących utrzymywania pamięci. Problem podtrzymywania ogranicza objętość repertuaru ponieważ po zapamiętaniu, powiedzmy pięciu do dziesięciu godzin muzyki czas potrzebny do podtrzymywania będzie wykluczał uczenie się nowych utworów, w zależności oczywiście od osoby. Jest kilka sposobów na poradzenie sobie z tą trudną sytuacją. Pierwszym oczywistym rozwiązaniem jest porzucenie niektórych utworów aby kiedyś w miarę potrzeby je sobie przypomnieć. Jest tak, że *utwory, które wystarczająco dobrze zapamiętaliśmy można przypomnieć sobie i dopracować bardzo szybko nawet jeżeli nie grało się ich od lat.* To prawie tak jak z jazdą na rowerze; kiedy nauczysz się wystarczająco dobrze jak się to robi nigdy nie będziesz potrzebował uczyć się tego ponownie. Omówimy poniżej kilka procedur utrzymywania pamięci, które mogą pozwolić na znaczne powiększenie twojego repertuaru.

Naucz się na pamięć tak wielu utworów jak to możliwe przed osiągnięciem 20 roku życia. Utwory zapamiętane w młodości praktycznie nigdy nie zostają zapomniane i najłatwiej się jest odświeża. Dlatego powinno się zachęcać młodych do zapamiętywania całego repertuaru, nad którym pracują. Utwory wyuczone po 40 roku życia wymagają więcej wysiłku przy zapamiętywaniu i odświeżaniu aczkolwiek jest wielu ludzi, którzy nie mają problemu z zapamiętywaniem nowych utworów po 60 roku życia (chociaż robią to wolniej niż kiedyś). Zwróć uwagę na słowo „uczyć" w poprzednich zdaniach; te utwory nie musiały być zapamiętane, a w dalszym ciągu można się ich później łatwiej nauczyć na pamięć w porównaniu do utworów zarówno opracowanych jak i zapamiętanych w późniejszym wieku.

Oczywiście są sytuacje kiedy nie ma potrzeby uczyć się czegoś na pamięć, na przykład kiedy chcesz opanować dużą liczbę łatwych utworów, zwłaszcza akompaniamentów, których nauczenie się i utrzymywanie w pamięci zabrałoby to zbyt wiele czasu. Jeżeli masz 5-godzinny repertuar i ćwiczysz tylko godzinę dziennie to jednokrotne przegranie wszystkich utworów zabierze całe pięć dni ! Poza tym nie wystarczy raz przegrać utworów aby zapewnić podtrzymywanie pamięci. Utwory, które dobrze grasz czytają bezpośrednio z nut bez ćwiczenia są kandydatami do nie-zapamiętywania. Oczywiście utwory, które są trudne, które musisz ćwiczyć wielokrotnie mogą być opracowane dużo szybciej poprzez zapamiętanie; jednak łatwe utwory mogą wymagać dużej ilości czasu na zapamiętanie. Nie

ucząc się ich na pamięć możesz powiększyć swój repertuar zwłaszcza poprzez skrócenie czasu podtrzymywania. Granie z nut jest osobną umiejętnością omówioną w innym rozdziale. *Każdy powinien mieć repertuar zarówno zapamiętany jak i czytany z nut* m.in. w tym celu aby rozwijać umiejętność czytania z nut.

Jeżeli nauczyłeś się dobrze grać utwór ale nie zapamiętałeś go, próba nauczenie się go na pamięć może być bardzo frustrująca. Wielu uczniów w konsekwencji takiego obrotu spraw uznało się za słabych pamięciowców. Jest tak dlatego, że kiedy już umiesz grać dany utwór z właściwą szybkością, brakuje motywacji, którą ma się w początkowym okresie ćwiczenia nad nim, aby uczyć się go na pamięć. Jedyną motywacją jest pewność gry z pamięci. Sugestia jaką mam dla tych, którzy uważają się za słabych pamięciowców jest taka aby spróbowali nauczyć się na pamięć według metod przedstawionych w tej książce, jakiegoś utworu, którego jeszcze nigdy przedtem nie ćwiczyli. Możesz być pozytywnie zaskoczony jakim jesteś dobrym pamięciowcem. Większość przypadków „słabej pamięci" ma swoje przyczyny w metodach uczenia się, a nie w możliwościach mózgu. Z racji wagi tematu „pamięciowcy versus czytający z nut" zajmiemy się nim ponownie pod koniec sekcji.

4. Pamięć rąk

Znaczącym komponentem twojej początkowej pamięci będzie „pamięć rąk", która pochodzi od powtarzania ćwiczeń. Nie pamiętasz dokładnie poszczególnych nut, a ręka po prostu gra. Mimo, iż w trakcie dalszego wywodu omówimy wszystkie znane typy pamięci, zaczniemy tutaj od przeanalizowania pamięci rąk ze tej przyczyny, że każdy na początku doświadcza tego rodzaju pamięci, a następnie proces zapamiętywania przechodzi od pamięci rąk do innych rodzajów pamięci. „Pamięć rąk" ma dwa składniki: odruch poruszania ręką, który pochodzi od kontaktu z klawiszami i odruch powstający w mózgu od dźwięku płynących z fortepianu. Oba służą za wskazówki dla ręki aby mogła się poruszać w pewien wstępnie zaprogramowany sposób. Dla prostoty będziemy oba te czynniki traktować razem jako pamięć rąk. Wykażemy dalej, że nie jest to rodzaj pamięci jaki docelowo chcemy posiadać. Ten rodzaj pamięci jest użyteczny ponieważ pozwala na szybkie zapamiętywanie podczas nauki utworu. Tak więc kiedy zaczynasz pracę nad nowym utworem nie ma potrzeby świadomego unikania pamięci rąk. Raz uzyskana nie ulega zatraceniu i czasem może stanowić wybawienie z trudnych sytuacji np. chwilowych zaników pamięci.

Mechanizm biologiczny który stoi u podstaw „pamięci rąk" nie jest dobrze poznany, ale według mojej hipotezy oprócz komórek mózgowych biorą w nim udział komórki nerwowe znajdujące się poza świadomym umysłem, np. w rdzeniu kręgowym. Ilość komórek nerwowych poza mózgiem jest prawdopodobnie porównywalna z ich ilością w mózgu. Aczkolwiek polecenia sterujące grą na fortepianie muszą mieć swój początek w mózgu, wydaje się całkiem prawdopodobne, że gwałtowne odruchy grania nie podróżują aż do świadomego umysłu. *Tak więc „pamięć rąk" musi być rodzajem odruchu, które angażuje wiele typów komórek nerwowych. W odpowiedzi na pierwszą zagraną nutę, odruch odgrywa drugą nutę, która stymuluje trzecią, etc.* Dlatego jeżeli nagle nie wiemy jak grać, „pamięć rąk" nie pomoże nam zrestartować się z tego właśnie miejsca tylko będzie wymagać cofnięcia się dużo dalej wstecz aż do pierwszej nuty. Rozpoczynanie utworu od dowolnego miejsca jest świetnym testem na to czy polegamy wyłącznie na „pamięci rąk". Ponieważ jest to po prostu uwarunkowana odpowiedź, pamięć rąk nie jest prawdziwą pamięcią i ma wiele poważnych wad.

Gdy rozważamy pamięć rąk mamy na myśli zwykle pamięć RR. *Ponieważ jest ona tworzona przez łuk odruchowy, jest to jeden z najtrudniejszych do wymazania czy skorygowania rodzajów pamięci.* Unikanie prawie niemożliwych do pozbycia się złych zwyczajów RR, jest jednym z głównych powodów konieczności ćwiczenia RO. Granie RR jest tak złożone, że musisz w większym stopniu polegać na wyćwiczonych odruchach. Pamięć RO jest w fundamentalny sposób inna niż pamięć RR. Pamięć RO jest prostsza i może być kontrolowana bezpośrednio z mózgu. Sygnał musi po prostu przepłynąć z mózgu do ręki. Tak więc nauczenie się czegoś na pamięć RO zajmuje niewiele czasu, podczas gdy nauczenie się na pamięć RR zabiera dużo więcej i później niesłychanie trudno jest coś w takiej pamięci zmienić. W przypadku pamięci RR potrzebujesz swojego rodzaju sprzężenia zwrotnego aby skoordynować ręce (i prawdopodobnie obie półkule mózgowe) w celu uzyskania wymaganej na potrzeby muzyki dokładności. Większość tego sprzężenia pochodzi od dźwięków płynących z fortepianu ale ciało prawdopodobnie również używa dotyku i odruchów. Powyższe fakty mogą służyć za wyjaśnienie faktu znacznie większego stopnia trudności gry RR niż gry RO.

Nie można poczynić jasnego rozróżnienia pomiędzy techniką, a pamięcią. Pianista dysponujący lepszą techniką może zapamiętywac szybciej. Jednym z powodów, dla których nie możesz rozłączyć techniki i pamięci jest to, że oba te czynniki są potrzebne do gry i dopóki nie możesz grać, nie możesz zademonstrować ani techniki ani pamięci. Tak więc istnieje głębsza biologiczna baza (poza bardziej oczywistymi jak oszczędzanie czasu, etc.) leżąca u podstaw metody zawartej w tej książce, dzięki której technika i pamięć są rozwijane jednocześnie. Mówimy tutaj o praktycznej stronie zapamiętywania – aby móc grać; posiadanie pamięci fotograficznej partytury nie oznacza, że będzie się w stanie zagrać zapamiętany w ten sposób fragment. Tak więc pamięć fotograficzna wcale nie jest tak użytecznym narzędziem jakby się to mogło wydawać. Z naszych rozważań możemy wyciągnąć wniosek, że pamięć rąk jest głównie pamięcią RR, która z kolei jest zasadniczo uwarunkowanym odruchem, nie będącym częścią możliwej do świadomego kontrolowania techniki. Tak więc powinniśmy dążyć do jak najmniejszego polegania na niej i ostatecznie zastąpienia jej czymś lepszym.

5. Rozpoczynanie procesu zapamiętywania

Bez wątpienia jedyną efektywną drogą zapamiętywania jest znajomość teorii muzyki i zapamiętywanie przy wykorzystaniu szczegółowej analizy muzycznej i głębokiego zrozumienia muzyki. Zapamiętując w ten sposób będziesz w stanie spisać z pamięci całą partyturę. Jednak większość uczniów nie posiada odpowiednio zaawansowanej wiedzy. Tak więc opiszemy tutaj kilka generalnych procedur służących zapamiętywaniu, które nie zależą od obszernej znajomości teorii muzycznej.

Zanim zaczniesz zapamiętywać zapoznaj się z sekcjami I i II dotyczącymi techniki. Jeżeli zastosowałeś się do przedstawionych metod powinieneś mieć w pamięci większość utworu gdy grasz go w satysfakcjonujący Cię sposób. Ponieważ procedury zapamiętywania przedstawione są fragmentarycznie w różnych częściach tej książki, zostały one tutaj wszystkie zebrane specjalnie dla tych, którzy są szczególnie zainteresowani zapamiętywaniem; zauważysz, że „przepis” na zapamiętywanie czyta się jak przerobioną wersję procedur uczenia się.

Zacznij proces zapamiętywania od podziału utworu na sekcje łatwe i trudne. „Trudne" oznaczają tutaj albo trudne technicznie albo trudne do zapamiętania. Na przykład wiele utworów Mozarta jest technicznie łatwych do grania dla diabelsko trudna do solidnego zapamiętania; znaczy to tyle, że możesz je grać bez problemu z pamięci w czasie ćwiczeń ale nigdy nie wiesz kiedy muzyka nagle Ci ucieknie, zwłaszcza w czasie występu. Dobre metody zapamiętywania pozwolą Ci uniknąć takich nieprzyjemnych incydentów i wychodzić z nich obronną ręką. *Zapamiętywanie zacznij od najtrudniejszych części.* Łatwe sekcje zapamiętasz później„dla zabawy". Generalnie zaczynaj zapamiętywanie od końca partytury (tylko trudne sekcje) chyba, że gdzie indziej są jakieś szczególnie trudne sekcje. *Może być tak, że będziesz musiał zapamiętywać takt po takcie. Stosuje zasadę ciągłości, zwłaszcza kiedy zapamiętujesz frazy.* Ważne jest także aby przestrzegać zasady mówiącej, że po każdej sesji ćwiczeń należy utwór przegrać powoli. Upewnij się, że znasz dobrze szczegóły tej procedury. W jaki sposób powolna gra wpływa na polepszenie pamięci jest bardziej wyczerpująco omówione w sekcji (h) poniżej i w sekcji II.17. Powolna gry dla poszerzenia pamięci jest jeszcze wolniejsza niż powolna gra dla rozwoju techniki. Po raz kolejny widać, że nie można łatwo rozróżnić techniki i pamięci. Nie będziesz miał problemów z identyfikacją sekcji trudnych do zapamiętania (ponieważ będziesz potykał się o nie za każdym razem) tak samo jak w przypadku pasaży trudnych technicznie.

Zarówno trudne jak i łatwe sekcje są zapamiętywane najszybciej i najbardziej trwale techniką RO. Zauważ o ile łatwiej jest przeanalizować strukturę i zapamiętać RO niż RR. „Przeanalizowanie" nie oznacza po prostu rozbicia partytury na rozpoznawalne komponenty – taka analiza jest przydatna do ćwiczeń i może pomóc w zapamiętaniu na krótki okres ale nie pozwoli zapamiętać na zawsze. Musisz *zrozumieć muzyczną przyczynę/zastosowanie* danej struktury. Na przykład stwierdziliśmy, że G# jest kluczową nutą w Fantazji Impromptu Chopina. To *G#* zmienia się do *Ab* w sekcji powolnej (jest to ciągle ta sama nuta !) z racji zmiany tonacji; takie zapamiętanie znaczenia G# praktycznie uniemożliwia zapomnienie jak rozpocząć utwór (to jego pierwszy dźwięk !) bądź sekcję powolną. Zauważ w jaki sposób to G# w ostatnich 7 taktach tworzy nostalgiczny, magiczny efekt, którego żadne słowa nie opiszą w odpowiedni sposób.

Pozwólcie, że zilustruję jak ważne jest zrozumienie czegoś co chce się zapamiętać. Gdyby ktoś poprosił o zapamiętanie 50 liter alfabetu ustawionych w dowolny, wybrany przez niego sposób, większość z nas szybko by się poddała, a gdyby nawet udało się komuś to zapamiętać to na pewno nie pamiętałby tego 20 lat później. Ale niespodzianka ! wszyscy robimy to codziennie ! Większość z nas zna Dziesięć Przykazań (czy też dłuższe zdania) -- a w ten sposób zapamiętaliśmy 53 litery we właściwej kolejności (nie licząc odstępów pomiędzy słowami). I do tego prawdopodobnie do końca życia tego nie zapomnimy. „Aha!" możesz powiedzieć, „ale Dziesięć Przykazań nie zawiera liter ułożonych w przypadkowy sposób !" -- ale dźwięki muzyki również nie są ułożone przypadkowo. Tak więc łatwo nam będzie zapamiętać ogromne ilości materiału jeżeli nauczymy się wiązać ten materiał z rzeczami, które rozumiemy czy podziwiamy, takimi jak muzyka. Słuchacze są nieraz zadziwieni niezwykła ilością materiału muzycznego jaki są w stanie zapamiętać muzycy, ponieważ ci pierwsi nie są świadomi potęgi skojarzeniowej pamięci. *Tak więc znajomość teorii muzyki potrafi sprawić ogromną różnicę w szybkości z jaką dana osoba jest w stanie zapamiętywaniać.* Teoria muzyczna jest użyteczna ale nie konieczna - muzyka potrafi mówić swoim własnym językiem -- każdy kto kocha muzykę także „mówi tym językiem".

To w jaki sposób zapamiętujesz utwór zależy od szybkości. Gdy grasz szybciej występuje tendencja do zapamiętywania muzyki na wyższych poziomach abstrakcji. Przy bardzo

powolnej grze musisz ją pamiętać nuta po nucie; w naszym przykładzie z Dziesięcioma Przykazaniami musieliśmy je pamiętać litera po literze. W wyższych tempach będziesz rozumował frazami (słowa w Dziesięciu Przykazaniach). Przy jeszcze większych szybkościach będziesz myślał w kategoriach relacji pomiędzy frazami i całymi koncepcjami muzycznymi (Bóg Najwyższy i fałszywe bożki). Koncepcje wyższego rzędu są zawsze łatwiejsze do zapamiętania. Tak więc przy zmianach tempa będziesz przechodził przez bardzo różne tryby zapamiętywania.

Podczas ćwiczeń RO możesz dochodzić do bardzo szybkich temp, co zmusi mózg do spojrzenia na muzykę z różnych perspektyw. Zapamiętywanie danej kompozycji na wiele różnych sposobów jest tym co pozwala zapamiętywać trwale; tak więc ćwiczenie w różnych tempach bardzo pomaga w zapamiętywaniu. Zwykle łatwiej jest zapamiętywać w tempach szybkich niż w wolnych. Tak więc kiedy zaczynasz nowy utwór i możesz grać go tylko powoli, nie przejmuj się, że zapamiętywanie przychodzi z trudem. Kiedy zaczniesz grać ten utwór szybciej, zapamiętywanie również stanie się łatwiejsze. Ze względu na ten efekt, doprowadzenie do szybkiego grania utworu RO jest najszybszą metodą zapamiętywania. Wielu uczniów instynktownie zwalnia napotykając trudności w zapamiętywaniu; w rzeczywistości szybciej i łatwiej jest zapamiętywać jeżeli grasz w wyższym tempie. Uczniowie, którzy nigdy świadomie nie zmieniali poziomów pamięci skojarzeniowej mogą z początku mieć problemy ale jest to coś czego wszyscy pianiści muszą się nauczyć.

Nawet jeżeli możesz jakąś sekcję grać z łatwością RR, powinieneś zapamiętywać ją RO, ponieważ będzie to potrzebne później. Jest to jeden z tych momentów kiedy zapamiętywanie i uczenie się różnią się między sobą. Jeżeli grasz daną sekcję z łatwością RR nie musisz ćwiczyć jej RO. Jednakże aby wykonywać utwór musisz go zapamiętać RO ponieważ będziesz tego potrzebował, aby odzyskiwać kontrole po chwilowych zaćmieniach pamięci, dla podtrzymywania pamięci itd. Ta reguła dobrze stosuje się np. do muzyki Bacha czy Mozarta, która niejednokrotnie jest łatwa technicznie ale trudna do zapamiętania. Kompozycje tych mistrzów są nieraz trudniejsze do zapamiętania RO ponieważ kiedy gra się partię tylko jednej ręki nuty nie tworzą żadnego sensownego układu dźwiękowego. Dokładnie dlatego potrzebna jest pamięć RO – pokazuje jak zdradliwa może być muzyka dopóki nie przerobisz jej RO. Jeżeli testujesz pamięć (próbując grać gdzieś od środka) często zauważysz, że nie możesz tego zrobić dopóki nie nauczysz się na pamięć RO. Opiszemy dalej jak „odgrywać" muzykę w pamięci bez instrumentu jako część procesu zapamiętywania; to także dużo łatwiej jest zrobić RO niż RR ponieważ w mózg nie może koncentrować się jednocześnie na dwóch rzeczach w tym samym czasie. Tak więc w zasadzie nie da się uniknąć zapamiętywania RO nawet w przypadku łatwych sekcji.

Zapamiętywanie jest procesem skojarzeniowym; nic więc nie pomoże tak bardzo jak własna inwencja w wymyślaniu własnych metod, a im więcej ich opracujesz tym lepiej. Do tej pory stwierdziliśmy, że elementami, które możesz połączyć w proces asocjacyjny jest granie RR, RO oraz granie w różnych tempach. Każdy utwór, którego nauczysz się na pamięć pomoże Ci w przyszłym zapamiętywaniu kolejnych utworów. Funkcje pamięci są bardzo złożone. Złożona natura pamięci jest powodem, dla którego inteligentni ludzie są często także dobrymi pamięciowcami. Potrafią szybko wymyślić użyteczne skojarzenia. *Poprzez zapamiętywanie RO dodajesz o dwa procesy asocjacyjne (PR i LR) o prostszej organizacji niż RR*. Kiedy opanujesz pamięciowo stronę lub dwie podziel ją na mniejsze logiczne frazy muzyczne o wielkości rzędu 10 taktów i zacznij grać te frazy w losowej kolejności; tzn. ćwicz sztukę rozpoczynania gry w dowolnym momencie utworu. Jeżeli stosowałeś się do metod opisanych w tej książce granie utworu od dowolnego fragmentu powinno być proste

ponieważ nauczyłeś się go w małych fragmentach. *Naprawdę budujące jest bycie zdolnym do grania utworu od dowolnego miejsca, a umiejętność ta zawsze zadziwia publiczność.* Innym pomocnym przy zapamiętywaniu trikiem jest granie jedną ręką i jednoczesne wyobrażanie sobie grania drugą ręką w pamięci. Jeżeli potrafisz tego dokonać to znaczy, że zapamiętałeś utwór bardzo dobrze !

Kiedy coś zapamiętujesz najpierw jest to składowane w tymczasowej lub też krótkookresowej pamięci. 2 do 5 minut trwa transfer danych do obszaru pamięci długookresowej (jeżeli w ogóle do tego dochodzi). Zjawisko to zostało zweryfikowane niezliczoną ilość razy na osobach, które miały przeżycia traumatyczne: pamiętały one wydarzenia dotyczące okresu do 2 – 5 minut przed traumatycznym przeżyciem. Po przeniesieniu informacji do pamięci długookresowej następuje powolne zapominanie do momentu gdy nastąpi doładowanie pamięci. Jeżeli powtarzasz pasaż wielokrotnie w ciągu minuty, zyskujesz pamięć rąk i technikę, ale całkowita pamięć nie jest zasilona proporcjonalnie do liczby powtórzeń. *Na potrzeby zapamiętywania, lepiej jest odczekać 2 do 5 minut, a następnie zapamiętywać ponownie. Dlatego powinieneś zapamiętywać kilka rzeczy od razu podczas sesji zapamiętywania.* Nie koncentruj się więc przez długi czas na jednej tylko rzeczy mając nadzieję, że większa liczba powtórzeń będzie oznaczać lepsze zapamiętanie.

Podsumowując, zapamiętuj całymi frazami lub grupami nut; nigdy nie próbuj zapamiętać pojedynczych nut. Im szybciej grasz tym łatwiej jest zapamiętywać ponieważ w szybszych tempach łatwiej jest dostrzec frazy i struktury. Dlatego zapamiętywanie RO jest tak skuteczne. Wiele osób mających problemy z zapamiętywaniem, napotykając trudności, zwalnia i próbuje zapamiętywać poszczególne nuty. Takie postępowanie jest niewłaściwe. Słabi pamięciowcy nie potrafią zapamiętywać nie dlatego, że ich pamięć nie jest dobra ale dlatego, że nie wiedzą jak to zrobić. ***Fizycznym powodem tego, że słabi pamięciowcy nie potrafią zapamiętywać jest to, że gubią się.*** To dlatego zapamiętywanie RR nie jest dobrym pomysłem; nie możesz grać tak szybko jak RO i jest więcej materiału mogącego doprowadzić do zagubienia się. Dobrzy pamięciowcy mają metody organizowania materiału i nie gubią się. Zwalnianie i próba zapamiętywania poszczególnych nut spowoduje maksymalny efekt zagubienia. Zapamiętuj w kategoriach tematów muzycznych, tego jak ewoluują, lub też struktury szkieletowej, która zostaje ozdobiona w celu uzyskania końcowej muzyki. Powolna gra jest dobra dla zapamiętywania nie dlatego, że łatwiej jest zapamiętywać grając powoli ale dlatego, że jest to trudny test tego jak dobrze zapamiętałeś.

6. Zasilanie pamięci.

Jednym z najbardziej użytecznych mechanizmów pamięci jest zasilanie. *Rzecz, którą zapomnimy, a następnie ponownie nauczymy się jej na pamięć, zostanie zapamiętana lepiej.* Wielu ludzi narzeka, na zapominanie. Trik polega na tym żeby obrócić to zjawisko na naszą korzyść. Większość ludzi musi kilkakrotnie zapomnieć i ponownie nauczyć się na pamięć danej rzeczy zanim będzie ona trwale zapamiętana. Aby wyeliminować frustracje wynikające z zapominania spróbuj specjalnie zapomnieć utwór nie grając go przez tydzień lub dłużej a następnie ponownie się go nauczyć. Albo zakończ przed całkowitym zapamiętaniem utworu, tak, aby następnym razem musieć zaczynać od początku. Albo też zamiast wielokrotnie powtarzać krótkie fragmenty (jak podczas wstępnej nauki utworu) graj cały utwór tylko jeden raz dziennie lub kilka razy na dzień ale w odstępie kilku godzin. Sam znajdź sposoby zapominania; próbuj stworzyć sztuczne zaćmienia pamięci – zatrzymaj się w

środku frazy i spróbuj zacząć ponownie. Są to techniki, które musisz ćwiczyć aby wykonywać utwór bezproblemowo i aby zredukować nerwowość.

Podczas zapamiętywania nowego materiału występuje tendencja do zapominania wcześniej wyuczonego materiału. Dlatego poświęcanie mnóstwa czasu na zapamiętywanie małej sekcji jest nieefektywne. Jeżeli wybierzesz właściwą ilość „kawałków" materiału do zapamiętywania, możesz używać jednych do kontrolowanego zapominania innych, tak aby zapamiętywać w bardziej efektywny sposób. Jest to przykład na to, w jaki sposób zaawansowani pamięciowcy mogą dopracować swoje procedury zapamiętywania.

Frustracja i strach przed zapominaniem mogą być traktowane tak jak strach przed zatonięciem. Ludzie, którzy nie umieją pływać boją się utonięcia. Często można temu zaradzić stosując psychologię. Należy powiedzieć im aby wzięli głęboki oddech, a następnie go wstrzymali , a wtedy trzymać ich poziomo na wierzchu lustra wodnego twarzą w dół – twarz i stopy powinny być pod wodą. Bądź blisko nich i wspomagaj ich tak aby czuli się bezpieczni (użycie rurki do nurkowania może być pomocne, ponieważ nie muszą wtedy wstrzymywać oddechu). Następnie powiedz im aby zanurkowali i odsuń się. Przekonają się wtedy, że nie mogą się zanurzyć ponieważ ciało ma tendencję do utrzymywania się na powierzchni ! Wiedza o tym, że nie mogą zatonąć bardzo pomoże im pozbyć się lęku przed zatonięciem. Tak samo, poprzez świadome próby zapomnienia utworu odkryjesz, że wcale nie tak łatwo jest coś zapomnieć. Właściwie będziesz zadowolony jeżeli zapomnisz daną rzecz, ponieważ po ponownym zapamiętaniu będzie się ona znajdować w pamięci głębiej, lepiej i bardziej trwale. *Wyeliminowanie frustracji związanej z naturalnym procesem zapominania pozwoli umysłowi rozluźnić się i uczynić bardziej produktywnym dla zapamiętywania.* Opiszemy teraz więcej metod zasilania/pogłębiania pamięci. Oczywiście najważniejszą konstatacją jest ta, że zapominanie jest procesem naturalnym i większość ludzi musi kilkakrotnie powtórzyć cykl zapomnieć – nauczyć się na pamięć, aby daną rzecz zapamiętać na trwałe.

7. Ćwiczenie bez rozgrzewki

Praktykuj granie zapamiętanych utworów „na zimno" (bez rozgrzewania rąk); jest to oczywiście trudniejsze niż granie z rozgrzanymi rękoma ale ćwiczenie w utrudnionych warunkach jest jednym ze sposobów pracy nad poprawą wykonania danego utworu. Zdolność do tego aby po prostu usiąść się do nieznanego fortepianu albo w nieznanym środowisku bez rozgrzewki albo też aby ćwiczyć kilka razy w ciągu dnia kiedy tylko ma się kilka dodatkowych minut to jedne z największych korzyści wynikających z zapamiętywania. I do tego możesz to robić kiedykolwiek, poza domem, kiedy nie masz przed sobą nut. Zmarnujesz mnóstwo czasu jeżeli zawsze, grając bez rozgrzewki, będziesz musiał patrzeć w nuty. Granie na zimno przygotuje Cię do udziału we wspólnym muzykowaniu, etc. bez konieczności grania przez 15 minut dla rozgrzewki czegoś w rodzaju ćwiczeń Hanona. Granie na zimno jest cechą, którą stosunkowo łatwo jest rozwijać. Jest to dobry czas na to aby zidentyfikować fragmenty, które są zbyt trudne do ćwiczenia na zimno i ćwiczyć zwalnianie czy upraszczanie trudnych sekcji. Jeżeli popełnisz błąd czy masz zaćmienie, nie próbuj cofać się i poprawiać – graj dalej starając się utrzymać właściwy rytm czy melodię i wykonuj nieprzerwanie utwór mimo błędu.

Kilkanaście pierwszych taktów nawet najłatwiejszego utworu może być trudnych do

zagrania na zimno i wymaga dodatkowego czasu nawet gdy są dobrze zapamiętane. Często trudniejsze technicznie początki są łatwiejsze do rozpoczęcia, tak więc nie daj się „wykiwać" łatwo wyglądającej muzyce. Ważne jest ćwiczenie na zimno początków wszystkich utworów, które gramy. Oczywiście nie zaczynaj zawsze od początku; korzystną cechą zapamiętywaniu jest to, że możesz grać małe fragmenty zaczynając od dowolnego momentu w utworze (zobacz sekcje III.14 na temat wykonań i recitali). Rozsądną rzeczą jest oczywiście dobrze zapamiętać początek. Jakie jest oznaczenie tonacji ? Jaka jest pierwsza nuta ?

8. Powolna gra.

Najbardziej istotną metodą wzmacniania pamięci jest powolna gra, BARDZO powolna gra w tempie wolniejszym niż połowa szybkości docelowej. Powolną grę stosujemy również dla pozbycia się zależności od pamięci rąk i zastąpienia jej „prawdziwą pamięcią" (to pojęcie omówimy dalej), ponieważ podczas powolnej gry bodźce stymulujące pamięć rąk są zredukowane. Stymulacja pochodząca od dźwięków fortepianu jest również mocno zmieniona. Największą wadą powolnej gry jest to, że zabiera dużo czasu przeznaczonego na ćwiczenia; jeżeli możesz grać dwa razy szybciej, przegrywasz utwór dwa razy częściej w tym samym czasie, a więc po co grać powoli ? Poza tym może to się stać bardzo nudne. Po co ćwiczyć powoli coś co jest się w stanie grać z pełną szybkością ? Potrzeba naprawdę dobrego uzasadnienia dla bardzo powolnej gry. Aby uczynić powolną grę maksymalnie opłacalną, staraj się wkomponować w nią maksymalnie dużo innych rzeczy, aby nie marnować czasu. Granie ot tak po prostu, powoli, bez zdefiniowanego celu *jest* stratą czasu; musisz świadomie poszukiwać korzyści, wiedząc gdzie ich szukać. A więc wymieńmy kilka z nich.

1. Powolna gra jest zaskakująco korzystna dla dobrej techniki, zwłaszcza w kontekście ćwiczenia rozluźnienia.
2. Powolna gra zasila twoją pamięć, ponieważ jest wystarczająco dużo czasu aby sygnały grania mogły podróżować z palców do mózgu i z powrotem kilka razy, zanim jakaś nuta zostanie zagrana. Jeżeli będziesz grał wyłącznie z dużą szybkością, będziesz wzmacniał pamięć rąk, a tracił pamięć właściwą.
3. Powolna gra pozwala Ci na praktykowanie wyprzedzania w myślach muzyki, którą grasz (następna sekcja), co daje Ci większą kontrolę, a nawet pozwala przewidzieć pomyłki. Jest to czas ćwiczenia skoków i akordów (sekcje III.7e, f). Zawsze choć o ułamek sekundy wyprzedzaj w myślach muzykę i ćwicz czucie klawiszy przed zagraniem na nich w celu zagwarantowania 100% dokładności.
4. Powolna gra jest jedną z najlepszych metod oczyszczenia rąk ze złych nawyków, zwłaszcza tych, nabytych podczas szybkiego ćwiczenia (FPD).
5. Masz czas na zanalizowanie detali strukturalnych muzyki, którą grasz i zwrócenia uwagi na wszelkie znaki dotyczące ekspresji. Poza tym skoncentruj się na muzykowaniu.
6. Jedną z podstawowych przyczyn zaćmień pamięci i pomyłek podczas występów jest to, że mózg pracuje na znacznie wyższych obrotach niż podczas ćwiczeń i w tym samym odstępie czasu pomiędzy nutami możesz mieć znacznie więcej „przemyśleń". Te dodatkowe przemyślenia wprowadzają nowe zmienne, które mylą mózg, prowadząc na nieznane terytorium i mogą zaburzyć rytm, a tego podczas występu sobie nie życzymy. Tak więc podczas powolnego ćwiczenia możesz praktykować wstawianie dodatkowych myśli między nutami. Jakie są poprzedzające i następna dźwięki ? Czy są w porządku

czy mogę nad nimi jeszcze popracować ? Co zrobię jeżeli popełnię w tym miejscu błąd, etc., etc. ? Pomyśl o typowych sprawach, które mogą przyjść do głowy podczas występu.

Jeżeli połączysz wszystkie powyższe cele, to czas spędzony na powolnej grze naprawdę się opłaci, a uwaga poświęcona wypełnieniu tych wszystkich rzeczy spowoduje, że nie będzie czasu na nudę.

9. Taktowanie mentalne

Podczas grania z pamięci musisz myślami wybiegać naprzód tak, abyś mógł planować z wyprzedzeniem, mieć całkowitą kontrolę, przewidywać ewentualne trudności i dostosowywać się do zmieniających się warunków. Na przykład często możesz wyczuć, że zbliża się pomyłka i zastosować jeden z podanych w tej książce trików (zobacz sekcje III.9 dotyczącą dopracowania utworu) aby wyjść z tej sytuacji obronną ręką. Nie będziesz w stanie wyczuć nadchodzącej pomyłki jeżeli nie myślisz z wyprzedzeniem. Jedną z metod ćwiczenia myślenia z wyprzedzeniem jest granie szybko, a następnie zwolnienie. Poprzez szybką grę zmuszasz mózg do szybszego myślenia, a kiedy następnie zwolnisz, automatycznie wyprzedzasz muzykę. Nie możesz myśleć z wyprzedzeniem dopóki muzyka nie jest solidnie utrwalona w pamięci, tak więc próby myślenia z wyprzedzeniem są dobrym testem i polepszają pamięć.

Najlepszą sposobem na bardzo szybką grę jest oczywiście granie RO. Jest to jeszcze jeden wartościowy efekt uboczny ćwiczenia RO; będziesz z początku zaskoczony, co potrafi zrobić dla mózgu gra w szybkich tempach. Jest to całkowicie nowe doświadczenie. Ponieważ musisz grać naprawdę szybko aby dogonić mózg, te szybkości nie są łatwo osiągalne RR. Generalnie, rozwijaj umiejętność odłączenia się od aktualnie granych nut i wędrowania myślami w obrębie pobliskiej muzyki.

10. Ustanawianie trwałej pamięci

Do tej pory omawialiśmy procedury służące zapamiętywaniu ale nie analizowaliśmy podstawowych zasad, na których pamięć jest oparta. W przypadku komputera wiemy, że pamięć jest przechowywana w postaci bitów informacji na twardym dysku. A jak jest w przypadku ludzi ? Za wyjątkiem pamięci rąk, większość pamięci znajduje się w mózgu. Jakiej jednak części świadomego czy podświadomego umysłu używamy dla zapamiętywania ? ***Istnieje co najmniej pięć podstawowych rodzajów pamięci, mianowicie: (1) pamięć rąk (dotykowa), (2) pamięć muzyczna (słuchowa), (3) pamięć fotograficzna (wizualna), (4) pamięć klawiatury (wizualna) oraz (5) pamięć teoretyczna.*** Praktycznie każdy stosuje kombinację większości z nich. Dobrym pomysłem wydaje się jednak przyjęcie któregoś rodzaju za swój podstawowy typ pamięci i używanie pozostałych jako dodatkowej pomocy. W ten sposób możesz rozwijać jedną, niezawodną umiejętność.

Omówiliśmy wcześniej pojęcie **pamięci rąk**. Obecnie naszym celem będzie jej wsparcie innymi rodzajami pamięci w celu wykształcenia pamięci bardziej trwałej i pewnej. Aczkolwiek nie ma potrzeby wyeliminowania pamięci rąk, ze względu na jej niepewność, nie powinien to być z zasady twój podstawowy typ pamięci. Jakakolwiek zmiana w twoim środowisku, stanie nerwowym czy „psychologii ciała” może skutkować zmianą pamięci rąk.

Drugim rodzajem pamięci jest pamięć muzyczna w przypadku której pamiętanie oparte jest na muzyce, melodii, rytmie, wyrazie, emocjach, etc. Metoda ta jest najbardziej efektywna w przypadku osób silnie emocjonalnie odczuwających muzykę, którzy wiążą z muzyką duże emocje. Posiadacze słuchu absolutnego również mogą wiele skorzystać z tej metody ponieważ mogą w naturalny sposób połączyć nuty z fortepianu z pamięcią muzyczną. Również osoby, które komponują używają tego rodzaju pamięci. Muzycy nie od razu stają się posiadaczami dobrej pamięci muzycznej. Zgodnie z tym co zostało przedstawione w sekcji III.6.m poniżej, zależy to od typu umysłu jaki posiadasz; jest to umiejętność w pewnym stopniu możliwa do wytrenowania. Osoby posiadające dobrą pamięć muzyczną pamiętają również inne rzeczy jak nazwisko kompozytora czy nazwę kompozyji. Dobrze pamiętają melodie, w przypadku większości kompozycji, które słyszeli kilka razy, mogą zanucić utwór, którego tytuł zostanie im podany.

Trzecie generalne podejście polega na użyciu pamięci fotograficznej. Zapamiętujesz całą partyturę i czytasz w wyobraźni jak obrazek. Również osoby, które uważają, że nie są posiadaczami tego rodzaju pamięci mogą ją sobie wykształcić jeżeli ćwiczą ją rutynowo w trakcie pracy nad utworem *od samego początku*. Wiele osób stwierdzi, że jeżeli sumiennie pracują według tej procedury od pierwszego dnia (od momentu rozpoczęcia pracy nad utworem), że w momencie gdy grają już utwór w satysfakcjonujący sposób, na każdej stronie będzie tylko kilka taktów, których nie zapamiętali fotograficznie. Jednym ze sposobów na fotograficzne zapamiętywanie jest dokładne stosowanie wszystkich opisanych tutaj metod dotyczące techniki i pamięci, a oprócz tego zapamiętywanie partytury dla każdej ręki, takt po takcie, sekcja po sekcji.

Innym podejściem do kwestii pamięci fotograficznej jest zapamiętanie na początek generalnego szkicu – ile pięciolinii jest na stronie i ile taktów w każdej linii; następnie nuty w każdym takcie, później oznaczenia ekspresji, etc. Rozpocznij od rzeczy najbardziej ogólnych, a następnie wypełniaj wszystko detalami. Zacznij zapamiętywanie fotograficzne poprzez zapamiętywanie partii dla jednej ręki. Musisz mieć dokładny obraz kartek z nutami wraz z ich defektami i dodatkowymi znakami. Jeżeli masz kłopot z zapamiętaniem pewnych taktów, narysuj tam coś od siebie np. buźkę albo inny znaczek, który pozwoli Ci związać z nim te takty i ułatwi zapamiętanie. Następnym razem kiedy będziesz chciał sobie przypomnieć te takty pomyśl najpierw o tej buźce.

Jedną z zalet pamięci fotograficznej jest to, że możesz nad nią pracować również poza fortepianem, kiedy zechcesz, gdziekolwiek. Właściwie, kiedy już posiądziesz ten rodzaj pamięci, musisz go sobie często czytać w pamięci do momentu aż będzie dokładnie zapamiętany. Inna zaleta polega na tym, że kiedy masz zaćmienie pamięci możesz szybko zacząć ponownie grać od danego momentu odczytując sobie nuty w głowie. Pamięć fotograficzna pozwoli Ci czytać z wyprzedzeniem w czasie gry co pomaga w myśleniu z wyprzedzeniem. Inna korzyść polega na polepszeniu umiejętności czytania z nut.

Główną wadą tego rodzaju pamięci jest to, że większość ludzi nie jest w stanie podtrzymywać pamięci fotograficznej w długich okresach czasu ponieważ podtrzymywanie tego rodzaju pamięci wymaga więcej pracy niż wymagają inne rodzaje pamięci. Inną wadą jest to, że tworzenie w mózgu obrazu partytury i następnie czytanie go jest stosunkowo wolnym procesem i może zaburzać grę. ***Tak więc w przypadku większości ludzi użycie pamięci fotograficznej jako podstawowego rodzaju pamięci nie wydaje się dobrym***

pomysłem. Jest to dobry rodzaj pamięci jedynie dla osób, które mają naturalne skłonności w tym kierunku i kultywowanie pamięci fotograficznej będzie sprawiać im przyjemność.

Osobiście nie pracuje świadomie nad pamięcią fotograficzną z wyjątkiem kilku pierwszych taktów, co pomaga mi zacząć utwór. Mimo wszystko na początku kiedy pracuję nad nowym utworem tworzy się u mnie całkiem spora pamięć fotograficzna z tego powodu, że zachodzi potrzeba częstych odwołań do partytury. Nawet w przypadku tych, którzy nie mają zamiaru wykształcać pamięci fotograficznej dobrze jest zachować tą pamięć, którą się już zdobyło na wczesnym etapie zapoznawania się z utworem muzycznym. Możesz być zaskoczony na jak długo ta pamięć Ci pozostanie zwłaszcza jeżeli będziesz o nią dbał. Ja osobiście nie zmuszam się do fotograficznego zapamiętywania ponieważ wiem, że i tak ostatecznie będę musiał polegać na pamięci klawiatury, która zostanie omówiona poniżej. To niezwykłe o ile lepiej można zrobić pewne rzeczy kiedy nie jest się zmuszanym. W naturalny sposób posiadłem pewną ilość pamięci fotograficznej, która pozostanie mi na całe życie. Oczywiście żałuję, że wcześniej nie zrobiłem więcejw tym kierunku ponieważ sądzę, że wtedy byłbym w tym znacznie lepszy.

Tym, którzy uważają, że nie mają zdolności do pamięci fotograficznej proponuję następujący trik. Najpierw zapamiętaj utwór z takim udziałem pamięci fotograficznej jaki jest tylko możliwy ale nie przejmuj się jeżeli jest on niewielki. Kiedy już utwór jest zapamiętany odtwórz go z powrotem na papier. Spróbuj przelać na papier każdą nutę którą zapamiętałeś. Ponieważ znacz każdą sekcję RO takie odtworzenie z klawiatury na papier powinno być proste. Wtedy jedyną rzeczą, której będziesz musiał ponownie nauczyć się na pamięć będzie to, gdzie konkretnie nuty są umieszczone na stronie. Będziesz musiał od czasu do czasu rzucić okiem na partyturę aby odtworzyć, na której stronie dana nuta była umieszczona. Również oznaczenia ekspresji powinny być odtworzone. Pracuj w jedną i w drugą stronę grając z pamięci fotograficznej i spisując z klawiatury nuty na papier aż obraz w pamięci nie będzie gotowy. Wtedy możesz zadziwić swoich znajomych zaczynając w dowolnym momencie i zapisując całą partyturę od zera ! Zauważ, że będziesz w stanie zapisać całą partyturę od dowolnego miejsca i każdą rękę z osobna. A oni myśleli, że tylko Wolfgang to potrafił.

Czwartym rodzajem pamięci jest pamięć klawiatury. W tym przypadku zapamiętuje się sekwencje klawiszy i ruchy rąk, razem ze słyszaną w trakcie grania muzyką. To tak jakby mieć fortepian w mózgu i grać na nim. Pracę z pamięcią klawiatury rozpocznij zapamiętując najpierw RO, później RR. Następnie, kiedy nie będzie w pobliżu fortepianu zagraj utwór w pamięci, najpierw RO, później RR. Granie RR w pamięci nie jest konieczne zwłaszcza, jeżeli uznasz, że jest to zbyt trudne. Podczas grania w pamięci można zwykle zobaczyć w danym momencie tylko jedną rękę. Kiedy grasz w pamięci zastanów się, które sekcje zapominasz i zapamiętaj je ponownie następnym razem lub też podejdź do fortepianu i odśwież swoją pamięć. W stosunku do sekcji, z którymi masz problemy możesz spróbować zastosowania pamięci fotograficznej ponieważ tak czy inaczej występuje potrzeba patrzenia na partyturę w celu powtarzania zapamiętywania. Zauważ, że granie poza fortepianem jest trudne podwójnie ponieważ nie tylko musisz wszystko pamiętać ale jesteś pozbawiony pomocy dźwięku fortepianu i ruchów rąk.

Pamięć klawiatury ma większość zalet pamięci fotograficznej ale dodatkowo ma tą zaletę, że nuty zapamiętane są jako klawisze, a nie plamy atramentu kartce papieru; tak więc nie musisz robić tłumaczenia ze znaków na klawisze. To pozwala grać z mniejszym wysiłkiem

w porównaniu do pamięci fotograficznej ponieważ nie trzeba przechodzić przez kłopotliwy proces tłumaczenia muzyki. Oznaczenia ekspresji to również nie znaczki na papierze tylko myślowe koncepcje muzyczne (pamięć muzyczna). Za każdym razem gdy ćwiczysz, pamięć klawiatury w naturalny sposób ulega zasileniu, co jest kolejną zaletą pamięci klawiatury. Możesz prowadzić próby bez fortepianu i grać z wyprzedzeniem tak, jak w przypadku pamięci fotograficznej.

Najciekawszą rzeczą jaką zaobserwowałem kiedy zacząłem świadomie używać pamięci klawiatury było to, że miałem tendencję do robienia takich samych błędów i zatrzymywania się w tych samych miejscach jakbym rzeczywiście grał na fortepianie ! Po chwili refleksji zdałem sobie sprawę, że ma to sens ponieważ wszystkie błędy mają swój początek w mózgu czy siedzi się przy fortepianie czy też nie. To nie fortepian popełnia błędy tylko ja. Wspomniałem o tym ponieważ zawarta jest tu sugestia, że możemy pracować nad różnymi aspektami gry poprzez ćwiczenie w umyśle, bez fortepianu. To naprawdę unikalna zaleta pamięci klawiatury ! Większość sugestii odnośnie zapamiętywania podanych w tej książce stosuje się w najlepszym stopniu do pamięci klawiatury. To kolejna jej zaleta.

Dla osób ćwiczących śpiewanie z nut (solfeż) i słuch absolutny (sekcje 11 i 12 poniżej), granie w pamięci będzie wielką pomocą w dalszym rozwijaniu tych umiejętności. Metoda pamięci klawiatury wizualizuje klawiaturę, co również pomaga w znalezieniu właściwych klawiszy współgrając ze słuchem absolutnym. Dlatego też osoby zainteresowane stosowaniem tej metody zapamiętywania powinni rozważyć również naukę śpiewania z nut i słuchu absolutnego ponieważ te umiejętności częściowo są w tej metodzie obecne. To pierwszorzędny przykład tego jak nauka jednej umiejętności (zapamiętywania) pomaga w nauce wielu innych. Niewątpliwie jest to jedna z dróg, którymi podążają do swoich celów geniusze. Okazuje się, że te wyczyny są osiągalne również dla nas wszystkich.

Ostatecznie musimy starać się zrobić co w naszej mocy aby jak najpełniej korzystać z **pamięci teoretycznej.** Oznacza to sprawy takie jak tonacja, oznaczenie metrum, przejścia między akordami, harmonie, etc. Prawdziwa pamięć nie może zaistnieć bez gruntownego zrozumienia teoretycznych podstaw dla danej kompozycji. Niestety większość adeptów pianistyki nie ma wystarczającego wykształcenia teoretycznego dla przeprowadzenia takiej analizy. Na szczęście taka analiza może być zastąpiona analizą strukturalną z podobnym skutkiem. Każda kompozycja ma strukturę: zwykle początek, treść główną i zakończenie. Główny temat zwykle jest wprowadzany na początku i rozwijany w głównej części prowadząc do punktu kulminacyjnego w zakończeniu. Taka analiza strukturalna ukaże różne części składowe dzieła muzycznego i ich wzajemnie przenikanie w procesie tworzenia muzyki.

11. Podtrzymywanie pamięci.

Do utrzymywania pamięci można zastosować wiele z metod służących szlifowaniu techniki. Oczywistą częścią procesu utrzymywania pamięci jest przywracanie zapomnianych sekcji. Jeżeli zapomniałeś jakąś sekcję możesz ćwiczyć użycie pamięci rąk dla odzyskania kontroli i sprawdzenia czy w twoim przypadku to zadziała. Aby zwiększyć udział pamięci rąk zagraj głośniej i trochę szybciej. Jeśli o mnie chodzi używanie pamięci rąk dla odzyskania kontroli po wystąpieniu luki pamięciowej w czasie występu nie działa dostatecznie dobrze (najgorsza rzecz jaką możesz zrobić to rozpoczynać kilkakrotnie i

zacinać się w tym samym miejscu), tak więc używam tej metody tylko podczas ćwiczeń kiedy jestem zbyt leniwy aby przeszukiwać nuty.

Czas poświęcony utrzymywaniu pamięci to dobry moment aby ponownie odwiedzić partyturę w celu przekonania się czy poszczególne nuty i znaczniki ekspresji są dokładnie zapamiętane. Ponieważ tego samego tekstu muzycznego użyłeś dla nauczenia się utworu szanse na to, że początkowo źle coś odczytałeś, a następnie błąd ten utrwalałeś są znaczne. Jednym ze sposobów radzenia sobie z tym problemem jest słuchanie nagrań. Każda znacząca różnica pomiędzy wykonaniem twoim a zarejestrowanym będzie od razu łatwo uchwytna.

Inną czynnością z zakresu utrzymywania pamięci jest sprawdzanie czy w dalszym ciągu wszystko jest zapamiętane RO. Może to być szczególnie czasochłonne w przypadku dużych utworów, ale warte jest zachodu, ponieważ nie jest dobrze przekonywać się o brakach w tym zakresie podczas występu. Zauważ, że sesje utrzymywania pamięci RO nie służą tylko i wyłącznie pamięci. Jest to również czas na wypróbowywanie nowych rzeczy, granie szybciej od szybkości finalnej i generalne oczyszczanie techniki. Długa gra RR zwykle wprowadza błędy synchronizacji i inne nieoczekiwane błędy i to jest czas na ich naprawę. *Granie RO i dla pamięci i dla techniki jest bardzo wartościowym wysiłkiem.* To jeden z najlepszych momentów aby przy pomocy metronomu przekonać się czy dokładność rytmu i synchronizacja są na właściwym poziomie zarówno dla gry RO jak i RR. Najbardziej efektywną metodą przygotowania się na wychodzenie z trudnych sytuacji po pomyłkach w czasie występów jest ćwiczenie RO. Wtedy, gdy popełnisz błąd lub masz lukę pamięci masz wiele opcji aby ją naprawić, jak np. granie dalej jedną ręką, a następnie dołączenie drugiej. Taka metoda działa ponieważ pomyłki i luki pamięci rzadko mają miejsce w obu rękach jednocześnie -- zwykle dotyczą tylko jednej ręki w danej chwili - zwłaszcza jeżeli ćwiczyłeś RO.

Najbardziej efektywną metodą utrzymywania pamięci jest granie utworu w pamięci. Posiadacze pamięci fotograficznej powinni wizualizować całą partyturę. Posługujący się pamięcią klawiatury powinni w myślach widzieć swoją grę na klawiaturze. Jest to zarówno użyteczne gdy uczysz się utworu po raz pierwszy jak i podczas późniejszego utrzymywania. Tak więc od początku pracy nad utworem wyrób sobie nawyk aby ćwiczyć utwór w pamięci – w wolnej chwili np. w łóżku, przed zaśnięciem, po porannym , przebudzeniu, etc. Jest to równocześnie dobry test na to czy naprawdę dobrze zapamiętałeś utwór czy nie bazujesz na pamięci rąk. Tak jak w przypadku zapamiętywania dla większości ludzi za późno je zaczynać „granie w głowie" kiedy już dobrze grasz utwór (z pomocą partytury) Gdy grasz w pamięci od samego początku pracy nad utworem staje się to łatwą, prawie naturalną procedurą i nie jest wcale tak trudne jak się wydaje na początku. Z pewną praktyką będziesz zdolny grać w pamięci z szalonymi prędkościami i nie musi to być wcale czasochłonne. Dodatkowo, szybkie granie w pamięci pomoże Ci grać szybciej przy fortepianie i wyprzedzać w myślach grany materiał.

Dla utrzymywania dobrej pamięci istotne jest abyś nie zaprzestał „grania w pamięci" po tym jak już całkowicie zapamiętasz utwór. Musisz to powtarzać tylko raz na jakiś czas, tak więc nie powinno to być szczególnie czasochłonne.

Doskonałym testem prawdziwej pamięci jest próba rozpoczęcia grania utworu w dowolnym

momencie. Większość pianistów nie jest zdolna rozpocząć w dowolnym miejscu, np. w środku frazy, ale Ty powinieneś próbować znaleźć tak wiele punktów startowych jak to jest tylko możliwe. Są to zwykle początki krótkich fragmentów, których używałeś do nauki utworu. Kiedy już rozbijesz utwór na takie frazy o wielkości ok. 10 taktów, spróbuj zagrać utwór w odwrotnej kolejności tzn. grając najpierw ostatnie frazy, a następnie te z początku. Innym sposobem ćwiczenia takiej segmentowej gry jest granie jedną ręką na fortepianie, a drugą w pamięci. Jeżeli nie możesz tego zrobić może to oznaczać, że twoja gra RR opiera się głównie na pamięci rąk.

Mam nadzieję, że czytelnik zrozumiał przesłanie mówiące, że zapamiętanie dużego repertuaru (5 do 10 godzin) i granie go jest o wiele korzystniejsze niż marnowanie czasu na ćwiczenia palcowe w rodzaju ćwiczeń Hanona. Gdyby ci uczniowie, którzy godzinami grają wprawki w tym czasie budowali swój repertuar, skutkowałoby to tym, że mieliby zarówno duży repertuar jak i poprawioną technikę i możliwości wykonawcze.

Utrzymywanie pamięci jest również wymagane po nauce nowych utworów ponieważ zapamiętywanie nowych rzeczy powoduje zapominanie starych. Tak więc kiedy opanujesz już nowy utwór, wróć do starych i zobacz czy są dalej OK. W ten sposób możesz zidentyfikować pewne utwory np. pewne utwory Bacha czy Mozarta, którzy wymagają więcej czasu na utrzymywanie pamięci niż inne. Ta wiedza pomoże złagodzić wiele frustracji. Bez tej wiedzy ktoś zauważywszy, że po opanowaniu nowego utworu zapomniał stary może pomyśleć, że coś stało się z jego/jej pamięcią. Nie należy się martwić – to zjawisko jest całkowicie normalne i naturalne.

Przekonasz się, że utwory zapamiętane według opisanych w tej książce metod są utrwalone znacznie lepiej niż przy użyciu metod intuicyjnych, niezależnie od tego od ilu lat je grasz. Jeżeli chcesz poprawić jakość zapamiętania starych utworów zapamiętanych przy pomocy metod intuicyjnych musisz się cofnąć i ponownie zapamiętać je RO, etc. Jest to całkiem opłacalne z punktu widzenia znajdowania błędów, poprawy techniki i poprawy pamięci. W przypadku trudnych utworów nie ma innego wyboru jak tylko ponownie nauczyć się obu rąk RO, ale w przypadku łatwiejszych utworów może wystarczyć nauczenie się jednej tylko ręki RO, zwykle tej trudniejszej – generalnie PR.

Podsumowując, utrzymywanie pamięci ma następujące komponenty:

(1) Sprawdź posługując się partyturą dokładność zapamiętania każdej nuty i wyrażenia ekspresyjnego.

(2) Upewnij się, że jesteś w stanie grać cały utwór RO. Możesz ćwiczyć RO bardzo szybko dla ulepszenia techniki.

(3) Ćwicz, rozpoczynając od losowego momentu w utworze. Jest to doskonały sposób testowania pamięci i twojego zrozumienia struktury kompozycji.

(4) Graj powoli; nie ma lepszego sposobu na poszerzenie pamięci.

(5) Graj „na zimno”. Bardzo poprawi to twoje możliwości wykonawcze.

(6) Graj „w głowie”, przynajmniej RO. Jeżeli rozpoczniesz ten proces razem z nauką nowego utworu i będziesz następnie kontynuował - będzie to zaskakująco łatwe.

(7) Na potrzeby zbliżających się recitali stosuj procedury opisane w rozdziale 1.3.14

12. Czytający z nut kontra pamięciowcy: nauka bachowskich Inwencji

Wielu osób czytających dobrze z nut oraz umiejących sprawnie zapamiętywać, jest dobrych tylko w swojej dziedzinie, a słabych w tej drugiej. Problem bierze się stąd, że osoby dobrze czytające z nut początkowo nie widzą potrzeby zapamiętywania, a czytanie z nut sprawia im taką radość, że rozwijają tą umiejętność kosztem zapamiętywania. Im więcej czytają z nut tym mniej używają pamięci i im mniej zapamiętują, a tym samym stają się coraz gorszymi pamięciowcami. Oczywiście zdarzają się osoby mające talent do czytania z nut, które mają prawdziwe problemy z pamięcią ale jest to zaniedbywalny margines. Tak więc problemy z zapamiętywaniem spowodowane są przez mentalną blokadę budowaną przez długi okres czasu. Dobrzy pamięciowcy mogą doświadczyć podobnego problemu; nie mogą grać z nut. Nie stanowi to jednak analogicznego problemu ponieważ wszyscy zaawansowani pianiści wiedzą jak efektywnie zapamiętywać co oznacza, że *słabi pamięciowcy mają pecha, że nigdy nie zostali nauczeni jak zapamiętywać i zdobywać szybko technikę; poziom techniczny słabych pamięciowców jest dużo niższy niż osób które dobrze zapamiętują.*

„Czytanie nut" jest pojęciem użytym tutaj dość luźno zarówno jako określenie prawdziwego grania z nut jak i ćwiczenia muzyki z pomocą partytury. Różnica pomiędzy czytaniem z nut utworu nigdy wcześniej nie widzianego i utworu przegrywanego wcześniej, nie jest tutaj istotna. Dla zwięzłości, rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma rodzajami grania z nut będzie wynikać z kontekstu.

Ważniejsza od czytania z nut jest zdolność do dobrego zapamiętywania ponieważ możesz dać sobie radę jako pianista nie umiejący dobrze czytać z nut, ale na pewno nie staniesz się zaawansowanym pianistą bez wykształconej zdolności do zapamiętywania. Zapamiętywanie nie jest rzeczą łatwą dla przeciętnego pianisty nie wyćwiczonego w zapamiętywaniu. Czytający z nut, którzy nie potrafią zapamiętywać, natrafiają na jeszcze większy problem. Tak więc, ***osoby mające problemy z zapamiętywaniem, które pragną opa****nować pamięciowo trudny repertuar, muszą zacząć z takim nastawieniem psychologicznym, że będzie to projekt długodystasowy z wieloma przeszkodami do pokonania.* Jak to zostało przedstawione poniżej, rozwiązanie w zasadzie jest proste – uczyń zasadą zapamiętywanie wszystkiego *przed* nauką grania utworu. W praktyce pokusa szybkiego opanowania utworu poprzez czytanie z nut jest często nie do pokonania. Ta właśnie tendencja polegania na wyłącznym czytaniu, a nie brak zdolności do zapamiętywania, staje się główną przyczyną tego, że czytający z nut stają się słabi w zapamiętywaniu.

Najtrudniejszym problemem na jaki napotykają czytający z nut jest psychologiczny problem motywacji. *Dla tych dobrze czytających, zapamiętywanie wydaje się stratą czasu, ponieważ są w stanie dobrze grać wiele utworów po prostu czytając z nut.* Mogą nawet grać trudne utwory korzystając z pamięci rąk i jeżeli mają lukę pamięciową, mogą zawsze spojrzeć w partyturę, która stoi przed nimi. Tak więc dają sobie radę bez zapamiętywania. Po latach ćwiczenia w ten sposób bardzo trudno jest nauczyć się zapamiętywać ponieważ umysł uzależnił się od obecności partytury. Trudne utwory są niemożliwe do opanowania w tym systemie tak więc są unikane ma korzyść dużej liczby łatwiejszych kompozycji. Świadomi tych trudności prześledźmy typowy program nauki procesu zapamiętywania.

Najlepiej na początek nauczyć się na pamięć kilku nowych, krótkich utworów. Kiedy uda Ci się opanować pamięciowo tych kilka utworów bez zbytniego wysiłku, możesz zacząć

budować pewność siebie i polepszać umiejętność zapamiętywania. Kiedy już dostatecznie rozwiniesz te umiejętności możesz nawet pomyśleć o zapamiętaniu utworów, które wcześniej opanowałeś poprzez czytanie.

„Krótki" utwór to kompozycja o długości od 2 do 4 stron. Taki utwór można zacząć od początku, postępując sekcja po sekcji aż do końca. *Zacznij od analizy struktury utworu.* Osoby dobrze czytające mają tutaj przewagę ponieważ są zaznajomieni z frazami i seriami nut, które pojawiają się często razem i są dobrzy w analizowaniu mikrostruktur. Gdy decyduje się na zapamiętywanie, koncentruje się tylko na tym i poświęcam czas na inne formy ćwiczeń tylko wtedy gdy zmęczy mnie zapamiętywanie i potrzebuję przerwy. Robię tak ponieważ granie innego materiału pomiędzy sesjami zapamiętywania powoduje, że zapominam to, czego ostatnio się nauczyłem. Świeżo zapamiętany materiał jest szczególnie wrażliwy. Tak więc moje sesje ćwiczebne są albo sesjami poświęconymi zapamiętywaniu albo ćwiczeniu. Podczas sesji poświęconych ćwiczeniu prawie nigdy nie potrzebuję tekstu muzycznego. Nawet podczas sesji zapamiętywania używam partytury tylko na początku i odkładam ją na bok tak szybko jak to jest możliwe.

Jako przykład krótkich utworów do zapamiętywania weźmy Inwencje Dwugłosowe Bacha. Poprowadzę Cię poprzez jedną z nich, a pozostałych dwóch powinieneś spróbować sam. Trzy najłatwiejsze to #1, #8 i #13. Pokażę Ci jak nauczyć się #8. Po #8 spróbuj samodzielnie #1, a następnie zacznij #13. Pomysł jest taki aby opanować wszystkie trzy jednocześnie, ale jeżeli okaże się to zbyt uciążliwe to spróbuj tylko dwóch (#8 i #1) czy też tylko #8. Ważne jest abyś spróbował tylko tego co możesz komfortowo grać; dlatego daję Ci trzy do wyboru. Podany poniżej plan jest przeznaczony do nauki wszystkich trzech jednocześnie. Zakładam, że przyswoiłeś materiał z sekcji od I do III, a twój poziom techniczny pozwala na granie inwencji 2-głosowych Bacha.

Inwencja Dwugłosowa #8, dzień pierwszy. Zacznij od zapamiętania taktów od 2 do 4 w LR, włączając pierwsze dwie nuty (połączenie) taktu 5. Zapamiętanie tego powinno zająć nie więcej niż minutę; następnie zacznij grać to z właściwą szybkością. Następnie zrób to samo z taktami 1 do 4 w PR, włączając pierwsze cztery nuty taktu 5. Teraz wróć do LR i zobacz czy możesz grać jej partię bez partytury; podobnie z PR. Jeżeli możesz to nie powinieneś zaglądać w to miejsce w partyturze do momentu kiedy będziesz miał zanik pamięci, co w którymś momencie na pewno nastąpi. Graj na przemian partię LR i PR aż opanujesz to w stopniu pozwalającym na wygodną grę. To powinno zająć jeszcze tylko kilka minut. Powiedzmy, że cała ta procedura trwa 5 minut. Jeżeli uczysz się szybciej to może zabrać jeszcze mniej.

Teraz naucz się taktów od 5 do 7, włączając 2 pierwsze nuty w LR i pierwsze 4 nuty w PR taktu 8. Powinno to zabrać około 4 minut. Te wszystkie ćwiczenia są RO; nie będziemy w ogóle grać RR dopóki nie skończymy całego utworu RO. Oczywiście możesz spróbować zagrać RR w każdym momencie ale nie marnuj czasu na ćwiczenie RR jeżeli nie robisz natychmiastowych szybkich postępów ponieważ mamy tutaj plan, który musimy wykonać ! Kiedy już grasz komfortowo, połącz takty 1-7, włączając w to połączenia w takcie 8. Może to trwać kolejne 3 minuty dla obu rąk.

Następnie zapamiętaj takty 8-11 i dodaj je do poprzednich sekcji. Przydzielmy dodatkowe 8 minut do tej części. Na doprowadzenie do pełnej szybkości RO całej sekcji (takty 1-11)

przeznaczymy ogółem 20 minut. Jeżeli masz techniczne problemy w pewnych miejscach nie przejmuj się tym, będziemy pracować nad tym później. W tym momencie nie musisz grać wszystkiego perfekcyjnie.

Następnie, zostawimy takty 1-11 (nie myśl o nich w ogóle) i pracujmy tylko nad taktami 12-23. Podziel tą sekcję na następujące segmenty (połączenia powinny być oczywiste): 12-15, 16-19 i 19-23. Zauważ, że takt 19 nakłada się ponieważ daje to dodatkową możliwość ćwiczenia trudnego 4-tego palca w LR. Pracuj tylko nad taktami 12-23 aż do momentu kiedy będziesz je dobrze grał RO bez przerw. Powinno to zabrać dodatkowe 20 minut.

Teraz dokończ takty od 24 do końca (34). Można je opanować stosując następującą segmentację: 24-25, 26-29 i 30-34. Może to wymagać kolejnych 20 minut, a zapamiętanie całości zamknie się w 1 godzinie. Możesz teraz zakończyć i kontynuować naukę jutro albo też przejrzeć wszystkie 3 sekcje jeszcze raz. Ważną rzeczą jest aby nie przejmować się tym czy będziesz pamiętał to wszystko jutro (prawdopodobnie nie będziesz), ale aby mieć z tego przyjemność, próbować połączyć 3 sekcje, czy nawet spróbować trochę RR aby przekonać się jak daleko możesz zajść. Pracować nad partiami, które przysparzają Ci problemów technicznych kiedy próbujesz grać je szybciej. Ćwicz te problemy techniczne w tak małych segmentach jak tylko się tylko da; to często oznacza 2-nutowe serie równoległe. Ćwicz tylko te nuty, których nie grasz zadowalająco. Całkowity czas, który masz poświęcić temu utworowi pierwszego dnia to 1 godzina.

Dzień drugi: przejrzyj każdą z trzech sekcji, a następnie połącz je. W niektórych miejscach będziesz potrzebował tekstu muzycznego. Teraz odłóż go na bok – nie powinieneś tam zaglądać z wyjątkiem sytuacji kiedy coś zapomnisz czy dla upewnienia podczas procesu podtrzymywania pamięci. Jedynym wymaganiem dla drugiego dnia jest umiejętność grania całego utwór RO od początku do końca niprzerwanie. Skoncentruj się na szybkości i graj tak szybko jak to możliwe bez popełniania błędów. Ćwicz rozluźnienie. Jeżeli zaczniesz robić błędy – zwolnij i zmieniaj cyklicznie szybkość – zwiększaj i zmniejszaj. Zauważ, że łatwiej się zapamiętuje przy większej szybkości, a problemy pamięciowe mogą wystąpić podczas zwolnienia – tak więc zmieniaj szybkość. Nie bój się grać szybko, ale równoważ szybką grę dostateczną ilością gry powolnej.

Jeżeli całkowicie komfortowo grasz RO drugiego dnia, możesz zacząć grać RR stosując ten sam podział na małe segmenty jak podczas grania RO. Jednak jedynym wymogiem w drugim dniu jest granie całego utworu RO, bez przerw z pamięci. Na pierwszej nucie taktu 3 mamy kolizję rąk, tak więc zagraj ją LR, a PR niech nic nie gra w tym czasie; tak samo w takcie 17. Graj miękko nawet tam gdzie jest *„forte”* tak abyś mógł zaakcentować nuty na mocnej części taktu dla lepszej synchronizacji obu rąk. Nie przejmuj się, że jesteś trochę napięty na początku, ale skoncentruj się na rozluźnieniu tak szybko jak to możliwe.

Często najłatwiej gra się z pamięci z umiarkowaną szybkością , ponieważ możesz użyć rytmu jako czynnika podtrzymywania gry, a zapamiętywać muzykę frazami, a nie pojedynczymi nutami. Tak więc od samego początku zwracaj uwagę na rytm i używaj go do synchronizacji obydwu rąk. A teraz zwolnij i popracuj nad dokładnością. Aby zapobiec zwiększaniu szybkości zwracaj uwagę na każdą indywidualną nutę. Powtarzaj ten cykl szybko-powoli, a za każdym razem zanotujesz wyraźną poprawę. Głównym zadaniem jest zapamiętać wszystko RO i zwiększyć szybkość grania RO tak bardzo jak to jest możliwe.

Tam gdzie masz problemy z techniką posłuż się ćwiczeniami w seriach równoległych aby szybko ją rozwinąć. Potrzebna ilość czasu nie powinna przekroczyć 1 godziny.

Dzień trzeci: naucz się grać RR z podziałem na trzy główne sekcje, tak jak to zrobiłeś RO. Gdy tylko zaczniesz się gubić podczas grania RR, wróć z powrotem do gry RO aby wszystko uporządkować. Teraz jest dobry czas na to aby dalej zwiększać szybkość RO aż do dwukrotnej szybkości finalnej jeżeli to możliwe (więcej na ten temat będzie powiedziane później). Oczywiście osoby nie posiadające odpowiedniego poziomu technicznego będą musiały grać wolniej. Pamiętaj, że rozluźnienie jest ważniejsze od szybkości. Oczywiście będziesz grał dużo szybciej RO niż RR, a praktycznie wszystkie próby zwiększenia szybkości powinny być dokonywane RO. Ponieważ ręce nie są jeszcze całkowicie skoordynowane możesz mieć problemy z pamięcią, a granie RR może być trudne jeżeli nie grasz powoli. Od tego miejsca musisz polegać na powolnym efekcie PPI (polepszenie po-ćwiczeniowe) aby uzyskać większe postępy. Ale po 3 godzinach rozłożonych na 3 dni, możesz zasadniczo grać poprawnie utwór RR, ewentualnie czasami się zacinając.

A teraz zacznijmy drugi utwór, Inwecję #1, podczas gdy będziemy dopracowywać pierwszy. Ćwicz oba utwory naprzemiennie. Pracuj nad #1 do momentu aż zaczniesz zapominać #8, następnie wróć ponownie do #8 i pracuj aż zaczniesz zapominać #1. Pamiętaj, że celowo *chcesz* trochę zapomnieć po to, żeby później ponownie się tego nauczyć, co prowadzi do polepszenia pamięci długoterminowej. Ze powodów psychologicznych najlepiej stosować programy typu „wygrana-wygrana": jeżeli zapomnisz to jest to właśnie to o co Ci chodziło; jeżeli nie możesz zapomnieć to nawet lepiej ! Takie podejście pozwoli Ci także ocenić jak dużo możesz zapamiętać w danym przedziale czasu. Oczywiście to dopiero początek. Młodsi zauważą, że ta wielkość zwiększa się gwałtownie w miarę jak zdobywasz doświadczenie i uczysz się więcej pamięciowych sztuczek. Dzieje się tak bo mamy samonapędzający się układ: im szybciej zapamiętujesz tym szybciej możesz grać, a im szybciej grasz tym szybciej zapamiętujesz. Zwiększająca się pewność także odgrywa swoją rolę. Ostatecznie, głównym czynnikiem limitującym będzie twój poziom techniczny, a nie zdolność do zapamiętywania. Jeżeli będziesz miał wystarczającą technikę będziesz zdolny grać z pełną szybkością w kilka dni. Jeżeli nie możesz to oznacza to po prostu, że potrzebujesz więcej techniki. Nie oznacza to wcale, że jesteś słaby w zapamiętywaniu.

Dzień czwarty: Niewiele możesz zrobić aby szybko polepszyć technikę grania pierwszego utworu po dwóch czy trzech dniach. Przez kilka dni ćwicz Inwencję #8 RO, następnie RR z różnymi szybkościami w zależności od kaprysu chwili. Kiedy poczujesz, że jesteś gotowy, ćwicz RR, ale wróć do RO jak tylko zaczniesz robić błędy, pomyłki pamięciowe RR oraz kiedy masz problemy techniczne z dojściem do odpowiedniej szybkości (zobacz poniżej). Ćwicz granie utworu RR w segmentach, skacząc od segmentu do segmentu losowo poprzez cały utwór. Spróbuj zacząć od ostatniego segmentu, idąc aż do początku.

Pewne fragmenty będą prostsze, podczas gdy inne sprawią problemy. Oddziel fragmenty powodujące problemy i pracuj nad nimi osobno. Ponieważ od początku uczyłeś się w segmentach powinno to być łatwe. Większość ludzi ma słabszą LR tak więc doprowadzenie LR do szybkości dwa razy większej niż szybkość finalna może być trudne. Na przykład ostatnie cztery nuty LR w takcie 4, 4234(5), gdzie (5) jest połączeniem mogą być trudne do szybkiego zagrania. W takim układzie rozbij je na trzy serie równoległe (istnieją również inne rozwiązania tego problemu): 42, 423 i 2345 i ćwicz je przy użyciu ćwiczeń serii równoległych. Najpierw doprowadź je do prawie nieskończonej szybkości (prawie akord), a

następnie naucz się rozluźniać przy tych szybkościach grając w szybkich czwórkach (zobacz sekcję III.7b). 423 nie jest serią równoległą, tak więc będziesz musiał zagrać to wolniej niż serie. Następnie stopniowo zwalniaj aby rozwinąć niezależność palców. Dalej, połącz serie równoległe w pary i ostatecznie, scal je wszystkie razem. Ponieważ dotyczy to rozwoju techniki nie spodziewaj się znacznej poprawy w czasie ćwiczeń, a dopiero następnego dnia, a dużej poprawy po paru tygodniach. W pierwszym dniu polepszania techniki, jedyna rzecz, nad którą możesz naprawdę pracować to rozluźnienie i bardzo szybkie ćwiczenia w seriach równoległych.

Ważne jest abyś gdy tylko nauczysz się go grać utwór RO, rozpoczął granie w pamięci, z dala od fortepianu. Kiedy możesz już grać RR możesz próbować grania RR w pamięci ale warunkiem koniecznym jest umiejętność grania RO. Nie zatrzymuj się aż nie będziesz umiał grać cały utwór RO w pamięci. Potrwa to dzień lub dwa. Jeżeli teraz nie wypełnisz całkowicie tego zadania prawdopodobnie, jak większość ludzi nie zrobisz tego nigdy. Ale jeżeli uda Ci się tego dokonać, stanie się to dla Ciebie bardzo potężnym narzędziem. Powinieneś móc szybko nauczyć się grać szybko w głowie; będzie to stanowić ćwiczenie dla twojego umysłu, wzmocni właściwą pamięć i zaoszczędzi czas.

Około 5 i 6 dnia możesz zacząć inwencję #13 tak, abyś następnie mógł ćwiczyć te trzy utwory w kolejnych dniach. Jeżeli jednak jest to zbyt męczące ucz się tylko dwóch utworów. Ostatecznie celem tego zadania jest łatwy sukces w zapamiętywaniu krótkich utworów mający na celu zbudowanie zaufania do pamięciowego opanowywania materiału. *Tak więc nie próbuj czegoś co uważasz za trudne.* Inne podejście polega na tym aby opanować najpierw tylko utwór #8, a dopiero kiedy przejdziesz przez całą procedurę i jesteś z nią zaznajomiony zacząć #1 i #13. Główną przyczyną jednoczesnej nauki kilku utworów jest fakt zbyt wielkiej liczby powtórzeń krótkiego utworu w przypadku ćwiczenia tylko tego jednego. Pamiętaj, że od pierwszego dnia będziesz grał z właściwą szybkością, a od drugiego dnia przynajmniej niektóre sekcje będziesz grał szybciej niż prędkość finalna (RO). Pamiętaj również, że bardziej efektywnie jest uczyć się trzech utworów jednocześnie. Więcej czasu zajmie nauczenie się tych utworów jeden po drugim niż jednocześnie.

To jaki postęp robisz po dwóch, trzech dniach bardziej zależeć będzie od poziomu twoich umiejętności niż zdolności do zapamiętywania. Od momentu kiedy jesteś w stanie w dowolnej chwili zagrać cały utwór RO możesz uważać że jest on zapamiętany. Jeżeli jesteś na poziomie powyżej średniozaawansowanego, powinieneś być w stanie bardzo szybko grać utwór RR, a jeżeli nie jesteś tak zaawansowany to problemy techniczne w obu rękach spowolnią postęp. Pamięć nie jest tu czynnikiem limitującym. Jeżeli chodzi o ćwiczenie RR będziesz musiał oczywiście pracować nad koordynacją obu rąk. W muzyce Bacha szczególnie trudna (i konieczna) jest koordynacja obu rąk i granie nimi niezależnie.

Ostatecznie, bardzo istotny aspekt tematu technika versus pamięć: jak zauważyliśmy, od kiedy utwór jest już zapamiętany to jak dobrze możesz grać z pamięci zależy na równi od poziomu twojej techniki jak i tego na ile dobrze zapamiętałeś utwór. *Niezwykle istotne jest to aby nie mylić braku techniki z nieumiejętnością zapamiętywania.* Tak więc w tym momencie będziesz potrzebował metody zarówno dla testowania techniki, aby przekonać się czy jest wystarczająca i do rozwijania techniki jeżeli nie jest wystarczająca. Taki test zaczyna się podczas grania RO. Jeżeli twoja technika jest wystarczająca powinieneś grać RO bardzo komfortowo, luźno i perfekcyjnie przy szybkości ok. 1.5 raza większej od zaplanowanej szybkości finalnej. W przypadku inwecji #8 szybkość powinna wynosić ok.

mm=100 ustawienia metronomu, tak więc powinieneś być w stanie grać każdą ręką co najmniej ponad 150, a może nawet 200. Przy 150 uzyskasz szybkość gry Glena Goulda (aczkolwiek RO) ! Jeżeli nie możesz dojść do 150 musisz popracować nad techniką zanim będziesz mógł oczekiwać grania RR przy szybkości zbliżonych do 100.

Załóżmy, że natrafiłeś na problemy techniczne i skoncentrujmy się na ćwiczeniu RO. Większość ludzi ma słabszą LR tak więc problemy techniczne będą miały swoje źródło najczęściej w LR. Postaraj się technicznie zbliżyć LR tak jak to tylko możliwe do PR. Tak jak mówiliśmy, do pracy nad techniką w takcie 4 w LR, zastosuj ćwiczenia w seriach równoległych. *Cały postęp techniczny dokonuje się podczas grania RO, ponieważ RR nie jesteś w stanie grać dostatecznie szybko, czy też poświęcać należytej uwagi detalom.* Bach jest szczególnie odpowiedni do balansowania poziomu technicznego LR i PR ponieważ obie ręce grają podobny materiał muzyczny. Tak więc widać od razu, jeżeli LR jest słabsza, ponieważ nie może dojść do tej samej szybkości co PR. W przypadku innych kompozytorów, np. Chopina, LR jest czasami dużo łatwiejsza, stąd muzyka tego kompozytora nie nadaje się dobrze do przetestowania LR. Uczniowie nie posiadający odpowiedniej techniki mogą potrzebować wielu tygodni pracy nad techniką zanim będą mogli zagrać te inwencje RR z odpowiednią szybkością. W takim przypadku graj po prostu RR w powolnym, wygodnym tempie i czekaj aż technika RO rozwinie się odpowiednio, a wtedy przyspieszysz RR. Okres ćwiczeń RO jest również najlepszy dla zmiany palcowania tak aby jak najlepiej odpowiadało twoim możliwościom. O momentu gdy „ustawisz ręce" do gry RR, zmiana palcowania będzie o wiele trudniejsza.

Wszystkie omówione tu utwory powinny zostać zapamiętane w jeden czy dwa tygodnie, a wtedy powinieneś czuć się komfortowo przynajmniej w pierwszym utworze. Można powiedzieć, że wszystko co robiłeś przez ostatnie dwa tygodnie koncentrowało się na zapamiętywaniu tych trzech utworów. Możesz grać je RR całkowicie z pamięci aczkolwiek nie perfekcyjnie. Teraz kiedy powrócisz do utworów, które poprzednio zapamiętywałeś przekonasz się, że nie są już tak dobrze zapamiętane jak kiedyś. To dobry moment aby ponownie je dopracować, a później przeplatać szlifowanie tych utworów z nowo wyuczonymi utworami Bacha. W zasadzie zrobiłeś co należy. Gratulacje !

Muzyka Bacha jest zwykle trudna do szybkiego grania i jest bardzo podatna na syndrom FPD (fast play degradation – degradacja spowodowana szybką grą – zobacz sekcję II.25). Podejście intuicyjne polegało na powolnym, cierpliwym ćwiczeniu tak aby ręce się nie poplątały i nie pojawiło się napięcie, mogące być przyczyną ciągłych problemów. Aby mieć kłopoty z powodu FPD w wielu utworach Bacha nie musisz wcale grać bardzo szybko. Jeżeli twoja maksymalna szybkość to MM = 50, podczas gdy sugerowana wynosi 100, to dla Ciebie 50 to bardzo szybko i przy tej szybkości FPD może podnieść swój paskudny łeb. Dlatego granie powoli RR i próbowanie przyśpieszania spowoduje tylko więcej zamieszania i FPD. Ćwiczący według tej książki wiedzą, że lepiej jest rozwiązać ten problem przy pomocy ćwiczeń RO. Będziesz zdumiony jak szybko możesz przyspieszyć ćwicząc RO, zwłaszcza przy użyciu małych segmentów. Ci, którzy nigdy wcześniej tego nie robili będą grali z szybkościami, o których nigdy nie marzyli.

Spokojne ręce. Wielu nauczycieli uważa „spokojną rękę" warty osiągnięcia cel. *W tym trybie palce wykonują większość gry, a ręce poruszają się tylko nieznacznie. Spokojne ręce są papierkiem lakmusowym pokazującym czy zdobyłeś odpowiednią technikę do grania danego pasażu.* Eliminacja niepotrzebnych ruchów nie tylko umożliwia szybszą grę ale

również zwiększa kontrolę. Wiele utworów Bacha szczególnie nadaje się do grania tą techniką, prawie na pewno zostały opracowane również pod tym kątem. Niektóre zaskakujące palcowania zaznaczone w tekście muzycznym zostały dobrane w taki sposób aby współgrać z metodą gry spokojną ręką. Niektórzy nauczyciele narzucają wszystkim uczniom, nawet początkującym, grę spokojną ręką w każdych warunkach, ja jednak sądzę, że takie podejście jest szkodliwe. Podczas powolnej gry albo gdy uczeń nie posiada wystarczającej techniki, pewien dodatkowy ruch powinien być dozwolony i zwykle powinno się z niego korzystać. Osoby władające techniką spokojnej ręki mogą sobie pozwolić w czasie powolnej (czy szybkiej) gry na sporo dodatkowych ruchów, bez uszczerbku dla techniki. niektórzy nauczyciele próbują uczyć techniki spokojnej ręki kładąc monetę na dłoni ucznia i nakazując grać tak aby moneta nie spadła. Metoda ta pokazuje, że nauczyciele są świadomi wagi gry spokojną ręką, niestety nie jest skuteczna. Nie da się odczuwać spokojnych rąk podczas powolnej gry, tak więc próba nauczenia ucznia „powolnych spokojnych rąk" prowadzi do nikąd i może tylko wprowadzić zamieszanie w jego umyśle. Tylko po przekroczeniu pewnej granicznej szybkości spokojne ręce stają się dla pianisty czymś oczywistym i potrzebnym. Kiedy po raz pierwszy uda Ci się zagrać techniką spokojnych rąk, będzie to tak uderzające, że na pewno nie przegapisz tego momentu. Podczas odpowiednio szybkiej gry jest najlepszy moment dla nauczenia ucznia co znaczy technika spokojnej ręki, a nie wtedy gdy gra powoli albo nie ma dostatecznej techniki, ponieważ nie doświadczywszy nigdy spokojnej ręki nie wie on co ta technika tak na prawdę oznacza. Kiedy posiądziesz tą technikę możesz ją zastosować do powolnej gry; powinieneś poczuć, że masz teraz o wiele większą kontrolę. Tak więc spokojna ręka nie polega na jakichś specyficznych ruchach ręki ale na odczuwaniu kontroli i prawie zupełnego braku barier szybkościowych.

W przypadku omawianych tu utworów Bacha spokojna ręka staje się niezbędna przy szybkościach zbliżonych do finalnych. Bez tego zaczniesz się zderzać z barierami szybkości. Ćwiczenia RO są ważne dla spokojnych rąk ponieważ znacznie łatwiej zdobyć i poczuć tą technikę w rękach grając RO. Granie RO pozwoli Ci dojść do tej techniki znacznie szybciej niż granie RR. Właściwie najlepiej jest nie grać RR aż do momentu grania spokojną ręką bo wtedy jest mniejsza szansa na utrwalenie złych nawyków. Granie RR z techniką albo bez techniki spokojnych rąk to zupełnie coś innego, tak więc należy wystrzegać się grania RR inaczej niż techniką spokojnych rąk. Osoby nie posiadające wystarczającej techniki mogłyby wymagać zbyt wiele czasu na osiągnięcie spokojnych rąk, tak więc ci uczniowie powinni zacząć grać RR bez spokojnych rąk; mogą osiągnąć tą technikę później stopniowo, ćwicząc więcej RO. Mamy tu wyjaśnienie dlaczego posiadający tą technikę mogą nauczyć się Inwecji o wiele szybciej. tego rodzaju problemy to jeden z powodów, dla których nie należy brać się za utwory, które są dla Ciebie zbyt trudne, Jest to również użyteczny test mówiący czy kompozycja jest za trudna czy też odpowiednia dla twojego poziomu techniki. W przypadku osób nie posiadających odpowiedniej techniki istnieje ryzyko powstania barier szybkości. Aczkolwiek niektórzy utrzymują, że Inwencje Bacha mogą być grane „z każdą szybkością", jest to prawdziwe jedynie w odniesieniu do ich muzycznej zawartości; te kompozycje powinny być grane z zalecanymi dla nich szybkościami aby odnieść wszystkie korzyści dla techniki jakie Bach w nich przewidział. W tej sekcji położony został przesadny akcent na szybkości ze względu na potrzebę wyjaśnienia pojęcia i opisania sposobów osiągnięcia techniki spokojnych rąk. Nie oznacza to jednak, że należy ćwiczyć szybkość dla niej samej ponieważ skutkować to będzie napięciem i złymi nawykami; muzykalna gra jest szybszą drogą zwiększenia szybkości -- zobacz sekcję III.7.i.

W przypadku tych, którzy mają silniejszą PR technika spokojnej ręki będzie w pierwszej kolejności udziałem właśnie PR; kiedy już to poczujesz możesz przenieść ją do LR dużo

szybciej. Kiedy uchwycisz już o co chodzi, poczujesz, że nagle szybka gra przychodzi dużo łatwiej. Ćwiczenia w seriach równoległych mogą pomóc Ci przejść do techniki spokojnej ręki szybciej, ale musisz uważać aby nie stosować ćwiczeń zablokowanych w fazie -- jest to fałszywa forma spokojnych rąk i ręce będą tak naprawdę poruszać się intensywnie. W prawdziwej technice spokojnej ręki masz niezależną kontrolę każdego palca, podczas gdy ręka pozostaje względnie nieruchoma.

To oczywiste, że Bach napisał te inwencje (i wiele innych) mając na uwadze rozwój techniczny. Dał więc obu rękom równie trudny technicznie materiał; właściwie stanowi to większe wyzwanie dla LR ponieważ młoteczki i struny basowe poruszają się z większym oporem. Bach byłby pognębiony widząc ćwiczenia w rodzaju Hanona, ponieważ wiedział, że ćwiczenia bez muzyki są stratą czasu – wskazuje na to wysiłek jaki włożył w te utwory aby zawrzeć w nich treść muzyczną. Ćwiczenia fortepianowe bez muzyki są jak ćwiczenie golfa bez piłeczki golfowej. Ilość materiału technicznego jaki Bach wtłoczył w te kompozycje jest niezwykła: niezależność palców (spokojna ręka, kontrola, szybkość), koordynacja i niezależność obu rąk (wiele głosów, staccato vs legato, kolizje rąk, ozdobniki), harmonia, muzykalność, wzmacnianie LR oraz słabszych palców (4 i 5), wszystkie główne serie równoległe, użycie kciuka, standardowe palcowania, etc. Zauważ, że ozdobniki są świetnymi ćwiczeniami w seriach równoległych tak więc nie są tutaj tylko grupami nut o charakterze muzycznym - stanowią integralną część rozwoju technicznego. Stosując ozdobniki Bach skłania Cię do ćwiczenia serii równoległych jedną ręką podczas gdy druga ręka gra swoją partię, a cała ta kombinacja skutkuje utworem o wartości muzycznej !

Uważaj aby nie grać Bacha zbyt głośno, nawet gdy zaznaczone jest *f*. Instrumenty z tamtego okresu dawały znacznie słabszy dźwięk niż współczesne fortepiany, tak więc Bach musiał napisać muzykę wypełnioną dźwiękiem. Jedną z funkcji licznych ornamentów używanych w czasach Bacha było wypełnienie dźwięku. Tak więc jego muzyka ma tendencję do posiadania zbyt wypełnionego brzmienia jeżeli gra się ją zbyt głośno na nowoczesnym instrumencie. Zwłaszcza w Inwencjach i Symfoniach gdzie uczeń próbuje wydobyć wszystkie współzawodniczące melodie może wystąpić tendencja do grania każdej następnej melodii głośniej, co prowadzi w końcu do hałaśliwej muzyki. Różne melodie muszą współzawodniczyć na bazie koncepcji muzycznych, a nie głośności. Granie bardziej miękko pozwoli również osiągnąć całkowite rozluźnienie i prawdziwą niezależność palców.

Jeżeli masz ochotę nauczyć się jednej z Symfonii (Inwencje Trzygłosowe) możesz spróbować #15, która jest łatwiejsza niż większość pozostałych. Jest ona bardzo interesująca i ma w środku sekcję, w której obie ręce kolidują grając często te same nuty. Tak jak we wszystkich kompozycjach Bacha, również i ta zawiera o wiele więcej treści niż widać na pierwszy rzut oka, tak więc podchodź do niej z troską. Po pierwsze jest to allegro vivace ! Oznaczenie metryczne jest dziwne – 9/16, co oznacza, że grupy sześciu trzydziestek dwójek w takcie 3 muszą być grane jako 3 miary metryczne, a nie 2 (trzy pary nut, a nie dwie trójki). Takie oznaczenie metronomiczne skutkuje trzema nutami powtórzenia (w takcie 3 są dwie), które mają wartość tematyczną i maszerują poprzez klawiaturę w charakterystyczny dla Bacha sposób. Kiedy obie ręce kolidują w takcie 28, podnieś PR i prześlizgnij LR pod nią – obie ręce grają wszystkie nuty. Jeżeli kolizja kciuków stanowi problemem możesz nie grać kciukiem PR, a jedynie LR. W takcie 36 upewnij się, że używasz właściwego palcowania: (5),(2,3),(1,4),(3,5),(1,4),(2,3).

Na koniec przedyskutujmy ostatni konieczny krok w procesie zapamiętywania – analizę struktury czy też „opowieści", która ukrywa się za muzyką. Proces zapamiętywania nie będzie kompletny jeżeli nie zrozumiesz struktury muzyki. Rozpatrzmy inwecję #8. Pierwsze 11 taktów można określić jako „ekspozycję". Zarówno PR jak i LR grają tu ten sam materiał muzyczny, LR gra go z opóźnieniem jednego taktu i wprowadzony zostaje główny temat. „Część główna" zawiera się w taktach 12 do 28, gdzie role obu rąk są początkowo odwrócone, LR poprzedza PR, później następuje pewien intrygujący rozwój. Zakończenie zaczyna się w takcie 29 i prowadzi utwór do uporządkowanego końca, gdzie PR odzyskuje swoją początkową rolę. Zauważ, że zakończenie jest takie samo jak zakończenie wstępu. Beethoven rozwinął później to narzędzie polegające na wielokrotnym kończeniu utworu i wzniósł je na wyżyny.

Mając opracowaną taką podstawową strukturę możesz zacząć dodawać subtelności. Na przykład większość taktów wymaga staccato w jednej ręce, a legato w drugiej. Kiedy już zanalizujesz te struktury, próbuj grać każdy komponent niezależnie. Wtedy ćwicz granie tych komponentów w głowie, dodając więcej subtelności w miarę jak zapamiętujesz więcej detali.

Poniżej zaprezentujemy więcej szczegółów wyjaśniających dlaczego rozwijania takiej „opowieści" jest najlepszym i być może jedynym niezawodnym sposobem trwałego zapamiętania utworu. Myślę, że jest to sposób w jaki praktycznie każdy wielki muzyk organizuje swoją muzykę.

13. Funkcje pamięci człowieka

Proces mózgowe służące zapamiętywaniu są poznane tylko częściowo. *Nie ma dowodów na istnienie „pamięci fotograficznej" w dosłownym tego słowa znaczeniu,* aczkolwiek użyłem takiej terminologii w tej książce. ***Efektywnie, cała pam****ięć ma charakter skojarzeniowy.* Tak więc kiedy wizualnie „zapamiętujemy" obraz Moneta, w rzeczywistości kojarzymy obiekty na obrazie z czymś głębiej w naszej pamięci. Nie zapamiętujemy obrazu jako dwuwymiarowego zbioru składającego się z wielu punktów. Dlatego wielkie dzieła czy też niezwykłe fotografie łatwiej jest zapamiętać niż podobne obrazki o mniejszym znaczeniu. Innym przykładem może być sytuacja gdy zrobimy fotografię okręgu na kartce papieru - będzie ona dokładna; średnica i lokalizacja okręgu będzie idealna. Ale jeżeli zrobisz „fotograficzną pamięć" tego okręgu w swoim umyśle i następnie spróbujesz go narysować na innym kawałku papieru, średnica i lokalizacja będą nieodpowiednie. Oznacza to, że zapamiętałeś go koncepcyjnie (wiążąc okrąg z uprzednio zdobytą wiedzą dotyczącą okręgów i przybliżonych rozmiarów i lokacji). A co z fotograficzną pamięcią partytury muzycznej ? Przecież mogę ją naprawdę zobaczyć oczami wyobraźni ! Czy to nie pamięć fotograficzna ? Łatwo jest udowodnić, że tu również mamy do czynienia z pamięcią zdecydowanie skojarzeniową – w tym przypadku z muzyką. Jeżeli poprosisz muzyka z „pamięcią fotograficzną" aby zapamiętał stronę przypadkowych nut muzycznych, będzie mu bardzo trudno tego dokonać, chociaż nie ma on problemu z szybkim zapamiętaniem całej sonaty. Dlatego nie ma lepszego sposobu na zapamiętywanie muzyki (fotograficznego czy innego) niż zapamiętywanie z punktu widzenia teorii muzyki. Wszystko co musisz zrobić to połączyć dźwięki muzyki z teorią i przebiegi muzyczne zostaną zapamiętane. Innymi słowy, kiedy ludzie coś zapamiętują nie składują danych w pamięci tak jak komputery, ale wiążą dane z bazowym szkieletem czy też „algorytmem" składającym się ze rzeczy znanych już mózgowi. W powyższym przykładzie bazowym szkieletem jest teoria muzyczna.

Oczywiście dobry pamięciowiec (muzyk czy nie-muzyk) może rozwinąć metody zapamiętywania nawet losowych sekwencji nut wymyślając odpowiednie algorytmy, co za chwilę wyjaśnimy.

Najlepszym dowodem asocjacyjnej natury ludzkiej pamięci są testy przeprowadzane na dobrych pamięciowcach, którzy potrafią dokonywać niezwykłych wyczynów takich jak zapamiętywanie tysięcy numerów telefonicznych z książki telefonicznej, etc. Jest wiele konkursów na zapamiętywanie, w których takie osoby uczestniczą. Ci dobrzy pamięciowcy byli szczegółowo badani i okazuje się, że żaden z nich nie zapamiętuje fotograficznie, aczkolwiek rezultat końcowy jest prawie nieodróżnialny od pamięci fotograficznej. Kiedy zapytać ich w jaki sposób zapamiętują, okazuje się , że wszyscy stosują algorytmy skojarzeniowe. Algorytmy są różne i są sprawą indywidualną ale wszystkie są narzędziami pozwalającymi skojarzyć obiekty, które mają być zapamiętane z czymś co posiada pewną formułę, którą mogą zapamiętać. Na przykład jeden z algorytmów mający na celu zapamiętanie setek liczb, polega na związaniu z każdą liczbą dźwięku. Dźwięki są wybierane w ten sposób, że po połączeniu tworzą „słowa", ale nie w języku polskim tylko w nowym „języku", który jest stworzony w tym konkretnym celu. Japoński jest językiem posiadającym takie właściwości. Na przykład pierwiastek z 2 to 1.41421356, co można z grubsza przetłumaczyć na frazę „dobrzy ludzie, dobrzy ludzie, warci są podziwiania" i Japończycy rutynowo stosują takie algorytmy do zapamiętywania łańcuchów liczb, takich jak numery telefoniczne. Zadziwiająca jest szybkość z jaką dobrzy pamięciowcy potrafią dopasować obiekt przeznaczony do zapamiętania ze swoim algorytmem. Okazuje się również, że ci dobrzy pamięciowcy nie są tacy od urodzenia, aczkolwiek mają pewne zdolności mentalne, które mogą prowadzić do dobrej pamięci. *Pamięciowcy rozwijają się ciężko pracując, ulepszając i ćwicząc swoje algorytmy każdego dnia, podobnie jak pianiści.* Ta „ciężka praca" przychodzi łatwo ponieważ sprawia im ona przyjemność.

Prostym ale mniej wydajnym algorytmem jest ubieranie liczb w opowieści. Przypuśćmy, że chcesz zapamiętać sekwencję 14 cyfr 53031791389634. Sposobem może być zastosowanie następującego algorytmu. „Budzę się o 5:30 rano z moimi 3 braćmi i 1 prababcią; wiek moich braci to 7,9 i 13 lat, a moja prababcia ma 89 lat, idziemy do łóżek o 6:34 wieczorem". Jest to algorytm bazujący na doświadczeniu życiowym, który powoduje, że losowe liczby „nabierają znaczenia". Intrygujące jest, że algorytm zawiera 38 słów ale łatwiej go zapamiętać niż 14 cyfr. Właściwie, zapamiętałeś 132 litery i cyfry z większą łatwością niż 14 cyfr ! Możesz łatwo przetestować to na sobie. Najpierw zapamiętaj zarówno te 14 cyfr (jeżeli możesz – dla mnie nie jest to łatwe) jak i algorytm. 24 godziny później spróbuj zapisać liczby z pamięci i z algorytmu; zobaczysz, że algorytm jest dużo łatwiejszy i dokładniejszy. Dobrzy pamięciowcy postawili na niezwykle efektywne algorytmy i rozwinęli zwyczaj szybkiego przekształcania każdego zadania pamięciowego do swoich algorytmów. Możesz zrobić to samo z muzyką fortepianową poprzez analizę teoretycznej, strukturalnej czy muzycznej warstwy kompozycji.

Teraz staje się zrozumiałe w jaki sposób pamięciowcy są w stanie zapamiętywać wiele stron wypełnionych numerami telefonicznymi. Po prostu zapamiętują „opowieść", a nie ciąg liczb. Zauważ, że 90 letni człowiek może nie być w stanie zapamiętać 10 cyfrowego numeru ale może usiąść i godzinami czy nawet całymi dniami opowiadać różne historie. I nie musi być żadnym specjalistą od pamięci aby tego dokonać. Tak więc jeżeli wiesz jak posługiwać się swoim mózgiem, możesz dokonywać rzeczy z pozoru całkowicie niemożliwych.

Co takiego jest w skojarzeniach, że pozwalają nam robić rzeczy, których nie zrobilibyśmy w inny sposób ? Być może najprostsza odpowiedź jest taka, że skojarzenia pozwalają nam zrozumieć zapamiętywaną rzecz. Jest to bardzo użyteczna definicja ponieważ może być pomocna zarówno w szkole jak i w innym doświadczeniu edukacyjnym. Jeżeli naprawdę zrozumiesz fizykę, matematykę czy chemię nie musisz ich dodatkowo zapamiętywać ponieważ nie możesz ich już zapomnieć. To może wydawać się bezowocne ponieważ przerzuciliśmy nasze pytanie z „co to jest pamięć ?" na „co to jest skojarzenie ? , a następnie „co to jest rozumienie ?". Nie będzie to jednak bez związku jeżeli zdefiniujemy *rozumienie*: jest to proces myślowy polegający na wiązaniu nowego obiektu z innymi obiektami (im więcej tym lepiej !), które już znamy. Teraz nowy obiekt „nabiera znaczenia".

Co oznacza „zrozumieć" i „mający znaczenie" ? Ludzka pamięć ma wiele komponentów takich jak wizualny, słuchowy, dotykowy, emocjonalny, świadomy, automatyczny, krótkoterminowy, długoterminowy, etc. Tak więc każda informacja wprowadzona do mózgu może skutkować prawie nieskończoną liczbą skojarzeń. Jednak u większości ludzi powstaje tylko kilka skojarzeń. Mózgi dobrych pamięciowców ciągle tworzą liczne skojarzenia wszystkich przychodzących danych w sposób niemal automatyczny. Duża liczba skojarzeń zapewnia, nawet w razie utraty części z nich, trwałe zapamiętanie treści. Ale to jeszcze nie wszystko. Zauważyliśmy, że w celu zapamiętania musimy zrozumieć, to znaczy, że skojarzenia muszą być połączone i uporządkowane w pewien logiczny sposób. Tak więc dobry pamięciowiec jest również sprawny w organizowaniu tych skojarzeń, tak więc gdy dotrze do niego jakaś informacja (np. nazwisko osoby) może natychmiast odnaleźć inną pożądaną informację (np. jej numer telefonu) poprzez wykorzystanie tych powiązań. Jeżeli skojarzenia nie są dobrze uporządkowane i połączone, możesz nie być w stanie przywołać z pamięci numeru nawet jeżeli jest on gdzieś w pamięci. Tak więc dobrzy pamięciowcy rutynowo tworzą dużą liczbę skojarzeń, okresowo je wzmacniając i są w stanie zorganizować te skojarzenia w logiczne struktury, po to aby móc przywołać je następnie z pamięci. Dany obiekt nabiera znaczenia gdy zostaje połączony z odpowiednio dużą liczbą innych znanych obiektów. Rozumiemy obiekt gdy skojarzenia z nim związane prowadzą do czegoś co znamy jako prawidłowe.

Skojarzeniowa natura pamięci pozwala również zrozumieć na jakiej zasadzie funkcjonuje pamięć klawiatury: związujesz muzykę z pewnymi ruchami i klawiszami, na których musisz zagrać, aby ta muzyka zabrzmiała. Zrozumienie tego zjawiska pozwoli nam zoptymalizować pamięć klawiatury. Oczywistym błędem jest próba zapamiętania każdego uderzenia klawisza; powinniśmy raczej myśleć w kategoriach typu „rozłożony akord w PR zaczynający się od C, który następnie powtarzamy w LR o oktawę niżej, staccato z uczuciem szczęścia, etc. i połączyć te ruchy z powstającą w ich rezultacie muzyką i jej strukturą; zapamiętuj grupy i rodziny dźwięków i abstrakcyjnych koncepcji. Powinieneś tworzyć tak wiele powiązań jak to tylko możliwe: muzyka Bacha ma pewne cechy charakterystyczne jak specjalne ozdobniki i kolizje rąk. Musisz sprawić aby proces grania „nabrał znaczenia" w sensie tego jak muzyka jest wydobywana i jak wpasowuje się ona w twój świat mentalny. Dlatego ćwiczenie gam i pasaży jest tak ważne. Kiedy napotkasz 30-nutowy biegnik możesz zapamiętać go po prostu jako odcinek gamy zamiast 30 niepowiązanych nut. Nauka słuchu absolutnego czy przynajmniej względnego będzie dla pamięci bardzo pomocna ponieważ stanie się źródłem kolejnych skojarzeń.

14. Prosta metoda stania się dobrym pamięciowcem.

Z powyższych rozważań jasno wynika, że nie można stać się dobrym pamięciowcem bez ćwiczeń, tak samo jak nikt nie zostaje się dobrym pianistą bez ćwiczeń. Dobra wiadomość jest taka, że praktycznie każdy może zostać dobrym pamięciowcem. Wielu uczniów ma wystarczającą motywację do zapamiętywania i chcą ćwiczyć; jednak wielu spotyka niepowodzenie. Czy wiemy dlaczego im się nie udaje i czy istnieje proste rozwiązanie tego problemu ? Na szczęście odpowiedź brzmi: tak !

Słabi pamięciowcy nie potrafią zapamiętywać ponieważ wycofują się jeszcze przed rozpoczęciem. Nie pokazano im nigdy efektywnych metod zapamiętywania, doświadczyli za to wystarczającej liczby porażek aby uznać, że nie ma sensu podejmować prób zapamiętywania. Tak więc pierwszym krokiem na drodze do stania się dobrym pamięciowcem jest uświadomienie sobie tego, że nasz mózg zapamiętuje wszystkie informacje czy tego chcemy czy nie. Jedynym problemem, który możemy napotkać podczas zapamiętywania jest niemożność łatwego przypomnienia sobie zapamiętanych informacji. Jednym ze sposobów rozpoczęcia ćwiczeń pamięci jest zastosowanie reguły „zapomnij 3 razy". Jeżeli zapomnisz i ponownie zapamiętasz daną rzecz 3 razy zwykle zapamiętasz ją na zawsze. Ta reguła, sama w sobie, nie jest oczywiście wystarczająca; pozwala Ci zacząć ponieważ daje szanse (właściwie 3 szanse) na zastosowanie różnych metod zapamiętywania/przypominania. Nie musisz całkowicie zapominać danej rzeczy, ale musisz dać sobie wystarczającą ilość czasu (dzień lub dwa) aby była szansa jej zapomnienia, a następnie ponownego zapamiętania. Kiedy rozpoczniesz proces nauki zapamiętywania możesz stopniowo dodawać wszystkie omówione tu metody i koncepcje (skojarzenia, zrozumienie, organizacja pamięci, etc.) Młoda, rozpoczynająca życie osoba, która w naturalny sposób zastosuje te techniki, stanie się dobrym pamięciowcem w każdej dziedzinie. Innymi słowy jej mózg stanie się stale aktywnym w zapamiętywaniu i stanie się ono niemęczącą, prawie automatyczną rutynową czynnością. W przypadku starszych osobników nie jest to takie proste, tak więc muszą oni oddzielić rzeczy, które muszą być zapamiętane od rzeczy mniej istotnych i początkowo stosować zapamiętywanie głównie do tych pierwszych. Kiedy doświadczysz większych sukcesów w nauce zapamiętywania w tym ograniczonym zakresie (repertuar fortepianowy), w naturalny sposób zaczniesz stosować te same zasady do wszystkiego i twoja ogólna pamięć ulegnie z pewnością poprawie. Tak więc uzależnienie nauki pamięci od wieku jest podobne jak w przypadku rozwoju pianisty -- im wcześniej zaczniesz, tym lepiej.

15. Podsumowanie

Aby zapamiętywać, po prostu stosuj zasady dotyczące nauki grania, z tym zastrzeżeniem, że będziesz uczyć się na pamięć wszystkiego <u>zanim</u> zaczniesz ćwiczyć utwór. Wtedy zawsze ćwiczysz z pamięci. Powtarzając wielokrotnie utwór podczas ćwiczenia z pamięci utrwalasz go przy niewielkim dodatkowym wysiłku w porównaniu do wysiłku jaki jest potrzebny do opanowania utworu. Najważniejsze jest zapamiętywanie RO. Kiedy zapamiętasz coś odpowiednio dobrze, prawie nigdy tego nie zapomnisz. Granie RO odgrywa również zasadniczą rolę w podtrzymywaniu pamięci. Na potrzeby zapamiętywania możesz stosować pamięć rąk, pamięć fotograficzną, pamięć klawiatury, pamięć muzyczną i teorię muzyczną. Funkcja ludzkiej pamięci ma charakter asocjacyjny i dobry pamięciowiec jest dobry w wynajdywaniu skojarzeń i organizowaniu ich w „zrozumienie" opracowywanego materiału. Powinieneś mieć dwa repertuary: jeden zapamiętany, a drugi do grania z nut. Właściwe zapamiętywanie niesie ze sobą prawdziwie nowy wspaniały świat doznań muzycznych takich jak granie utworu od dowolnego momentu czy też granie go w wyobraźni. Zapamiętywanie jest konieczne dla szybkiej i poprawnej nauki utworu, grania muzykalnego,

opanowania trudnej techniki, wykonań publicznych, etc. Zapamiętany repertuar da Ci pewność, że jesteś „prawdziwym" pianistą. Wiele z legendarnych wyczynów Mozarta znajduje się tak naprawdę w zasięgu większości z nas !

1.3.7 Ćwiczenia

1. Wprowadzenie: ćwiczenia właściwe, sprawnościowe i warunkujące

Większość opublikowanych ćwiczeń palcowych jest nieprzydatna ze względu na przytłaczającą liczbę niekorzystnych cech – patrz sekcja (h). Jedną z nich jest ogromna ilość czasu marnowanego na zalecane ćwiczenia. Jeżeli ćwiczysz, aby nauczyć się grać trudne utwory, dlaczego nie poświęcić czasu bezpośrednio na ćwiczenie tych utworów zamiast etiud i wprawek ? Drugi problem polega na tym, że te ćwiczenia są zbyt powtarzalne, jest w nich zbyt dużo repetycji i nie wymagają przez to muzycznego myślenia, co powoduje, że są nieefektywne, a wręcz szkodliwe dla każdego muzyka. *Bezmyślne ćwiczenie jest szkodliwe* - oczekuje się od ćwiczeń zwiększenia wytrzymałości, a przecież większość z nas dysponuje odpowiednia wytrzymałością fizyczną ale niewystarczającą wytrzymałością umysłową, a bezmyślne powtarzanie ćwiczeń może nawet ją zmniejszyć. Jeżeli uczniowie nie są troskliwie prowadzeni, będą ćwiczyć te powtórzenia mechanicznie, co spowodują, że każdy, kto będzie miał nieszczęście ich słuchać, uzna ćwiczenia przy fortepianie za jakąś straszną karę. Jest to znakomity sposób na tworzenie zamkniętych w sobie pianistów, zdolnych ćwiczyć jedynie kiedy nikt nie słucha. Niektórzy profesjonalni muzycy posługują się tego typu ćwiczeniami repetycyjnymi m.in. w celu rozgrzania palców, ale zwyczaj ten przenoszą oni zwykle z wcześniejszych lat ćwiczeń, a koncertujący pianiści nie potrzebują w ogóle tego typu ćwiczeń.

Zamiast tych szkodliwych ćwiczeń, przedstawię w tej sekcji całkowicie inny ich rodzaj, który pomoże Ci określić braki twojej techniki, zdobyć odpowiednią technikę i grać muzykalnie. W sekcji (b) omówię ćwiczenia rozwijające technikę ze szczególnym uwzględnieniem szybkości. W sekcji (c) przedyskutujemy kiedy i jak ich używać. W sekcjach (d) do (g) omawiam inne użyteczne ćwiczenia. Zebrałem większość zarzutów wobec ćwiczeń typu Hanona w sekcji (h). Historycznie rzecz ujmując, powtarzalne ćwiczenia Hanona weszły do szerokiego zastosowania ze względu na kilka błędnych koncepcji: (i) że możesz zdobyć technikę poprzez opanowanie ograniczonej liczby prostych ćwiczeń, (ii) że muzyka i technika mogą być opanowane oddzielnie, (iii) że technika wymaga głównie rozwoju mięśniowego, a nie mózgu. Tego typu ćwiczenia stały się popularne wśród wielu nauczycieli dlatego, że jeżeli odnoszą efekt to można nauczać techniki przy niewielkim wysiłku ze strony nauczycieli ! Nie jest to wina tych nauczycieli ponieważ te błędne koncepcje były przekazywane z pokolenia na pokolenie włączając w to słynnych nauczycieli jak Czerny, Hanon i wielu innych. W rzeczywistości pedagogika fortepianowa jest zawodem trudnym, czasochłonnym i opartym na wiedzy.

Zanim zaczniemy omawiać poszczególne ćwiczenia musimy zrozumieć różne kategorie ćwiczeń i ich zastosowania.

Jeżeli zdefiniujemy technikę po prostu jako zdolność do grania, będzie ona posiadała co najmniej trzy komponenty. Pierwszym z nich jest właściwa technika, która jest po prostu twoim poziomem umiejętności. Posiadanie umiejętności nie oznacza jednak, że będziesz w

stanie grać. Na przykład jeżeli nie grałeś przez kilka dni i palce są lodowato zimne prawdopodobnie nie będziesz w stanie zagrać niczego na satysfakcjonującym poziomie. Jest więc drugi komponent – stopień w jakim palce są „rozgrzane". Istnieje również trzeci komponent, który będziemy tu nazywać „warunkowaniem". Jeżeli naprzykład przez tydzień rąbałeś drzewa albo nie robiłeś nić poza robieniem na drutach ręce mogą nie być w dobrym stanie do grania na fortepianie. Ręce fizycznie zaadoptowały się do innej pracy. Z drugiej strony jeżeli ćwiczyłeś od miesięcy co najmniej trzy godziny dziennie twoje ręce będą robić rzeczy, które zadziwią nawet Ciebie. Warunkowanie obejmuje całe ciało i prawdopodobnie w dużym topniu mózg, tak więc nie powinno się go określać jako „warunkowanie rąk" aczkolwiek ręce są oczywiście najważniejszym komponentem.

Ćwiczenia mogą mieć wkład we wszystkie trzy komponenty techniki (właściwy, rozgrzewający i warunkujący) i uczniowie często mylą rozgrzewające oraz inne nieefektywne ćwiczenia ze zdobywaniem właściwej techniki. Ta pomyłka ma miejsce ponieważ praktycznie każde ćwiczenie może mieć swój wkład w rozgrzewanie i warunkowanie, a uczniowie mogą łatwo pomylić je z rozwojem właściwej techniki jeżeli nie są świadomi tych trzech komponentów. Taka pomyłka może być szkodliwa jeżeli uczniowie nie uczą się innych, ważniejszych sposobów rozwijania właściwej techniki. Wiedza o komponentach techniki jest także istotna podczas przygotowań do recitali pomieważ w tym przypadku musisz zadać sobie pytanie jakie są najlepsze sposoby rozgrzewania i warunkowania rąk ?

Poziom właściwej techniki oraz rozgrzewanie rąk są łatwe do zrozumienia ale warunkowanie jest bardzo złożone. Najważniejszymi czynnikami kontorlującymi warunkowanie są ilość i częstotliwość ćwiczeń oraz stan mózgu i układów nerwowego oraz mięśniowego. ***Aby utrzymywać ręce w jak najlepszej kondycji do gry większość ludzi powinna ćwiczyć codziennie.*** Nie ćwicz przez kilka dni i warunkowanie wyraźnie pogorszy się. Tak więc ***mimo iż powiedziane zostało, że ćwiczenie minimum trzy razy w tygodniu zapewni znaczące postępy, na pewno nie będzie skutkować najlepszym uwarunkowaniem.*** Warunkowanie ma znacznie większy efekt niż większość ludzi sobie wyobraża. Zaawansowani pianiści zwracają baczną uwagę na warunkowanie ponieważ wpływa to na ich zdolność do grania muzykalnego. Jest to prawdobodobnie związane ze zmianami fizjologicznymi takimi jak rozszerzenie naczyń krwionośnych czy gromadzenie się pewnych substancji chemicznych w specyficznych miejscach układów nerwowego i mięśniowego. Ten czynnik warunkowania staje się coraz ważniejszy gdy rośnie poziom twoich umiejętności i gdy zaczynasz rutynowo stykać się z wyższego rzędu koncepcjami muzycznymi takimi jak kolor czy też uzyskiwanie brzmień charakterystycznych dla różnych kompozytorów. Nie trzeba wspominać, że staje się to krytycznie ważne podczas grania wymagającego technicznie materiału. Tak więc każdy pianista musi być świadomym warunkowania aby wiedzieć co można grać czy ćwiczyć w danym czasie.

Trudniejszym do uchwycenia czynnikiem wpływającym na warunkowanie jest stan umysłu i systemu nerwowego. ***Dlatego bez wyraźnej przyczyny możesz mieć „dobre" i „złe" dni.*** Jest to prawdopodobnie analogiczne do „dołków", które przeżywają sportowcy. Syndrom „złych dni" może występować na przestrzeni dłuższych okresów czasu. Poprzez świadomość tego zjawiska oraz pewną dozę eksperymentowania czynnik ten może być do pewnego stopnia kontrolowany. Już sama świadomość jego istnienia pozwoli uczniowi łatwiej radzić sobie ze „złymi dniami". Profesjonalni sportowcy tacy jak golfiści jak również osoby praktykujące medytację, etc. od dawna znają wartość warunkowania mentalnego. Pomocne może być również poznanie najczęstszych przyczyn złych dni. Najczęstszą przyczyną jest FPD, omówiony pod koniec sekcji II.25. Inną typową przyczyną jest odchylenie od podstaw: dokładności, taktowania, rytmu, właściwego wydobywania ekspresji, etc. Granie zbyt szybko lub ze zbyt dużą ekspresją może być szkodliwe dla warunkowania. Możliwe środki

zaradcze to słuchanie dobrych nagrań, skorzystanie z pomocy metronomu lub zajrzenie do tekstu muzycznego. ***Zagranie utworu raz powoli przed zakończeniem ćwiczeń jest jednym z najefektywniejszych środków zapobiegających efektowi „złego grania" tego utworu podczas późniejszych sesji ćwiczeniowych.*** Tak więc warunkowanie zależy nie tylko od tego jak często ćwiczysz ale też od tego co i jak ćwiczysz.

Zobaczymy dalej, że ćwiczenia w seriach równoległych są użyteczne dla rozwijania właściwych umiejętności technicznych, gamy i pasaże są użyteczne dla rozgrzewki, a każdy praktycznie rodzaj grania pomaga w warunkowaniu.

2. Ćwiczenia w seriach równoległych przeznaczone dla rozwijania właściwej techniki.

Głównym celem wszystkich ćwiczeń jest zdobycie techniki, co sprowadza się zasadniczo do szybkości, kontroli i tonu. Aby ćwiczenia były skuteczne muszą wskazać słabe punkty twojej techniki oraz przedstawić sposoby ich likwidacji. Aby temu zadaniu sprostać *musimy posiadać pełen zestaw ćwiczeń i muszą one być uszeregowane w pewien logiczny sposób, tak abyś szybko mógł zlokalizować potrzebne w danym przypadku ćwiczenie*. Takie ćwiczenie musi więc bazować na pewnej podstawowej zasadzie gry fortepianowej, która pokrywa wszystkie jej aspekty. W jaki sposób *zidentyfikujemy* słabe strony naszej techniki ? Sama świadomość tego, że nie możemy czegoś poprawnie zagrać nie wyjaśni nam dlaczego tak się dzieje.

Proponuję, aby koncepcja gry równoległej stanowiła fundament, na bazie którego, stworzymy uniwersalny zestaw ćwiczeń. Możemy tak uczynić, ponieważ każdy przebieg muzyczny może zostać przedstawiony w postaci kombinacji serii równoległych (grup nut, które mogą być grane nieskończenie szybko). Opiszę poniżej kompletny zestaw ćwiczeń opartych na seriach równoległych, który spełnia wszystkie wymagania. Wstępne omówienie serii równoległych znajduje się w sekcji II.11. Oczywiście serie równoległe same w sobie nie stanowią pełnego zestawu ćwiczeń; potrzebne są również łączniki, repetycje, skoki oraz rozciągania. Również i te kwestie będą omówione poniżej. Wydaje się, że Louis Plaidy nauczał ćwiczeń przypominających ćwiczenia w seriach równoległych pod koniec XIX wieku.

Wszystkie ćwiczenia w seriach równoległych są ćwiczeniami RO, tak więc często zmieniaj ręce podczas ich grania. Możesz jednak, jeżeli chcesz, ćwiczyć je również RR, w jakiejkolwiek zgodnej kombinacji, nawet 2 nuty na 3, etc. Te ćwiczenia mogą okazać się najlepszym sposobem na ćwiczenie tego typu nieproporcjonalnych kombinacji PR-LR. Na początku wypróbuj kilka razy każde ćwiczenie, następnie przeczytaj sekcję (c) poświęconą temu jak należy ich używać. Postępuj w ten sposób ponieważ, jeżeli od razu spróbujesz ćwiczyć wszystkie kombinacje, rozrosną się tak bardzo (tak powinno być, jeżeli tworzą kompletny zestaw), że nigdy nie będziesz ćwiczył wszystkich. Właściwie nigdy ich wszystkich nie będziesz potrzebował, ponad połowa z nich jest powtórzeniem innych. Używaj tych ćwiczeń tylko w przypadkach gdy naprawdę będziesz ich potrzebował do rozwiązania konkretnego problemu technicznego (a będziesz ich potrzebował *przez cały czas !*), tak więc chodzi nam w tym momencie tylko o to abyś dobrze się z nimi zapoznał, po to, aby we właściwym momencie móc przywołać potrzebne ćwiczenie. W ten sposób nie będziesz marnował czasu praktykując ćwiczenia, których nie potrzebujesz.

Ćwiczenia w seriach równoległych diagnozują twoje słabości, jak również rozwijają twoją technikę. To oznacza, że po pierwsze zastosujesz je do przetestowania twojej techniki. *Jeżeli jesteś początkującym uczniem nie posiadającym jeszcze w ogóle techniki, nie uda Ci się wykonać żadnego ćwiczenia.* Zasadniczo niemożliwe będzie zagranie ich z właściwą szybkością i większość uczniów początkowo nie będziesz miała żadnego pomysłu na to jak

grać je właściwie. Dobrze by było, gdyby ktoś mógł Ci zademonstrować poprawne wykonanie kilku ćwiczeń. Uczniowie na średnim szczeblu zaawansowania, mający za sobą 2 – 5 lat lekcji fortepianu, powinni być w stanie zagrać około połowy ćwiczeń w satysfakcjonujący sposób. A więc ćwiczenia te pozwalają również mierzyć twoje postępy. Mamy tu do czynienia z całościowym rozwojem techniki, tak więc uwzględniona musi być kontrola tonu oraz muzykalny sposób gry, co wkrótce krótko omówimy. Zaawansowani uczniowie w dalszym ciągu potrzebować będą tych ćwiczeń, ale w odróżnieniu od uczniów średnio-zaawansowanych, będą potrzebować ich tylko chwilowo, na kilka sekund ćwiczeń.

Ćwiczenie #1. To ćwiczenie wprowadza podstawowy rodzaj ruchu, potrzebny we wszystkich następnych ćwiczeniach. *Graj tylko jedną nutę*, jednym palcem - na przykład palcem numer 1, czyli kciukiem PR, jako poczwórną repetycję 1111. W ćwiczeniu tym nie praktykujemy jeszcze żadnej serii równoległej; uczymy się w jaki sposób bardzo szybko powtarzać nuty, tak abyśmy zaoszczędzili czas poprzez granie tak wielu serii jak to możliwe krótkim czasie. „Seria równoległa" jaką ćwiczymy tutaj jest trywialną serią składającą się z jednej tylko nuty. Inne uzasadnienie tego ćwiczenia jest takie, że zdolność do grania serii równoległej szybko w nieograniczonym czasie jest najlepszym testem na to czy zdobyłeś już umiejętności konieczne do grania tego.

Możesz zagrać tą serię jako czwórkę z taką samą siłą, albo akcentować według metrum 4/4 lub 2/4. ***Najważniejsze aby*** *zagrać je tak szybko, jak tylko potrafisz, z szybkościami większymi niż jedna czwórka na sekundę.* Gdy będziesz już grać tą jedną czwórkę w satysfakcjonujący sposób, spróbuj zagrać dwie: 1111,1111. Przecinek oznacza pauzę o dowolnej długości, która powinna być skracana w miarę czynienia postępów. Kiedy już możesz zagrać dwie czwórki, spróbuj czterech czwórek szybko następujących po sobie: 1111,1111,1111,1111. „Zaliczasz ćwiczenie" gdy potrafisz grać 4 czwórki następujące po sobie z szybkością ok. 1 czwórki na sekundę, bez odpoczynku między poszczególnymi czwórkami. Graj je miękko, całkowicie rozluźniony i nie staccato jak to będzie wyjaśnione poniżej. Ćwiczenie można uznać za w pełni zaliczone gdy jesteś w stanie grać te czwórki tak długo i tak szybko jak tylko chcesz z całkowitą kontrolą i bez narastania zmęczenia. Ten trywialnie wyglądający ruch, jest dużo ważniejszy niż to się wydaje na pierwszy rzut oka, ponieważ stanowi podstawę wszystkich szybkich ruchów, co stanie się oczywiste kiedy zajmiemy się seriami równoległymi, w których uczestniczy wiele palców, takimi jak np. w akompaniamencie w rodzaju szybkiego Basu Albertiego. Z tych względów poświęcamy tak wiele paragrafów temu prostemu ćwiczeniu. Opisujemy w nich metody zdobywania kluczowych umiejętności dla zaawansowanej techniki.

Jeżeli napięcie mięśni narasta w miarę jak grasz kolejne czwórki, pracuj nad tym aż będziesz mógł grać 4 czwórki bardzo szybko i bez napięcia. Zauważ, że każda część twojego ciała musi być w ten proces zaangażowana: palce, dłoń, przedramię, łokieć, ramię, etc., nie tylko palce muszą być aktywne. Nie oznacza to, że ruch każdej część twojego ciała musi być widoczny – mogą wydawać się nieruchome, ale muszą w pewien sposób uczestniczyć w ruchu. Wielka część tego „uczestnictwa" będzie polegać na świadomym rozluźnieniu, ponieważ mózg ma tendencję do używania zbyt wielu mięśni przy przeprowadzeniu nawet najprostszych czynności. Próbuj izolować tylko potrzebne dla danego ruchu mięśnie i rozluźniać pozostałe. Ostateczny ruch może sprawiać wrażenie, że tylko palec się porusza. Z odległości większej niż dwa metry, tylko część ludzi odnotuje ruch o wielkości 1mm; jeżeli każda część twojego ciała porusza się o mniej niż 1mm, suma tych wszystkich ruchów dodaje się do kilkumilimetrowego ruchu potrzebnego do uderzenia klawisza. Tak więc eksperymentuj z różnymi ustawieniami ręki, nadgarstka, etc. aby uzyskać optymalny efekt w grze.

W szczególności zauważ, że miarę jak robisz postępy, palce/dłonie/ręce będą w

automatyczny sposób dążyć do idealnych pozycji; inaczej nie będziesz w stanie grać z wymaganą szybkością. Te pozycje będą przypominać pozycje przyjmowane przez znanych pianistów grających na koncertach – w końcu jest to jedyny sposób na to aby grać poprawnie. Dlatego ważne jest aby będąc na koncercie próbować nawet przy pomocy lornetki podpatrzyć szczegóły ruchów rąk profesjonalnych pianistów. Te obserwacje ruchów i pozycji rąk będą szczególnie prawdziwe w bardziej zaawansowanych ćwiczeniach opisanych poniżej, tak więc zacznij ćwiczyć już *teraz* rozpoznawanie ich ulepszeń. Może istnieć kilka alternatywnych pozycji, które można zastosować w danej sytuacji. Wypróbuj je wszystkie; im więcej tym lepiej.

Początkujący, w pierwszym roku nauki fortepianu, nie będą w stanie grać z szybkością jednej czwórki na sekundę i powinni zadowolić się dużo mniejszymi szybkościami. Nie zmuszaj się do ćwiczenia w tempie, które przekracza twoje możliwości. Ale krótkie okresowe odmiany to znaczy granie z największą możliwą szybkością, są również korzystne. Nawet w przypadku uczniów o stażu większym niż 5 lat lekcji, niektóre z tych ćwiczeń okażą się trudne, jeżeli nigdy wcześniej ich nie praktykowali. Aby zaoszczędzić czas, możesz ćwiczyć ćwiczenie #1 przez pewien czas, następnie ćwiczenia #1 i #2 (poniżej) jednocześnie. Można tak zrobić, ponieważ w #2 stosuje się te same ruchy, które ćwiczyłeś w #1. Ponieważ #2 jest tak proste, możesz połączyć ją z #1, bez jakichkolwiek negatywnych efektów ubocznych.

Ćwicz dotąd, aż zniknie całe napięcie i poczujesz siłę grawitacji ciągnącą twoją rękę w dół. Gdy tylko napięcie zacznie narastać, twoje poczucie ciążenia grawitacyjnego zacznie zanikać. Nie próbuj zbyt wielu czwórek na raz jeżeli nie czujesz, że masz całkowitą kontrolę. Nie zmuszaj się do ćwiczenia w stanie napięcia ręki ponieważ może się to niepostrzeżenie stać twoim złym nawykiem. Ćwicząc w stanie napięcia, zwalniasz. To jasny znak, że musisz albo zacząć grać wolniej albo zmienić ręce. Inaczej ryzykujesz utrwalenie tego złego nawyku. Materiał sekcji I i II zawiera wiele narzędzi pomocnych w walce z problemami barier szybkości / napięcia. Ćwicz o jedną czwórkę mniej, ale graj ją bardzo równo i dokładnie, zanim dodasz kolejną – twoje postępy będą szybsze niż gdybyś próbował „na siłę" grać wiele czwórek jednocześnie. Możemy zakończyć ćwiczenie przy czterech czwórkach z tego względu, że jeżeli jesteśmy w stanie wykonać cztery to będziemy również w stanie zagrać każdą inną ich liczbę.

W pierwszych kilku dniach ćwiczeń powinieneś odczuwać pewien postęp podczas ćwiczeń ponieważ gwałtownie uczysz się nowych ruchów i eliminujesz niewłaściwe. Aby poczynić dalsze postępy musisz wykorzystać efekt PPC (poprawa po-ćwiczeniowa) będący skutkiem rozrostu komórek nerwowych w mózgu i w całym twoim ciele. Zamiast starać się uzyskać szybszą grę *podczas* sesji ćwiczeń, poczekaj aż ręka sama automatycznie rozwinie szybkość, a wtedy zagrasz szybciej podczas *następnej* sesji ćwiczebnej; może to mieć miejsce gdy zmienisz ręce albo gdy będziesz grał następnego dnia. *Po jednym lub dwóch pierwszych tygodniach większość postępów w szybkości będzie rozwijać się pomiędzy sesjami ćwiczebnymi, a nie w czasie ćwiczeń*; tak więc nawet gdy nie widzisz specjalnych postępów po ciężkiej sesji ćwiczebnej, nie przejmuj się – jest to normalne. Późniejsze stadia PPC będą miały miejsce głównie podczas snu. Większości wzrostu komórek nerwowych ma miejsce podczas snu gdy zasoby ciała nie są potrzebne dla normalnej dziennej aktywności. Nadmiernie intensywne ćwiczenie w celu osiągnięcia rezultatów widocznych już w trakcie ćwiczeń, jest jedną z najczęstszych przyczyn kontuzji. *Twoim zadaniem podczas ćwiczeń jest uwarunkowanie ręki w taki sposób aby zmaksymalizować efekt PPC.* Warunkowanie wymaga tylko pewnej ilości powtórzeń (generalnie w okolicach 100 czwórek, co zabiera tylko kilka minut); powyżej tej wartości zysk w przeliczeniu na jedną repetycję zaczyna spadać.

Mamy tu do czynienia ze zdobywanie techniki, a nie budowanie masy mięśniowej. *Technika oznacza umiejętność muzykalnego grania, a omawiane ćwiczenia są wartościowe dla rozwijania muzykalnego grania.* Nie wal w klawisze jak gdybyś uderzał młotkiem. Jeżeli nie możesz kontrolować tonu jednej nuty, jak możesz to robić w przypadku wielu nut ? Jedną z kluczowych sztuczek w kontroli tonu jest granie podczas ćwiczeń miękkim dźwiękiem. Uwalniasz się w ten sposób od nawyku gry nacechowanej totalną ignorancją natury dźwięku i waleniem w klawisze, tylko po to aby uzyskać odpowiednią ilość repetycji. Po wciśnięciu całkowicie klawisza, utrzymuj go przez chwilę (ułamek sekundy) w tym położeniu. W ten sposób upewnisz się, że młotek już nie oscyluje. W przeciwny razie nie możesz kontrolować następnego uderzenia. ***Zacznim poważnie zaczniesz ćwiczyć jakiekolwiek serie równoległe, koniecznie przeczytaj sekcję III.4.b omawiającą granie wypłaszczonymi palcami.***

Aby zwiększyć szybkość i precyzję, oraz poprawić kontrolę tonu, *utrzymuj grający palec w pobliżu klawisza, tak długo, jak to jest możliwe*. Kiedy palec nie dotyka przez dłuższą chwilę klawisza, tracisz kontrolę. Nie pozwalaj spoczywać palcom na klawiszach przez cały czas, ale tak delikatnie jak tylko możesz "muskaj" klawisze, tak, abyś czuł gdzie się znajdują. Da Ci to dodatkowe wyczucie tego, gdzie znajdują się inne klawisze, a kiedy przyjdzie czas aby na nich zagrać, nie ma niebezpieczeństwa, że palce uderzą w niewłaściwe klawisze, ponieważ znajdą się na właściwych pozycjach. *Ustal jaka jest najmniejsza wysokość, na jaką musisz podnieść palec w czasie repetycji i ćwicz unosząc palce na taką właśnie, minimalną wysokość.* Generalnie, należy bardziej unosić palec w przypadku pianina niż fortepianu. Podnoszenie palca na niewielką wysokość pozwala uzyskać większe szybkości . Kiedy wszystkie części ciała: palce, nadgarstki, dłonie, przedramiona, łokcie, tułów etc., są dobrze skoordynowane, dla uniesienia palca o 3 czy 4 mm, wystarczą milimetrowe lub nawet mniejsze ruchy innych części aparatu ruchu.

Istotne jest zaangażowanie nadgarstka w ruchu repetycji. Nadgarstek odgrywa rolę w trzech istotnych dla nas kwestiach: szybkości, kontroli i tonie. Pamiętaj, że „angażowanie nadgarstka" nie oznacza jego przesadnego ruchu; ruch ten może być nieuchwytny – rolę odgrywa tutaj moment pędu nadgarstka a nie jego bezwzględny ruch.

Zamiast ciągle pracować nad szybkością, pracuj również nad kontrolą i tonem. Praca nad kontrolą i tonem w repetycjach również warunkuje rękę do większej szybkości. Jest tak dlatego, że zarówno kontrola jak i szybkość wymagają tej samej umiejętności – precyzji. Ćwiczenie z nadmierną szybkością powodującą napięcie w aparacie ruchu będzie warunkować Cię raczej do nawyku gry w napięciu i będzie skutkować spowolnieniem gry.

Musisz przez cały czas badać teren i przeprowadzać eksperymenty. Czy ton jest inny kiedy trzymasz koniec palca w jednym punkcie klawisza w porównaniu z sytuacją kiedy delikatnie ześlizguje się on z klawisza ? Poćwicz ześlizgiwanie palców w przód (w kierunku fortepianu) i w tył (w swoją stronę). Najwygodniej będzie zrobić to przy pomocy kciuka. *Graj koniuszkiem kciuka, nie stawem;* to pozwoli Ci ześliznąć kciuk i podnieść rękę, zmniejszając w ten sposób prawdopodobieństwo przypadkowego potrącenia kciukiem innych klawiszy. Granie koniuszkiem zwiększa również zasięg i szybkość ruchu kciuka. Wiedza o tym jak ześlizgiwać palce pozwoli Ci na pewną grę niezależnie od tego czy klawisze są suche, czy też są śliskie z powodu wilgotności. *Nie popadaj w zależność od tarcia palca o klawisz – śliskość klawiszy nie może uniemożliwiać Ci grania.* Granie z uniesionym nadgarstkiem spowoduje, że palce będą się ześlizgiwać w kierunku do Ciebie. Jeżeli obniżysz nadgarstek palce będą miały tendencje do ześlizgiwania się od Ciebie. Ćwicz oba te ruchy ślizgowe: ćwicz wszystkimi pięcioma palcami z uniesionym na chwilę nadgarstkiem; następnie powtórz to samo z opuszczonym. W położeniu pośrednim nadgarstka palce w ogóle nie będą się ześlizgiwać, nawet jeżeli klawisze będą śliskie !

Eksperymentuj z kontrolowaniem tonu przy wykorzystaniu celowych poślizgów. Poślizg zwiększa kontrolę ponieważ uderzasz w klawisz przy zastosowaniu większego, ogólnego ruchu. Rezultat jest taki, że błędy w ruchu będą zmniejszone o współczynnik wynikający ze stosunku ruchu uderzania w klawisz do całkowitego ruchu, (współczynniki ten jest zawsze mniejszy od 1). Tak więc możesz grać równiejsze czwórki poprzez ześlizgiwanie niż poprzez granie ruchem skierowanym prosto w dół. Możesz ten sposób również grać bardziej lekko. Ślizganie upraszcza również ruch palca ponieważ palec nie musi poruszać się prosto w dół – każdy ruch zawierający komponent skierowany w dół będzie dobry, co zwiększa ilość dostępnych opcji.

Wykonaj to ćwiczenie również pozostałymi palcami. Uczniowie wykonujący to ćwiczenie po raz pierwszy mogą zauważyć, że niektóre palce (najczęściej 4 i 5) są trudniejsze do opanowania niż inne. Jest to przykład tego jak można stosować tego typu ćwiczeń w celach diagnostycznych.

Celem tych ćwiczeń jest oczywiście zdobyć umiejętność grania dowolnej liczby powtórzeń, przez dowolnie długi czas i z wymaganą szybkością. Repetycje są wykonywane tylko jednym palcem, ponieważ naszym celem jest rozwój techniczny; podczas normalnej gry repetycje grane są poprzez zmianę palców na tym samym klawiszu. Repetycja jest podstawowym ruchem koniecznym do ćwiczenia dowolnej serii równoległej. Ma ona zasadnicze znaczenie dla szybkiego zdobywania umiejętności grania serii równoległych, co zostało omówione poniżej w sekcji (c). *Szybka repetycja jest czynnikiem, pozwalającym szybko ćwiczyć serie równoległe, bez niepotrzebnego marnowania czasu.* Tak więc ćwiczenie nr #1 nie jest po prostu jednym z ćwiczeń, ale podstawą, na której oparte są wszystkie pozostałe ćwiczenia.

Jeżeli napotkasz trudności w ćwiczeniach od #1 do #4, będziesz mógł je rozwiązać po zapoznaniu się z metodami przedstawionymi w sekcjach I do III. Powinieneś być w stanie opanować każde z nich po kilku tygodniach ćwiczeń. Z tego względu, że możesz pracować nad kilkoma naraz, cały zestaw od ćwiczenia #1 do #4 nie powinien zająć więcej niż kilka miesięcy i po tym czasie będziesz w stanie grać go z odpowiednią szybkością, aczkolwiek zależy to oczywiście od twojego poziomu technicznego. ***Nie próbuj ćwiczyć wszystkich serii równocześnie aż do ich „zdania”,*** ponieważ jest ich zbyt wiele i pozostanie Ci niewiele czasu na ćwiczenie właściwych kompozycji. Rozluźnienie, kontrola i ton są dużo ważniejsze od szybkości. Spróbuj uzyskać najlepszy dźwięk fortepianu na jaki Cię stać – dźwięk, po usłyszeniu którego przechodząca obok osoba stwierdzi: „*To jest właśnie* dźwięk fortepianu !”.

Oczywiście, fortepian musi być w stanie wydobyć taki dźwięk i musi być właściwie nastrojony, co jest wyjaśnione w sekcji III.14 (wykonania i recitale) oraz w sekcji 7 z Rozdziału Drugiego. Nastrojenie fortepianu i przygotowanie młoteczków jest kluczowe dla właściwego wykonania tych ćwiczeń, zarówno dla szybszego zdobywania nowych umiejętności, jak i dla unikania niemuzykalnej gry. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest niemożność uzyskania miękkich tonów (czy też głośnych i głębokich) przy pomocy zużytych, wymagających naprawy młoteczków.

Ćwiczenie #2. ***Ćwiczenia*** *2-palcowe w seriach równoległych:* graj 12 (dwa dźwięki palcami 1 i 2 - kciuk i drugi palec w PR) tak szybko jak potrafisz, tak jak nutkę ozdobną (przednutkę). Celem jest granie ich bardzo szybko, ale z pełną kontrolą. Oczywiście będziemy tu potrzebować metod opisanych w sekcjach I i II. Na przykład jeżeli PR może wykonać jedno z ćwiczeń szybko, ale analogiczne ćwiczenie jest trudne dla LR, użyj PR do uczenia LR. Ćwicz z akcentem zarówno na 1 jak i na 2 dźwięku. Kiedy uzyskasz satysfakcjonujący rezultat, graj czwórkę, tak, jak w ćwiczeniu #1: 12,12,12,12. Jeżeli masz

problem z przyspieszeniem poczwórnej serii 12, zagraj dwie nuty razem jako akord i ćwicz czwórki akordowe tak samo jak pojedynczą nutę w ćwiczeniu #1. Ponownie, doprowadź czwórkę do odpowiedniej szybkości, ok. 1 czwórki / sekundę. Następnie połącz ze sobą 4 czwórki w jeden ciąg. Powtórz całe ćwiczenie z kolejnymi palcami 23, 34 i 45. Następnie w cyklu zstępującym: 54, 43, 32, 21. ***Wszystkie uwagi dotyczące sposobu ćwiczenia, podane dla ćwiczenia #1 zachowują ważność.***

Wszystkie nuty w serii równoległej muszą być grane tak szybko jak to możliwe, ponieważ te ćwiczenia służą głównie rozwijaniu szybkości. Celem ćwiczenia w serii jest nauczenie mózgu koncepcji ekstremalnie dużej szybkości, aż do prawie nieskończoności. Okazuje się, że kiedy już mózg oswoi się z pewnymi maksymalnymi szybkościami, wszystkie wolniejsze tempa stają się łatwiejsze.

W przypadku tego, jak i pozostałych ćwiczeń uwagi dotyczące poprzednich ćwiczeń, prawie zawsze odnoszą się do następnych , tak więc nie będą powtarzane. Będę opisywał tylko reprezentatywną część całej rodziny ćwiczeń i pozostawię czytelnikowi wynalezienie pozostałych członków tej rodziny. Całkowita liczba ćwiczeń jest dużo większa niż można to sobie początkowo wyobrażać. Co więcej, gdybyś spróbował połączyć różne komponenty tych ćwiczeń RR, liczba możliwości szybko stanie się oszałamiająca. Dla początkujących, którym granie RR sprawia dużo kłopotów, ćwiczenia te mogą być najlepszym sposobem ćwiczenia gry RR.

Wykonuj początkowo te wszystkie ćwiczenia tylko na białych klawiszach. Następnie włącz do ćwiczeń również czarne klawisze.

Celem tych ćwiczeń nie jest przerobienie i opanowanie do perfekcji ich wszystkich, ale uzyskanie pewnego obrazu wszystkich możliwych ćwiczeń, zidentyfikowanie tych, z graniem których są problemy, a następnie praca nad nimi. *Te ćwiczenia nie są po to aby uzyskać zwinne palce; te ćwiczenia służą rozwojowi techniki, w tych miejscach, gdzie jest to konieczne.* Tak więc kiedy możesz wykonywać je satysfakcjonująco, nie musisz do nich wracać, chyba, że zajdzie potrzeba udoskonalenia danej umiejętności podczas grania nowego utworu.

Na początku możesz być w stanie grać 2 nuty, jedna po drugiej bardzo szybko, ale bez należytej niezależnej kontroli. Możesz początkowo „oszukiwać" i zwiększać szybkość poprzez „blokowanie w fazie" dwóch palców, tzn. utrzymywanie dwóch palców w ustalonej pozycji (zablokowana faza) i zwyczajne opuszczanie całej ręki na klawiaturę. Przypomnijmy, że kąt fazy jest to długość czasu jaki upływa między uderzeniem w klawisze dwóch kolejnych palców w grze równoległej. Początkowe blokowanie w fazie może być stosowane tylko dla szybkiego dojścia do gry w szybkim tempie. *To jeden z powodów, dla których niektórzy nauczyciele nie nauczają serii równoległych; uważają oni, że serie równoległe oznaczają blokowanie fazy, co oczywiście byłoby niszczące dla muzyki.* Po chwilowym ćwiczeniu z zablokowanymi w fazie palcami, będą one stawać coraz bardziej niezależne, pozwalając Ci tworzyć muzykę. Tak więc sama umiejętność szybkiej gry w seriach równoległych nie wystarcza. *Kiedy będziesz już grał z pełną szybkością, ćwicz, aż będziesz w stanie poczuć niezależną kontrolę każdego palca.* Najlepszym sposobem osiągnięcia tego celu jest stopniowe zwalnianie, tak, jak to zostało wyjaśnione w następnym paragrafie.

Kiedy już będziesz w stanie grać (2-palcowe) cztery czwórki bardzo szybko, przetestuj niezależność palców poprzez stopniowe zwalnianie, aby sprawdzić, czy nie masz trudności z pewnymi pośrednimi szybkościami. Jeżeli napotkasz problemy podczas wolniejszej gry, coś

jest nie tak. Zwykle przyczyną jest blokowanie w fazie. Nie nabyłeś jeszcze wystarczającej niezależności palców. Może to wskazywać również na śladowe napięcia. Tak więc ćwicz z różnymi szybkościami.

Ćwiczenie #3. *Większe serie równoległe:* 123 i inne z tej rodziny, 234, etc. Powtórz wszystkie procedury tak jak w ćwiczeniu #2. Następnie pracuj z grupą 1234 i w końcu 12345. W przypadku tych dużych serii może zaistnieć potrzeba lekkiego spowolnienia repetycji. ***Liczba*** *możliwych ćwiczeń, które można wyprowadzić z tych większych serii jest olbrzymia.* Można akcentować dowolną nutę , a także dowolna nuta może być początkiem grania serii. Na przykład 123 można ćwiczyć jako 231 i 312. W cyklu zstępującym 321 może być grane jako 213 lub 132; każda z tych sześciu kombinacji jest inna i przekonasz się, że niektóre spośród nich są łatwe, a niektóre bardzo trudne. Jeżeli dodasz różny akcent to można uzyskać 18 ćwiczeń dla tych 3 palców na białych klawiszach.

Ćwiczenie #4. *Poszerzone serie równoległe:* zacznij od serii 2-nutowych 13, 24, etc. (tercje). Ta grupa obejmuje również serie typu: 14 (kwarty) i 15 (kwinty oraz oktawy). Następnie mamy 3-nutowe rozszerzone serie równoległe: 125,135,145 (kwinty i oktawy). Tutaj masz kilka możliwości wyboru środkowej nuty.

Ćwiczenie #5. ***Komponentowe serie*** *równoległe:* 1.3, 2.4, gdzie 1.3 oznacza akord, tzn. CE, dwie nuty grane równocześnie. Następnie wykonuj grupę 1.4, 2.5 Nieraz przekonałem się, że niektóre serie są łatwe kiedy gra się je wstępująco, a trudne zstępująco lub na odwrót. Na przykład 1.3, 2.4 jest dla mnie łatwiejsze niż 2.4, 1.3. *Te mieszane serie będą wymagały sporych umiejętności.* Jeżeli nie masz za sobą dobrych kilku lat ćwiczeń, nie oczekuj, że będziesz grał je biegle.

Tutaj kończą się ćwiczenia repetycyjne oparte na ćwiczeniu #1. W zasadzie będziesz potrzebował tylko ćwiczeń od #1 do #5, ponieważ można za ich pomocą skonstruować serie, które opiszemy za chwilę. Ćwiczenia #6 i #7 są zbyt złożone aby można było powtarzać je w szybkich czwórkach.

Ćwiczenie #6. *Złożone serie równoległe*. Najlepiej jest ćwiczyć je pojedynczo, a nie w szybkich czwórkach. Przynajmniej z początku powinny zostać rozbite na prostsze serie równoległe, które można ćwiczyć jako czwórki. Naprzemienne serie mają postać np. 1324, a mieszane serie postać 1342, 13452, etc. Widać wyraźnie, że można utworzyć bardzo dużą ich ilość. ***Większość istotnych z technicznego punktu widzenia złożonych serii można znaleźć w utworach ćwiczebnych Bacha, zwłaszcza w Inwencjach 2-głosowych.*** Dlatego utwory ćwiczebne Bacha (w przeciwieństwie do Hanona) są jednymi z najlepszych kompozycji dla zdobywania techniki.

Ćwiczenie #7. Teraz ćwicz ***połączone serie równoległe***; tzn. 1212 zawierające jedno lub dwa połączenia. Może to być zarówno tryl (CDCD), jak i biegnik (CDEF gdzie musisz zastosować KN). Tryl typu 1212 różni się od ćwiczenia #2, ponieważ w tamtym ćwiczeniu interwał 12 musiał być grany ta szybko jak to możliwe, ale następujący po nim interwał 21 może być grany wolniej. W obecnym przypadku natomiast, interwał pomiędzy nutami musi być zawsze taki sam. Teraz nie da się grać tych serii z nieskończoną szybkością ponieważ ogranicza Cię szybkość z jaką jesteś w stanie łączyć serie równoległe. Naszym celem jest w dalszym ciągu szybkość -- jak szybko będziesz w stanie je grać zachowując precyzję i rozluźnienie oraz jak wiele z nich możesz połączyć razem. Jest to ćwiczenie uczące grać połączenia. Podczas jednego ruchu ręki graj tak wiele nut jak to możliwe. Próbuj na przykład grać 1212 podczas jednego ruchu ręki w dół. Następnie ćwicz granie dwóch takich serii podczas jednego ruchu, etc., aż będziesz w stanie grać 4 serie.

Dla szybkiej gry pierwsze dwie nuty mają kluczowe znaczenie; musisz je zacząć z właściwą szybkością. Pomocnym może być zablokowanie w fazie pierwszych dwóch nut w celu upewnienia się, że początek jest właściwy. Jeżeli pierwsze dwie nuty zagrane zostały szybko, resztę gra się już łatwiej.

W przypadku serii zawierających kciuk, stosuj metodą kciuk nad w celu ich połączenia, za wyjątkiem szczególnych przypadków gdy konieczne jest zastosowanie techniki kciuk pod (bardzo nieliczne przypadki). Wypróbuj rodzaje ruchów w połączeniach, aby przekonać się, które są najlepsze. Niewielki rzut nadgarstka jest jednym z takich ruchów. Przy łączeniu serii nie angażujących kciuka prawie zawsze przechodzisz ponad, a nie pod. Jednak wiele z tych nie-kciukowych krzyżowań ma sporną wartość ponieważ nieczęsto będziesz ich używał.

Połączone serie równoległe są głównym elementem ćwiczebnym w Inwencjach 2-głosowych Bacha. Tak więc zapoznaj się z tymi utworami ze względu na zawarte w nich najistotniejsze z technicznego punktu widzenia połączone serie równoległe. W sekcji III.19.c opisywałem, że wiele osób uczących się gry na fortepianie ma problemy z uczeniem się na pamięć utworów Bacha i graniem ich powyżej pewnej szybkości. Fakt ten ograniczył popularność utworów Bacha i ograniczył stosowanie tego najbardziej wartościowego źródła zdobywania techniki. Jeżeli jednak przeanalizujemy te utwory pod kątem serii równoległych i będziemy je ćwiczyli zgodnie z zasadami opisanymi w tej książce staną się one całkiem łatwe do nauczenia. Tak więc ten podręcznik powinien przyczynić się do znacznego wzrostu zainteresowania ćwiczeniem Bacha. W sekcji III.19.c znajdują się wskazówki jak ćwiczyć utwory Bacha.

Prawie nieskończona liczba możliwych ćwiczeń dobitnie ilustruje jak nieodpowiednie były poprzednie ćwiczenia (np. Hanon – użyje ćwiczeń Hanona jako typowego przykładu „złego" ćwiczenia). Ćwiczenia Hanona mają jedną zaletę polegającą na tym, że zaczynają się od najczęściej spotykanych palcowań i najłatwiejszych ćwiczeń; trudności są dobrze stopniowane. Jednak szansa na to, że okażą się pomocne kiedy trafisz na trudny pasaż w jakimś utworze muzycznym jest niewielka. Koncepcja serii równoległych pozwala nam z kompletnego zbioru serii, zidentyfikować najprostszą możliwą serię ćwiczeń, którą możemy zastosować do ćwiczenia dowolnego utworu muzycznego. Ale kiedy te ćwiczenia stają się trochę bardziej skomplikowane ich liczba staje się niemożliwa do opanowania. W czasie gdy dojdziesz do stopnia komplikacji nawet najprostszego ćwiczenia Hanona, liczba możliwych serii równoległych stanie się niewiarygodnie duża. Nawet Hanon odkrył tą nieadekwatność i sugerował praktykowanie tych ćwiczeń we wszystkich możliwych transpozycjach. To oczywiście pomaga ale nadal brak jest całych kategorii ćwiczeń takich jak Ćwiczenie #1 i #2 (najbardziej fundamentalne i użyteczne), a także niezwykłych szybkości jakie łatwo jest nam uzyskać za pomocą serii równoległych. *Zauważ, że ćwiczenia #1 do #4 tworzą kompletny zestaw ćwiczeń czysto równoległych (bez połączeń). Niczego nie brakuje.* Skoków większych niż rozpiętość akordu nie uwzględniamy tutaj ponieważ nie formują one serii równoległej. Metody ćwiczenia skoków są opisane poniżej w sekcji (f).

Łatwo jest doprowadzić do grania ćwiczeń Hanona ze śmiesznie wysokimi szybkościami stosując metody opisane w tej książce. Możesz spróbować tego dla zabawy ale szybko zadasz sobie pytanie „po co to robię ?". Nawet wtedy jednak nie osiągniemy takich szybkości jak w samych seriach równoległych, ponieważ każde ćwiczenie Hanona zawiera co najmniej jedno połączenie, tak więc nie może być grane nieskończenie szybko. *Jest to największa zaleta ćwiczeń w seriach równoległych: nie ma limitu szybkości zarówno w teorii jak i w praktyce ćwiczeniowej, tak więc pozwalają one na eksplorowanie szybkości w pełnym zakresie bez ograniczeń.* Jak to zostało zauważone wcześniej ćwiczenia Hanona są

ułożone w kolejności od łatwych do trudnych, a zwiększenie stopnia trudności jest osiągane poprzez włączanie większej liczby połączeń i trudniejszych serii równoległych. Gdy ćwiczymy same serie równoległe te „elementy trudności" są wyraźnie oddzielone tak więc możemy je ćwiczyć indywidualnie.

Aby zilustrować użyteczność tych ćwiczeń przypuśćmy, że chcesz przećwiczyć czteropalcowy, złożony tryl tercjowy w oparciu o ćwiczenie #5 (tzn. C.E,D.F,C.E,D.F,...). Idąc po kolei przez ćwiczenia od #1 do #7 możesz krok po kroku diagnozować twoje trudności i nauczyć się potrzebnej umiejętności. Po pierwsze, za pomocą ćwiczeń #1 i #2 upewnij się, że równo grasz akordy 2-nutowe. Następnie spróbuj 1.3,2 oraz 1.3,4. Kiedy możesz je grać satysfakcjonująco, spróbuj 1.3,2.4. Następnie pracuj w drugą stronę: 2.4,1 i 2.4,3 i w końcu 2.4,1.3. Reszta powinna być dość oczywista jeżeli uważnie czytałeś do tego miejsca. Pamiętaj o częstej zmianie rąk aby nie dopuścić do zmęczenia.

Chciałbym w tym miejscu przypomnieć, że nie ma miejsca w metodach opisywanych w tej książce na bezmyślne, powtarzalne ćwiczenia. Takie ćwiczenia mają jeszcze inną zdradliwą cechę. Wielu pianistów stosuje je dla rozgrzania i rozluźnienia palców co ma stanowić przygotowanie do gry. To może spowodować mylne wrażenie, że tak dobre przygotowanie do gry jest konsekwencją bezmyślnych ćwiczeń. A nie jest. Niezależnie od tego jakie ćwiczenia czy utwory zastosujesz do rozgrzania palców efekt będzie ten sam. Możesz uniknąć pułapek bezmyślnych ćwiczeń poprzez stosowanie bardziej korzystnych sposobów rozgrzewania palców. Gamy są dobre dla rozluźnienia palców, a pasaże do rozluźnienia nadgarstka.

3. Jak stosować ćwiczenia w seriach równoległych.

Ćwiczenia w seriach nie są pomyślane jako zamiennik Hanona, Czernego, etc. Zgodnie z filozofią tej książki, można lepiej wykorzystać czas ćwicząc „prawdziwą" muzykę niż „muzykę ćwiczebną". Ćwiczenia w seriach równoległych wprowadzone zostały z tego względu, że nie istnieje lepsza metoda szybkiego zdobywania techniki. Techniczne utwory takie jak etiudy Liszta czy Chopina albo inwencje Bacha nie są „muzyką ćwiczebną" w tym sensie i stanowią inną kategorię niż Hanon. *Ćwiczenia w seriach równoległych należy stosować w sposób następujący:*

(i) Do zastosowań diagnostycznych: poprzez systematyczne przećwiczenie wszystkich serii możesz określić wiele swoich silnych i słabych punktów. Co ważniejsze kiedy dojdziesz do pasażu, którego nie jesteś w stanie grać zapewnią one metodę znalezienia przyczyny, dla której nie możesz tego grać. Wydaje się oczywiste, że jeżeli chcesz ulepszyć jakieś swoje techniczne umiejętności, potrzebujesz dobrego narzędzia diagnostycznego. Inaczej będzie to przypominało pójście do szpitala na operację bez wiedzy o tym co dolega pacjentowi. Idąc dalej za tą medyczną analogią, ćwiczenie Hanona będzie przypominać pójście do szpitala i przeprowadzenie wszystkich rutynowych badań niezależnie od tego czy ich potrzebujemy czy też nie. Możliwości diagnostyczne serii równoległych są szczególnie użyteczne podczas ćwiczenia trudnych pasaży. Pozwalają Ci sprecyzować, które palce są słabe, wolne, nieskoordynowane, etc.

(ii) Do zdobywania umiejętności technicznych: słabe punkty znalezione w (i) mogą teraz być wyeliminowane przy użyciu tych samych ćwiczeń, które zastosowaliśmy do ich zdiagnozowania. Po prostu musisz pracować nad tymi ćwiczeniami, które sprawiały problemy. W zasadzie ta procedura nie ma końca, ponieważ nie istnieje coś takiego jak górny limit szybkości. Jednak w praktyce kończymy przy szybkości jednej czwórki na sekundę ponieważ niewiele utworów muzycznych wymaga większych szybkości. W

większości przypadków nie będziesz w stanie zrobić użytku z tych większych szybkości, jeżeli dodasz choć jedno połączenie. Pokazuje to piękno tych ćwiczeń, polegające na możliwości ćwiczenia z szybkościami, które są większe niż potrzeba, co zapewnia dodatkowy margines bezpieczeństwa i kontroli. Kiedy starasz się uzyskać szybkości większe od zamierzonej, powinieneś stosować je głównie w formie ćwiczeń RO.

Procedury (i) oraz (ii), są wszystkim czego potrzebujesz do rozwiązywania problemów napotykanych podczas grania trudnego materiału. Kiedy już uda Ci się je zastosować do kilku „niemożliwych" uprzednio do rozwiązania problemów, nabierzesz pewności, że ze wszystkim można sobie poradzić.

Jako przykład rozpatrzmy jeden z najtrudniejszych pasaży trzeciej części Appassionaty Beethovena, takt 63, akompaniament LR do klimatycznego biegnika w PR i podobne, następujące po nich pasaże. Słuchając uważnie nagrań, zauważysz, że nawet najwięksi pianiści mają tutaj problemy z LR i mają tendencję do powolnego rozpoczynania, a następnie przyspieszania czy nawet upraszczania partytury. Ten akompaniament składa się ze złożonych serii równoległych 2.3,1.5 i 1.5,2.3, gdzie 1.5 jest oktawą. Zdobycie odpowiedniej techniki do wykonania tego przebiegu, sprowadza się do doskonałego opanowania tych serii równoległych, a następnie ich połączenia. Próba nauczenia się tego poprzez granie najpierw powoli, a następnie coraz szybciej RR, zabierze dużo więcej czasu. Właściwie, proste powtarzanie nie daje żadnej gwarancji sukcesu ponieważ przybiera formę wyścigu pomiędzy sukcesem, a budowaniem bariery szybkościowej, jeżeli próbujesz przyspieszać. Musisz ćwiczyć RO i często zmieniać ręce aby uniknąć napięcia i zmęczenia. Powinieneś także ćwiczyć miękko z początku aby nauczyć się rozluźnienia. Bez serii równoległych jest duża szansa, że rozwiniesz nawyk grania w napięciu i barierę szybkości. Kiedy tak się stanie możesz ćwiczyć przez całe swoje życie nie czyniąc postępów.

Inną przyczyną powstawania bariery szybkości jest „wymuszona gra". Łatwo jest doprowadzić do odpowiedniej szybkości resztę tej części sonaty tak więc ujawnić się może tendencja do grania tego utworu z odpowiednią szybkością a następnie próbowania „przejścia siłą" przez ten trudny pasaż bez posiadania odpowiedniej techniki. Mająca miejsce w takich warunkach gra w stanie napięcia tworzy barierę szybkości. Ten przykład pokazuje jak ważne jest rozpoczynanie od ćwiczenia najpierw trudnych fragmentów. W takiej sytuacji osoba wiedząca jak ćwiczyć zwolni aby nie musieć grać powyżej swoich umiejętności technicznych.

Podsumowując, serie równoległe są jednym z filarów metody opisanej w tej książce. Są jednym z powodów podtrzymywania przeze mnie twierdzenia, że nic nie jest tak trudne, aby było niemożliwym do zagrania. Serie służą zarówno jako narzędzie diagnostyczne, jak i narzędzie rozwoju techniki. Praktycznie cała technika powinna być zdobywana przy użyciu serii równoległych podczas ćwiczeń RO po to aby uzyskać szybkość, rozluźnienie i kontrolę. Tworzą one kompletny zestaw, tak więc masz świadomość, że posiadasz wszystkie potrzebne narzędzia. Inaczej niż w przypadku Hanona, etc., można z nich skorzystać natychmiast i pomogą przy *każdym* trudnym pasażu, pozwalają ćwiczyć z każdą szybkością, włączając w to szybkości dużo większe niż takie jakich będziesz kiedykolwiek potrzebował. Są idealne dla ćwiczenia gry charakteryzującej się brakiem napięcia i dobrą kontrolą tonu. W szczególności ważne jest aby weszło w nawyk ześlizgiwanie palców po klawiszach i wyczuwanie klawiszy przed zagraniem na nich. Ześlizgiwanie palców daje kontrolę tonu, a czucie klawiszy zwiększa precyzję. Teraz przejdziemy do kilku innych użytecznych ćwiczeń.

4. Gamy, pasaże, ćwiczenia na niezależność i podnoszenie palców.

Gamy i pasaże muszą być grane mądrze. Nie należy ich mylić z bezmyślnymi ćwiczeniami repetycyjnymi, ponieważ poprzez praktykowanie gam i pasaży szybko zdobywamy wiele potrzebnych technik (takich jak kciuk nad, pozycja wypłaszczonych palców, czucie klawiszy, szybkość, serie równoległe, ruch glissanda, ton/barwa, odwracanie kierunków, podatność nadgarstka, etc.). Gamy i pasaże należy ćwiczyć RO; ćwiczenie ich RR przez cały czas umiejscowi je w tej samej kategorii co ćwiczenia Hanona. Dobre opanowanie gam i pasaży jest bardzo trudne i z pewnością będziesz potrzebował do tego serii równoległych – zobacz sekcje III.4.b i III.5

Ćwiczenia na niezależność i podnoszenie palców zaczynamy od naciskania wszystkimi pięcioma palcami PR od C do G. Następnie graj każdym palcem trzy do pięciu razy: CCCCDDDDEEEEFFFFGGGG. Kiedy jeden palec gra, pozostałe muszą być utrzymywane w pozycji wciśniętej. Nie naciskaj mocno ponieważ spowoduje to powstanie napięcia i szybko wywoła zmęczenie. Wszystkie klawisze mają być całkowicie wciśnięte, ale palce tylko spoczywają na nich, a przyłożona siła utrzymuje je w tym położeniu. Ciążenie grawitacyjne ręki powinno wystarczyć. Ćwiczenie to może sprawiać pewne problemy początkującym ponieważ te palce, które nie grają mają tendencję do zapadania się z ich optymalnych pozycji lub też niezamierzonego podnoszenia się, zwłaszcza kiedy stają się zmęczone. Jeżeli mają tendencje do opadania, spróbuj kilka razy i zmieniaj ręce lub zakończ. Spróbuj ponownie po odpoczynku. Jeden z wariantów tego ćwiczenia polega na tym aby rozproszyć nuty na przestrzeni oktawy. Ten typ ćwiczenia był już w użyciu za czasów Liszta (Moscheles). Ćwiczenia te powinno się praktykować zarówno w pozycji zakrzywionych jak i wypłaszczonych palców.

Dla ćwiczenia niezależności palców, próbuj stopniowo zwiększać szybkość. Zauważ podobieństwo do ćwiczenia #1, sekcja (b). Jeżeli chodzi o generalny rozwój techniki, ćwiczenie #1 jest lepsze od omawianego. Głównym celem ćwiczenia #1 była szybkość, tutaj nacisk kładziemy gdzie indziej – na niezależność palców. Niektórzy nauczyciele fortepianu zalecają wykonanie tego ćwiczenia raz podczas każdej sesji ćwiczebnej. Wielokrotne powtarzanie tego ćwiczenia w trakcie jednej sesji, a następnie zaniedbywanie go przez dłuższy czas nie przyniesie efektów. Zaawansowani pianiści zasadniczo nie potrzebują tego ćwiczenia.

Wszystkie metody ćwiczeń omawiane w tej książce wymagają zaangażowania mięśni stosowanych do naciskania w dół (zginacze). Może stać się tak, że mięśnie te rozwiną się w dużo większym stopniu niż te, których używamy do podnoszenia palców (prostowniki), co stanie się przyczyną problemów z kontrolą. Tendencja ta staje się szczególnie wyraźna w miarę upływu lat. Tak więc dobrym pomysłem jest ćwiczenie mięśni odpowiedzialnych za podnoszenie palców. Wartościowe z punktu widzenia ćwiczenia prostowników i jednoczesnego rozluźniania prostowników koniuszków palców są pozycje dłoni z wypłaszczonymi palcami.

W celu ćwiczenia podnoszenia palców, powtarzaj uprzednio opisane ćwiczenia, ale podnoś każdy palec jeden raz tak wysoko, jak możesz, przez dwie sekundy. I tak jak uprzednio, utrzymuj pozostałe palce na klawiszach lekko je naciskając. Jest to forma ćwiczenia izometrycznego stosowanego dla wzmocnienia określonej grupy mięśni. Tak więc musisz w podniesienie włożyć maksymalny wysiłek jednak bez wywoływania bólu. Jak zwykle, istotna jest redukcja napięcia w palcach, które nie są akurat podnoszone. To ćwiczenie należy wykonywać tylko raz dziennie. Z tego względu, że jest to ćwiczenie izometryczne nie jest wymagana duża liczba powtórzeń.

Nie było systematycznych badań odnośnie tego czy ćwiczenia te odnoszą skutek i czy niektóre z nich mogą nawet być szkodliwe. Są one tutaj wymienione ponieważ były

stosowane przez wielu nauczycieli fortepianu w przeszłości, a poza tym można logicznie wyjaśnić dlaczego mogą być użyteczne. Jest jasne, że stanowią one potencjalny temat przyszłych badań naukowych.

Każdy ma problemy z podnoszeniem 4-go palca. Istnieje błędne przekonanie, że trzeba być w stanie unosić 4-ty palec tak wysoko jak to możliwe i należy poświęcać dużo wysiłku w celu osiągnięcia tego. Udowodniono, że te wysiłki są daremne, a nawet szkodliwe. Dzieje się tak dlatego, że budowa anatomiczna 4-tego palca nie pozwala mu podnosić się powyżej pewnego punktu. Jedyna rzecz jakiej nie wolno robić 4-temu palcowi to mimowolne puszczanie wciśniętego klawisza, a to wymaga kontroli, a nie siły do wysokiego podnoszenia tego palca. Tak więc możesz grać w taki sposób aby czwarty palec mniej więcej był ponad klawiszami lub też nawet lekko je trącał. Próby maksymalnie wysokiego podnoszenia czwartego palca podczas ćwiczenia trudnych pasaży mogą powodować powstanie napięcia w palcach 3 i 5. Lepsze efekty przyniesie nauka gry z mniejszym napięciem, tak aby 4-ty palec w żaden sposób nie przeszkadzał. Tak więc chodzi głównie o to aby podnosić 4-ty palec niezależnie od innych. Oto ćwiczenie na podnoszenie tego palca. Wciśnij wszystkie klawisze, CDEFG, tak jak poprzednio. Następnie graj 1,4,1,4,1,4,... etc., z akcentem na 1 i podnosząc 4 tak szybko i wysoko jak możesz. Kciuk powinien poruszać się tak blisko klawisza jak to możliwe. Następnie powtarzaj ta sekwencję w układzie 2,4,2,4,2,4,..., etc. Następnie z palcem 3 i 4, potem 5 i 4. To ćwiczenie nie jest izometryczne i można je powtarzać dowolną liczbę razy. Nie musimy wkładać w nie maksimum wysiłku ponieważ ćwiczymy kontrolę. Możesz to ćwiczenie wykonać również z 4 palcem na czarnym klawiszu.

Zarówno ćwiczenia na niezależność jak i podnoszenie palców mogą być przeprowadzane bez fortepianu, na dowolnej płaskiej powierzchni. Jest to najlepsza okazja do ćwiczenia rozluźnienia prostowników dwóch ostatnich odcinków palców od 2 do 5; zobacz sekcję III.4.b. Podczas całego ćwiczenia te dwa ostatnie odcinki palców (również dotyczy to palców podnoszonych) powinny być całkowicie rozluźnione.

5. Granie (szerokich) akordów, ćwiczenia rozciągające dłoń.

Po pierwsze omówimy problem grania dokładnych akordów, w których wszystkie nuty są uderzone jednocześnie w takim stopniu jak to jest tylko możliwe. Następnie zajmiemy się problemem grania szerokich akordów.

Widzieliśmy w sekcji II.10, że dla zwiększenia dokładności akordu można użyć spadku swobodnego. Ale jeżeli po zastosowaniu tej techniki dalej występują nierówności, to znaczy, że mamy do czynienia z podstawowym problemem, który musi zostać zdiagnozowany i naprawiony techniką serii równoległych. Akordy stają się nierówne gdy nie mamy pełnej kontroli nad wszystkimi palcami. To, które palce są słabe bądź powolne, etc. można określić przy pomocy serii równoległych. Rozpatrzmy przykład. Przypuśćmy, że grasz tremolo C.E. wobec G w LR w oktawie 3. Tak więc C3.E3 i G3 są grane palcami 5.3 i 1. Grasz serie 5.3,1,5.3,1,5.3,1, etc., tak jak tremolo. Następnie przyjmijmy, że problem pojawił się w 5.3. Te dwa palce nie lądują jednocześnie, rujnując tremolo. Sposobem na zdiagnozowanie tego problemu tego jest zagranie serii 5,3. Następnie przetestuj serię odwróconą - 3,5. Jeżeli masz problem z akordem, to możliwe jest, że masz z jedną z tych serii więcej problemów niż z innymi seriami albo masz problem z oboma. Najczęściej 3,5 jest trudniejsza niż 5,3. Pracuj nad tymi, z którymi masz problem. Kiedy już będziesz w stanie dobrze grać te serie równoległe, akord będzie wychodził znacznie lepiej. Istnieje niewielkie prawdopodobieństwo, że twój problem leży w seriach 5,1 lub 3,1 - tak więc, jeżeli nie pomoże ćwiczenie 5,3 – spróbuj tych.

Ręka posiada dwa zestawy mięśni, które rozciągają dłoń w celu dosięgnięcia szerokich akordów. Jeden zestaw zasadniczo otwiera dłoń, a drugi "rozcapierza" palce na boki. Kiedy rozciągasz rękę aby zagrać szeroki akord, używaj główne zestaw mięśni, który otwiera dłoń. Uczucie jest takie, że rozciągana jest dłoń, ale palce są wolne; tzn. rozciągamy stawy dłoni, a nie końce palców. Drugi zestaw mięśni po prostu rozszerza palce na zewnątrz. Pomaga to w zwiększeniu zasięgu ręki, ale zaburza ruch palców mając tendencję do „przywiązania" ruchów palców do dłoni. Rozwijaj zwyczaj używania mięśni dłoni niezależnie od mięśni palców. Zredukuje to napięcie i zmęczenie podczas grania akordów i zaowocuje dodatkową kontrolą.

Aby sprawdzić czy twoje dłonie są całkowicie rozciągnięte, otwórz maksymalnie dłoń i rozciągnij palce do pełnego zasięgu – jeżeli mały palec i kciuk tworzą prawie prostą linię, nie uda Ci się uzyskać większego zasięgu. Jeżeli tworzą „V", możesz zwiększyć zasięg za pomocą ćwiczeń rozciągających. Inny sposób na sprawdzenie maksymalnego zasięgu przeprowadź następująco. Usiądź przed stołem, ręce wyciągnij na wysokości blatu, prostopadle do niego. Połóż dłoń na blacie w ten sposób aby palce 2,3,4 leżały na nim poziomo, a kciuk i mały palec były skierowane w boki i oparte o krawędź stołu. Jeżeli mały palec i kciuk tworzą trójkąt z krawędzią stołu, możesz być w stanie bardziej rozciągnąć dłoń. Możesz przeprowadzić ćwiczenie rozciągające poprzez pchanie dłoni w stronę stołu tak aby rozepchnąć kciuk i mały palec na zewnątrz. Aczkolwiek porównywanie osi kciuk – mały palec z prostą jest dobrym sposobem na wskazanie maksymalnego zasięgu, głównym celem ćwiczeń rozciągających jest zwiększenie odstępu pomiędzy kośćmi w dłoni. Większość ludzi ma nieco większą lewą dłoń, a niektórzy mogą objąć więcej palcami 1.4 niż 1.5.

Innym sposobem rozciągania jest położenie prawej dłoni na lewej dłoni, prawa ręka skierowane jest w lewo, a lewa w prawo, dłonie przed samą klatką piersiową. W tej pozycji kciuk spotyka się z małym palcem. Następnie pchaj dłonie na siebie co spowoduje, że kciuk i mały palec będą na siebie naciskać rozciągając dłoń. Aby rozciągnąć dłoń bez zginania palców, zablokuj palce na pierwszej kości w dłoni (proximal phalange), zamiast na koniuszkach palców. Następnie powtórz tą samą procedurę z lewą ręką na prawej. Regularne rozciąganie w młodym wieku może zaowocować znaczącą różnicą w rozpiętości ręki w wieku późniejszym.

Możesz zaoszczędzić wiele czasu rozciągając jedną dłoń przy użyciu górnej krawędzi pianina podczas gdy druga ręka ćwiczy RO.

Podczas grania szerokich akordów, kciuk powinien być lekko zakrzywiony do środka, a nie całkowicie rozciągnięty. To, że podkurczając kciuk osiągniemy większy zasięg niż całkowicie go rozprostowując jest nie-intuicyjne, a przyczyna tego faktu leży w szczególnej budowie kciuka. Niektóre trudności w równym graniu akordów mają swoje źródło raczej w pozycji ręki niż zasięgu czy kontroli palców. Zwłaszcza w przypadku małych rąk orientacja dłoni ma kluczowe znaczenie. *Kiedy grasz akordy, zasadniczo musisz poruszać ręką i ruch ten musi być bardzo precyzyjny; jest to ruch „skoku", dyskutowany poniżej. Musisz rozwinąć prawidłowe ruchy skoków, jak również zwyczaj wyczuwania klawiszy przed ich zagraniem.* Nie możesz po prostu podnieść ręki ponad klawisze, ustawić wszystkie palce we właściwej pozycji, uderzyć w klawisze i oczekiwać jednoczesnego zagrania wszystkich nut. Wydaje się, że wielcy pianiści tak właśnie robią, ale jak się przekonamy dalej, wcale tak nie jest. Tak więc do momentu opanowania do perfekcji ruchu skoku i wyczuwania klawiszy, jakiekolwiek problemy z graniem akordów (nietrafione bądź fałszywe nuty), mogą nie być spowodowane przez brak zasięgu czy kontroli palców. Jeżeli masz problemy z trafianiem akordów, *oraz* twoje skoki nie są pewne, jest to znak, że powinieneś nauczyć się właściwych skoków zanim zaczniesz myśleć o precyzyjnych akordach.

6. Ćwiczenie skoków

Wielu uczniów obserwuje jak wielcy pianiści wykonują te szybkie, dalekie skoki i zastanawia się dlaczego oni sami nie są w stanie tak grać, niezależnie od tego jak dużo czasu poświęcili na ćwiczenia. Wydaje się, że ci wybitni pianiści wykonują bez żadnego wysiłku skoki i grają nuty i akordy gładko od jednej pozycji do drugiej, niezależnie od tego gdzie się znajdują. Tak naprawdę pianista wykonuje szereg ruchów, które są zbyt szybkie i subtelne aby można je było zobaczyć, chyba, że wiesz czego szukać. *Skoki składają się z dwóch zasadniczych ruchów: (1) poziome przeniesienie ręki do właściwej pozycji i (2) właściwy, skierowany ku dołowi ruch stosowany do zagrania dźwięków.* Wypadkowy ruch powinien wyglądać raczej jak odwrócone „U", a nie „V".

Uczniowie nie mający za sobą treningu skoków mają tendencję do poruszania ręką wzdłuż trajektorii przypominającej literę V. Stosując ten rodzaj ruchu (bez poziomego przyspieszenia) niezwykle trudno jest uderzyć dokładnie nuty ze względu na to, że dłoń porusza się w dół pod pewnym, dowolnym kątem. Zauważ, że kąt ten nigdy nie jest taki sam (nawet w tym samym pasażu granym wielokrotnie) ponieważ zależy od odległości skoku, tempa, tego jak wysoko podnosisz rękę, etc. Ćwiczenie prostopadłego ruchu w dół jest dość trudne; nic dziwnego, że niektórzy uczniowie uważają skoki za niemożliwe do wykonania ze względu na tak dużą liczbę różnych kątów do ćwiczenia. Tak więc istotne jest aby ręka schodziła prosto w dół (aby wyczuwała klawisze przed zagraniem ich) pod koniec skoku.

Osoby nie ćwiczące skoków nie zdają sobie zwykle sprawy z tego, że ruch poziomy może być bardzo przyspieszony; tak więc *pierwszą umiejętnością jaką uczniowie muszą ćwiczyć jest uczynienie ruchu poziomego tak szybkim jak to możliwe, po to aby pozostało maksimum czasu na dokładne zlokalizowanie klawiszy kiedy już dłoń przybędzie na miejsce ich uderzenia.* Zlokalizuj klawisze poprzez ich wyczucie przed zagraniem. *Czucie klawiszy jest 3-cim komponentem skoku*. Ten 3-ci komponent jest opcjonalny ponieważ nie zawsze jest on potrzebny, a czasami brakuje po prostu czasu na jego realizację. Kiedy ta kombinacja ruchów jest dopracowana do perfekcji, wtedy wygląda tak, jak gdyby wszystko odbywało się w jednym ruchu. Jest tak ponieważ potrzebujesz tylko ułamka sekundy przed zagraniem nuty. Jeżeli nie ćwiczysz rozbicia skoku na te składowe będziesz miał tendencję do zjawienia się w tym punkcie ułamek sekundy za późno, ponieważ ruch poziomy był zbyt wolny. Ta prawie niewyczuwalna różnica jest odpowiedzialna za całą różnicę między w 100% dokładnym akordem, a bardzo niedokładnym akordem. Ćwicz gwałtowny ruch poziomy nawet w powolnym skokach.

Aczkolwiek wyczuwanie klawiszy przed zagraniem jest „opcjonalne", będziesz zaskoczony jak szybko możesz tą umiejętność opanować. W większości przypadków będziesz miał czas aby to zrobić. Tak więc dobrym sposobem postępowania jest wyczuwanie klawiszy *zawsze* kiedy ćwiczymy skoki powoli. Gdy opanujesz wszystkie wymienione tu umiejętności będziesz miał mnóstwo czasu na wyczuwanie klawiszy nawet przy szybkości docelowej. Niewiele jest sytuacji, w których nie ma czasu na wyczuwanie klawiszy, a wtedy można grać dokładnie poprzez dokładną lokalizację innych skoków za sprawą wyczuwania.

Czwartym komponentem skoku jest poderwanie w górę. Nabierz zwyczaju szybkiego podrywania ręki, niezależnie od szybkości samego skoku. Nie ma nic złego w tak przyspieszonym wykonaniu tego gestu. Ćwicz szybkie starty nawet gdy ćwiczysz powoli, tak aby ta umiejętność była już przyswojona kiedy będziesz musiał grać szybko. Zacznij gest poderwania ręki wykonując niewielkie „wierzgnięcie" w dół i w bok. Aczkolwiek konieczne jest kierować siły prostopadle do klawiszy podczas ruchu grania dźwięków, nie jest konieczne kierowanie ruchu poderwania ręki dokładnie w górę. Oczywiście cała procedura skoku opisana tutaj jest zaprojektowana pod kątem wykonywania szybkiego,

precyzyjnego i powtarzalnego ruchu ręki do punktu przeznaczenia, po to aby pozostawało do dyspozycji jeszcze mnóstwo czasu na wyczucie i zagranie właściwego dźwięku.

Najistotniejszą fazą skoku, którą należy ćwiczyć, jest przyspieszanie w ruchu poziomym. Możesz być zaskoczony tym, jak szybko ręka jest w stanie poruszać się w poziomie jeżeli skoncentrujesz się tylko na tym ruchu. Zaskoczy Cię szybkość z jaką będziesz mógł poruszać ręką, po kilku zaledwie dniach ćwiczeń – coś czego część uczniów nie osiągnie w ciągu całego swojego życia, tylko dlatego, że nikt ich tego nigdy nie nauczył. Ta szybkość daje właśnie dodatkowy czas potrzebny na uzyskanie 100% dokładności i włączenie wszystkich pozostałych komponentów skoku – zwłaszcza wyczuwania klawiszy. Ćwicz wyczuwanie klawiszy kiedy tylko możesz, a stanie się to twoją drugą naturą i nie będziesz musiał nawet patrzeć na ręce. Od kiedy będzie to płynnie włączone w twoją grę, większość ludzi nawet nie zauważy, że wyczuwasz klawisze ponieważ komponent ten będzie zabierał tylko ułamek sekundy. Niczym biegły czarodziej, będziesz wykonywał swoimi rękami ruchy tak szybko, że stanie się to niezauważalne dla oka. Istotne jest tutaj zastosowanie pozycji wypłaszczonych palców ponieważ pozwala ona stosować najbardziej czułą część koniuszka palca dla lepszego wyczuwania klawiszy oraz pozwala osiągnąć większą precyzję, zwłaszcza w przypadku czarnych klawiszy.

Teraz, kiedy znasz już komponenty skoku, odszukaj je podczas obserwacji koncertujących pianistów. Powinieneś być w stanie zidentyfikować każdy komponent i zaskoczy Cię jak często wyczuwają oni klawisze przed ich uderzeniem i jak błyskawicznie potrafią wykonać wszystkie te czynności. Uzyskane tu umiejętności pozwolą na granie nawet dalekich skoków, bez spoglądania na ręce.

Najlepszym sposobem ćwiczenia szybkich ruchów poziomych jest wykonywanie ich poza fortepianem. Usiądź, z łokciem skierowanym pionowo w dół (przedramię poziomo). *Szybko poruszaj ręką na boki poprzez poruszanie przedramieniem – łokciem pozostaje nieruchomy. Teraz skieruj przedramię prosto przed siebie i przesuwaj całą rękę poziomo na boki tak aby cały czas przedramię pozostawało skierowane do przodu (łokieć porusza się).* W rzeczywistym skoku przy fortepianie, ruchy te są połączone w złożony sposób. Ćwicz szybkie ruchy w bok tak szybko jak potrafisz przy zastosowaniu obydwu tych ruchów oraz ich kombinacji. *Nie próbuj* nauczyć się tych ruchów w dzień czy dwa. Można w ten sposób doprowadzić do kontuzji. Należy mieć na uwadze, że najbardziej do postępów przyczyni się tutaj efekt PPC (poprawy-po-ćwiczeniowej).

Kiedy nauczysz się jak przyspieszać ruch poziomy, skoki natychmiast staną się łatwiejsze. *Aby zmniejszyć napięcie, rozluźnij mięśnie ręki gdy tylko ruch poziomy dobiegnie końca. To sama zasada stosuje się do kolejnego ruchu - w dół: gdy tylko nuty zostaną zagrane, rozluźnij mięśnie* i pozwól ręce odpocząć na fortepianie (nie unoś ręki/palców z klawiszy). Dobrym utworem do ćwiczenia tego skoku dla LR jest 4-ta wariacja w znanej sonacie Mozarta A-dur, #16 (K300). W tej wariacji występują obszerne skoki, podczas których LR skacze nad PR. Popularnym utworem, który można zastosować do ćwiczenia skoków w PR jest pierwsza część Sonaty Patetycznej (op.13), zaraz za oktawowym tremolo LR, w miejscu, gdzie PR wykonuje skoki ponad LR.

Ćwicz przyspieszanie poziomego ruchu grając w powolnych tempach i poruszając się płaszczyźnie poziomej podczas skoków tak szybko, jak to możliwe, następnie zatrzymując się ponad właściwą pozycją i czekając chwilę przed zagraniem. Będziesz miał czas na ćwiczenie wyczuwania nut przed ich zagraniem aby zagwarantować 100% dokładność. Idea tych ćwiczeń jest taka aby wypracować zwyczaj ustawienia ręki we właściwej pozycji przed czasem. Kiedy już jesteś zadowolony z szybkiego, poziomego ruchu, zwiększ tempo. Wszystko co musisz zrobić to zmniejszyć czas oczekiwania przed graniem nut. Kiedy

staniesz się biegły będziesz zawsze „znajdował się na miejscu ułamek sekundy przed czasem". Powinieneś być w stanie stopniowo połączyć wszystkie cztery rodzaje ruchu w jeden gładki, złożony ruch. Teraz twój własny ruch wygląda tak jak ten obserwowany u znanych pianistów, którym zazdrościłeś ! Okazuje się, że skoki wcale nie są takie trudne i straszne.

7. Rozciąganie i inne ćwiczenia

Większość ćwiczeń rozciągających duże grupy mięśni jest użyteczna (zobacz Bruser). Oto przykład ćwiczenia rozciągającego. Ustaw prawą rękę pionowo. Za pomocą lewej dłoni pchaj palce prawej w tył tak aby końce palców dotknęły ramienia. Ludzie mają bardzo zróżnicowaną elastyczność stawów i jedni będą w stanie popchnąć palce całkowicie do tyłu, tak, że końce palców dotkną ramienia (180 stopni od pozycji całkowicie na wprost !), podczas gdy inni będą mogli pchać tylko o ok. 90 stopni. To ćwiczenie rozciąga mięśnie naciskające klawisze fortepianu. Aby rozciągać mięśnie podnoszące palce pchaj palce z góry w dół. Możesz przeprowadzać te ćwiczenia rozciągające przed „graniem na zimno".

Jest wiele ćwiczeń w książkach Sandora i Finka (zobacz Odnośniki). Są one interesujące ponieważ każde ćwiczenie zostało dobrane dla zademonstrowania pewnych ruchów rąk. W dodatku, ruchy są często ilustrowane rzeczywistymi przebiegami muzycznymi, zaczerpniętych z klasycznych kompozycji wybitnych kompozytorów.

8. Problemy z ćwiczeniami Hanonna

Od około 1900 roku rzesze pianistów stosują ćwiczenia Charlesa Louisa Hanona (1820 – 1900) w nadziei poprawy techniki. Obecnie istnieją dwie szkoły myślenia o tych ćwiczeniach: jedni uważają, że są pomocne, a inni, że nie. Wielu nauczycieli zaleca Hanona podczas gdy inni uważają je za szkodliwe. Jest jeden „powód", dla którego wiele osób poleca Hanona: ćwiczenia te, wykonywane codziennie, utrzymują ręce w dobrej kondycji do grania. Ten powód jest przytaczany najczęściej przez osoby, które chcą rozgrzewać palce przy wyłączonym umyśle. Podejrzewam, że zwyczaj ten ma swoje korzenie w początkach kariery pianistycznej tych osób i że gdyby nie stosowały Hanona od początku nie miałyby takiego zwyczaju.

Ja sam ćwiczyłem intensywnie Hanona w swojej młodości, ale teraz jestem twardym zwolennikiem szkoły Anty-Hanonowskiej. Poniżej przedstawiam powody, dla których tak jest. Ćwiczenia Czernego, Cramera-Bulowa i podobne mają wiele wspólnych niekorzystnych cech. *Ćwiczenia Hanona są chyba najlepszym przykładem na to, w jaki sposób metody intuicyjne mogą wciągnąć całe populacje pianistów w stosowanie koncepcji, będących zasadniczo bezużytecznymi, a nawet szkodliwymi.*

1) *Hanon przedstawia na wstępie zaskakujące twierdzenia nie podpierając ich jakimkolwiek racjonalnym wyjaśnieniem czy też dowodem eksperymentalnym. Widać to już w tytule „Pianista – wirtuoz w 60 ćwiczeniach".* Podczas uważnego czytania tego wstępu ktoś może pomyśleć, że autor po prostu uznał te ćwiczenia za wartościowe i je spisał. To kolejny przykład „podejścia intuicyjnego". Nie ma żadnych dowodów eksperymentalnych ani nawet racjonalnych przesłanek dlaczego te ćwiczenia miałyby przynosić obiecywane korzyści. W rzeczywistości, *większość zaawansowanych nauczycieli czytających wstęp Hanona, dojdzie do wniosku, że jego podejście do zdobywania techniki jest amatorskie i nie może przynieść spodziewanych efektów.* Hanon daje do zrozumienia, że zdolność do grania jego ćwiczeń, zapewni umiejętność grania wszystkiego – to nie tylko całkowita bzdura ale

również twierdzenie pokazujące zaskakujący brak zrozumienia istoty techniki. *Technika może być nabyta tylko poprzez nauczenie się wielu kompozycji, wielu różnych kompozytorów.*

Bez wątpienia wielu znakomitych pianistów stosuje ćwiczenia Hanona. Jednakże *wszyscy zaawansowani pianiści zgadzają się, że Hanon nie służy zdobywaniu techniki,* a jedynie może być użyteczny dla rozgrzewki lub utrzymywania rąk w dobrej kondycji grania. Uważam, że istnieją dużo lepsze utwory mogące służyć rozgrzewce jak etiudy, liczne utwory Bacha czy też jakiekolwiek inne łatwe utwory. Umiejętności potrzebne do grania poważnego utworu muzycznego są niewiarygodnie zróżnicowane i liczne – jest ich prawie nieskończona liczba. ***Twierdzenie**, że technikę można zredukować do 60 ćwiczeń, odsłania naiwność autora oraz uczniów, którzy w to wierzą.*

2) *Wszystkie 60 ćwiczeń jest przeznaczony do wykonywania prawie wyłącznie dwoma rękami jednocześnie,* co w większości przypadków wygląda w ten sposób, że obie ręce grają te same nuty oddalone o oktawę; jest też kilka ćwiczeń w ruchu przeciwnym. *To „zafiksowanie" w graniu RR jest jednym z największych ograniczeń ćwiczeń Hanona, ponieważ lepsza ręka nie może ćwiczyć umiejętności bardziej zaawansowanych niż słaba ręka.* Przy niewielkich szybkościach żadna ręka nie podlega dostatecznym obciążeniom ćwiczebnym. Przy szybkości maksymalnej, powolna ręka pracuje w stanie napięcia, podczas gdy szybsza jest rozluźniona. *Ponieważ technika jest zdobywana głównie podczas rozluźnionej gry, słabsza ręka staje się coraz słabsza, a silniejsza staje się silniejsza.* Najlepszym sposobem wzmocnienia słabszej ręki jest ćwiczenie tylko tą ręką, a *nie* RR. Najlepszą metodą ćwiczenia Hanona jest rozdzielenie rąk tak jak to jest rekomendowane w tej książce, ale niestety Hanon nigdy o tym nawet nie wspomina. Myślenie, że poprzez grę RR słabsza ręka może dogonić silniejszą ukazuje zaskakująco wysoki poziom ignorancji jak na kogoś z tak obfitym bagażem doświadczeń pedagogicznych. To część zjawiska nazywanego przeze mnie „amatorszczyzną"; więcej przykładów poniżej.

Blokowanie obu rąk (w jednoczesnej grze) pomaga skoordynować ręce, ale nie uczy niczego w kwestii niezależnej kontroli każdej z rąk. W praktycznie każdym utworze muzycznym obie ręce grają różne partie. Hanon nie daje nam żadnej szansy doświadczenia tego. Inwencje Bacha są znacznie lepsze, dodatkowo uczą niezależności obu rąk i (jeżeli ćwiczysz RO) naprawdę wzmocnią słabszą rękę. Oczywiście obydwie ręce staną się również dobrze skoordynowane. *Konkluzja jest taka, że Hanon jest bardzo ograniczony; uczy tylko małego wycinka techniki, której potrzebujesz.*

3) *Nie ma możliwości aby zmęczona ręka odpoczęła. To zasadniczo prowadzi do zmęczenia i kontuzji.* U pracowitego ucznia, który przezwycięży ból i zmęczenie w celu zadośćuczynienia wymaganiom Hanona, prawie na pewno wykształci się napięcie, złe nawyki, a istnieje też ryzyko kontuzji. *O koncepcji rozluźnienia nie ma w ogóle żadnej wzmianki.* Fortepian to sztuka tworzenia piękna; to nie maczowska demonstracja tego jak wiele cierpienia mogą znieść twoje ręce, uszy i mózg.

Oddani uczniowie często uważają, że praktykowanie Hanona jest dobrą metodą przeprowadzania intensywnych ćwiczeń, przez co mylą ćwiczenia fortepianowe z podnoszeniem ciężarów – tzn. uważają, że zasada „bez bólu nie ma wyników" stosuje się również do fortepianu. Tego typu ćwiczenia mogą być wykonywane aż do granicy ludzkiej wytrzymałości, nawet jeżeli odczuwany jest pewien ból. Ukazuje to brak zrozumienia tego co jest potrzebne dla zdobywania techniki. Faktyczna liczba

uczniów, którzy nieodwracalnie uszkodzili sobie ręce, grając Hanona jest prawdopodobnie niewielka. Poza tym tacy uczniowie najczęściej poza Hanonem ćwiczą również inne, jeszcze bardziej kontuzjogenne utwory. Zmarnowane zasoby (m.in. czas i motywacja) z racji tego typu nieporozumień w przypadku dużej liczby studentów, mogą zadecydować o sukcesie czy porażce, nawet jeżeli nie spowodują one kontuzji. Oczywiście, wielu uczniów ćwiczących rutynowo Hanona osiąga sukces; w tym przypadku jest jednak tak, że pracują oni tak ciężko, że osiągają sukces *mimo* poświęcania energii ćwiczeniom Hanona.

4) *Uproszczona, schematyczna struktura tych ćwiczeń wyjaławia je całkowicie z muzyki, tak, że uczniowie mogą (i zbyt często to robią) ćwiczyć jak roboty, w sposób całkowicie pozbawiony artyzmu.* Kompilacja zestawu ćwiczeń w rodzaju Hanona nie wymaga muzycznego geniuszu. Przyjemność płynąca z gry na fortepianie bierze się ze spotkania w cztery oczy w największymi geniuszami jacy kiedykolwiek żyli, z tego, że gramy ich utwory. Nie ma sensu ćwiczenie czegoś, w czym nie ma w ogóle muzyki; pamiętaj, że nigdy nie można rozdzielić techniki i muzyki. Zdecydowanie zalecam granie gam, pasaży i pochodów chromatycznych jedną ręką, a dopiero później pewną ilość gry dwoma rękami jednocześnie. Gamy i pasaże powinny dostarczyć nawet więcej niż trzeba „rutynowych ćwiczeń". Przez zbyt wiele lat Hanon przekazywał fałszywe przesłanie, że technika może być wypreparowana z muzyki i wyuczona oddzielnie. Bach przewyższa go zdecydowanie; jego muzyka ćwiczy zarówno ręce jak i umysł. Ćwiczenia Hanona są w zasadzie małym podzbiorem problematyki dwugłosowych inwencji Bacha. *Tak naprawdę, Hanon prawdopodobnie zaczerpnął większość swojego materiału ze słynnej Toccaty i Fugi d-moll Bacha, zmodyfikowanej w ten sposób aby każda jednostka była samopowtarzalna. Pozostałe ćwiczenia zostały zapożyczone prawdopodobnie również z utworów Bacha, głównie z Inwencji i Sinfonii.*

   Jedną z największych szkód jakie czyni Hanon jest to, że okrada Cię z czasu, którego potrzebujesz na muzykalne granie wyuczonych już kompozycji, oraz na uczenie się nowych utworów. Ostatecznie, uczniowi nie pozostaje wystarczająca ilość czasu na rozwinięcie repertuaru. *Hanon może być szkodliwy dla techniki i występów !*

5) *Wielu pianistów rutynowo stosuje Hanona w celu rozgrzania rąk. To warunkuje ręce w ten sposób, że nie jesteś w stanie po prostu usiąść na krześle i grać „na zimno", a granie "na zimno" jest umiejętnością, którą dobry pianista musi posiadać, oczywiście w granicach rozsądku.* Ponieważ ręce pozostają nierozgrzane przez jakieś 10 do 20 minut, „rozgrzewka" okrada ucznia z tego cennego, krótkiego okienka możliwości grania na zimno. To zjawisko jest bardziej zdradliwe niż wiele osób przypuszcza. Osoby stosujące Hanona dla rozgrzewki mogą odnieść błędne mniemanie, że to iż ich palce „fruwają" jest zasługą Hanona, podczas gdy w rzeczywistości, po każdej dobrej sesji ćwiczeń, palce będą „fruwały", niezależnie od tego co się grało. Jest to zdradliwe ponieważ główną konsekwencją tego nieporozumienia jest to, że dana osoba jest mniej zdolna do wykonywania czy palce są rozgrzane czy nie. Naprawdę źle się stało, że za sprawą hanonowskiego sposobu myślenia duża część uczniów uważa, iż trzeba być Mozartem aby po prostu usiąść i zagrać, a zwykły śmiertelnik nie jest w stanie dokonać podobnego wyczynu. Jeżeli chcesz być zdolnym do grania „na żądanie" to najlepiej od razu przestań ćwiczyć Hanona.

6) Niewątpliwie należy posiadać pewien zasób techniki aby grać te ćwiczenia, zwłaszcza ostatnie 10. *Problematyczne jest to, że Hanon nie daje żadnych wskazówek jak zdobyć potrzebne umiejętności techniczne.* Analogicznie, można by

powiedzieć osobie bez grosza przy duszy aby poszła zarobić nieco pieniędzy jeżeli chce być bogata. To w żaden sposób nie pomaga. Jeżeli uczeń przeznaczyłby czas poświęcony na ćwiczenie Hanona na ćwiczenie sonaty Beethovena rezultat będzie lepszy również w kategoriach zdobywania techniki. *Czy jest ktoś, kto to nie wolałby raczej grać Mozarta, Bacha, Chopina, etc., zamiast ćwiczeń Hanona z podobnym czy też na pewno lepszym skutkiem i dodatkowo „przy okazji" opanować repertuar który będzie mógł wykonywać ?*

Jeżeli zablokujesz się w trudnym pasażu w jakimś utworze, to nawet jeżeli grasz biegle wszystkie ćwiczenia Hanona, nie będzie on w stanie Ci pomóc. Hanon nie daje żadnego narzędzia diagnostycznego, które pozwoliłoby stwierdzić dlaczego nie możesz zagrać danego pasażu. Ćwiczenia w seriach równoległych są zupełnie inne. Dostarczają one zarówno diagnostyki jak i rozwiązań w praktycznie każdej sytuacji, włączając w to ozdobniki, etc., którymi Hanon w ogóle się nie zajmuje.

7) *Jeżeli chodzi o rady jakich udziela, <u>wszystkie</u> okazują się być błędnymi !* Przyjrzyjmy się im.

(a) Zaleca on „podnoszenie palców wysoko", rzecz w oczywisty sposób wzbronioną podczas szybkiej gry, ponieważ stanie się to największym źródłem napięcia. Nigdy nie widziałem na koncercie wybitnego pianisty wysoko unoszącego palce podczas szybkiej gry; tak naprawdę nie widziałem aby robił to *ktokolwiek* ! Ta rada wprowadziła w błąd niezwykle dużą liczbę studentów, którzy zaczęli myśleć, że należy grać poprzez wysokie uniesienie palca i uderzenie w klawisz z wysoka. Jest to jeden z najbardziej niemuzycznych i niepoprawnie technicznych sposobów gry. To prawda, że mięśnie prostowniki są często zaniedbywane, ale istnieją ćwiczenia bezpośrednio radzące sobie z tym problemem.

(b) Zaleca ciągłe granie obiema rękami jednocześnie jak gdyby gra na fortepianie była czymś w rodzaju podnoszenia ciężarów. Studenci nigdy nie powinni ćwiczyć zmęczonymi rękami. Dlatego tak skuteczna jest metoda RO, zalecana w mojej książce – pozwala ćwiczyć intensywnie przez 100% czasu bez zmęczenia, ponieważ kiedy jedna ręka gra, druga odpoczywa.

(c) Zaleca granie swoich ćwiczeń codziennie, niezależnie od poziomu zaawansowania, zasadniczo przez całe życie. Ale przecież w momencie gdy nabędziesz pewną umiejętność, nie potrzebujesz ciągle uczyć się jej od nowa; pracować należy tylko nad techniką, której jeszcze nie posiadamy. Tak więc kiedy już będziemy grać wszystkie 60 ćwiczeń dobrze, nie ma potrzeby aby grać je nadal – bo co dzięki temu uzyskamy ? Czy sądzi on, że technika naszych rąk zacznie ulegać tajemniczej erozji od kiedy przestaniemy grać ćwiczenia Hanona pomimo grania wszystkich innych utworów muzycznych ?

(d) Najwyraźniej jest świadomy jedynie metody kciuk pod, podczas gdy metoda kciuk nad jest bardziej istotna.

(e) W większości swoich ćwiczeń zaleca on sztywny nadgarstek, co jest tylko po części poprawne. Jego zalecenia wskazują na brak zrozumienia tego czym powinna być "spokojna ręka".

(f) Nie daje możliwości ćwiczenia większości istotnych ruchów rąk, aczkolwiek jest kilka ćwiczeń nadgarstka na repetycje.

8) *Ćwiczenia Hanona nie pozwalają na granie z szybkościami możliwymi z ćwiczeniami w seriach równoległych opisanych powyżej*. Bez tego, nie można przećwiczyć pewnych bardzo szybkich temp, nie możesz ćwiczyć „techniki nadmiarowej" (dysponowanie większą techniką niż jest to wymagane dla grania danego pasażu – daje to konieczny margines bezpieczeństwa podczas wykonań), ponadto, zdobywanie techniki trwa niepotrzebnie długo.

9) Wszystkie te ćwiczenia są jednym wielkim ćwiczeniem marnotrawstwa. Wszystkie drukowane edycje, które widziałem – zamieszczają całe przebiegi, podczas gdy potrzebujesz jedynie 2 taktów wznoszących i 2 opadających oraz taktu kończącego. Ukazuje to sposób myślenia ukrywający się za tymi ćwiczeniami, polegający na prostym powtarzaniu intuicyjnie oczywistych ćwiczeń bez ich zrozumienia czy nawet wypunktowania istotnych elementów w każdym ćwiczeniu. *„Powtarzanie jest ważniejsze niż podkreślanie koncepcji technicznych – to prawdopodobnie najgorszy sposób myślenia, który najbardziej przeszkadzał uczniom w całej historii pianistyki.* Osoba, która ma 2 godziny dziennie na ćwiczenie fortepianu, a gra Hanona przez 1 godzinę, marnuje połowę swojego pianistycznego życia ! A pamiętajmy, że nawet ktoś dysponujący 8 godzinami czasu na ćwiczenie w ogóle *nie potrzebuje* grać Hanona.

10) Zauważyłem, że nauczyciele dzielą się na dwie szkoły w zależności od tego czy stosują Hanona czy też nie. Ci, którzy nie stosują Hanona, zdają się być bardziej wyedukowani, ponieważ znają prawdziwe sposoby zdobywania techniki i zajęci są ich nauczaniem – nie mają czasu na Hanona. Tak więc jeżeli szukasz nauczyciela to zawężenie kręgu poszukiwań tylko do tych, którzy nie stosują Hanona zwiększy szansę znalezienia dobrego nauczyciela.

9. Ćwiczenie dla uzyskania szybkości.

Szybkość jest umiejętnością drugą po muzykalności jeżeli chodzi o stopień trudności jej opanowania. Wielu uczniów poświęca na nią zbyt wiele czasu uzyskując mierne rezultaty. Największym intuicyjnym nieporozumieniem jest przekonanie, że aby grać szybko musisz ćwiczyć szybko. Doświadczeni nauczyciele wiedzą o daremności takiego uproszczonego podejścia i starali się wypracować inne metody zdobywania szybkości jednak bez znaczących sukcesów. To w jakim stopniu osiągnęli sukces zależy od „talentu" ucznia. Jedno z podejść polegało na zniechęcaniu uczniów do szybkiej gry – pozwalało to przynajmniej na uniknięcie wszelkich potencjalnie nieodwracalnych kontuzji: psychologicznych, fizycznych, muzycznych, technicznych, etc., ale nie rozwiązywało bezpośrednio problemu szybkości oraz niepotrzebnie spowalniało proces nauki.

Kluczem do zrozumienia jak należy ćwiczyć dla szybkości jest zadanie sobie pytania „dlaczego szybkość nie jest odpowiednim kryterium sukcesu ?". Odpowiedź brzmi: sama szybkość nie poparta odpowiednią techniką rujnuje muzykę. Tak więc powinniśmy stosować muzykę jako kryterium zdobywania szybkości. Aby grać szybko musimy grać muzykalnie. Jednak muzykalność jest tylko warunkiem koniecznym, a nie wystarczającym. Muzykalne granie nie gwarantuje automatycznie szybkości. Ale jesteśmy przynajmniej w pół drogi ! Wiemy teraz, że możemy grać szybko ale tylko do szybkości, przy których zachowujemy muzykalność. Gdy udaje nam się grać muzykalnie musimy dodać pozostałe czynniki warunkujące szybkość, o których wiemy aby osiągnąć ostateczny cel tak szybko jak to możliwe. Te dwie sprawy – muzykalność oraz wiedza dają nam podstawy zrozumienia tego jak należy ćwiczyć dla szybkości.

Zastosujmy tą bazę do opracowania procedury ćwiczenia dla szybkości. Łatwym rozwiązaniem jest granie tylko tych kompozycji, które są na tyle łatwe, że możesz grać je muzykalnie. To rozwiązanie

jest niepraktyczne ponieważ najlepsi uczniowie chcą grać wymagające utwory i mają motywację aby włożyć w to dużo pracy. Ale co ważniejsze, wymagające utwory pozwolą robić postępy znacznie szybciej. Musimy w tym przypadku przeprowadzić proces iteracji: najpierw nauczyć się grać utwór z mniejszą szybkością, aby móc grać go muzykalnie, następnie zastosować serie równoległe, etc. Aby umożliwić granie z większymi szybkościami, następnie ćwiczyć muzykalne granie z tymi większymi szybkościami, następnie powtórzyć całą procedurę; zastosuj cytowaną tutaj w wielu miejscach zasadę ćwiczenia z różnymi szybkościami. Dodatkowo będziesz potrzebował wiedzy jak uczynić najlepszy użytek z efektu PPC (polepszenia po-ćwiczeniowego). Aby zastosować tą procedurę musimy wiedzieć czym jest muzykalność i czy są te „serie równoległe, etc.".

Muzykalności nie sposób zdefiniować w kilku krótkich zdaniach. Nie jest to zaskakujące w kontekście tego, że właściwie nawet koncepcja muzyki jako takiej nie jest łatwa do zdefiniowania. Jedyną rzeczą jaką możemy zrobić to określenie konsekwencji muzykalności gdy ćwiczymy i uczymy się nowych utworów. Wszyscy posiadamy wystarczającą muzykalną w tym sensie, że potrafimy ocenić muzyczną jakość na bardzo wysokich poziomach – zwróć uwagę na częste uwagi jakie słyszymy (nawet od nie-pianistów) o niepoprawności pewnych wykonań koncertowych profesjonalnych pianistów czy nawet znanych artystów. Ale gdy sami mamy zagrać muzykalnie sprawy mają się inaczej. Muzykalność nie przyjdzie łatwo zwłaszcza jeżeli nie mamy dobrego nauczyciela. Jedną z najlepszych metod rozwijania muzykalności jest utrwalanie dźwięku lub obrazu i dźwięku, a następnie krytyczna ocena tego materiału przy użyciu posiadanego przez nas wysokiego poziomu oceny muzykalności. Nagrywanie powinno rozpocząć się od samego początku nauki niezależnie od wieku. Następnie musisz wysłuchać profesjonalnych nagrań utworów, które grasz. Początkujący mogą mieć problemy ze znalezieniem nagrać prostych kompozycji, które ćwiczą; w tym przypadku poproś nauczyciela o ich zagranie i nagraj je w ten sposób. Większość pianistów słucha odpowiedniej ilości muzyki ale istotne jest tutaj aby słuchać nagrań tych utworów, które gramy. Najbardziej podstawową częścią muzykalności jest dokładność (oznaczenie metrum, etc.) i wykonywanie oznaczeń ekspresji wyszczególnionych w tekście muzycznym. Błędy w odczycie tego tekstu, w szczególności odnośnie rytmu mogą uniemożliwić osiągnięcie odpowiedniej szybkości.

Ponieważ wszyscy posiadamy odpowiedni poziom muzykalności dla podziwiania i oceny słuchanej muzyki wymówka w rodzaju „nie mam wykształcenia muzycznego" nie stanowi usprawiedliwienia niewiedzy czym jest muzykalność. W dodatku muzyka jest sprawą osobistą – nie jest możliwe zdefiniowanie uniwersalnej muzykalności, która ma zastosowanie we wszystkich przypadkach. Ta właśnie niedefiniowalność otwiera przed światem muzycznym nieskończoną ilość możliwości, która jest podstawą różnorodności i emocjonalności muzyki.

Nie zrozumiesz czym jest muzykalne ćwiczenie dopóki nie zrozumiesz różnicy między ćwiczeniem, a wykonywaniem. Większość ludzi automatycznie zakłada, że gdy ćwiczysz automatycznie praktykujesz również wykonywanie. W przypadku większości ludzi jest to całkowita nieprawda. Stany mentalne podczas ćwiczenia i wykonywania są całkowicie różne. W przypadku ćwiczenia umysł chce po prostu zdobyć odpowiednią technikę i nauczyć się utworu. W przypadku wykonywania jedynym celem umysłu ma być tworzenie muzyki (muzykalne granie). Bardzo trudno jest wprowadzić umysł w stan wykonywania podczas ćwiczeń ponieważ umysł wie, że nie ma żadnej publiczności. Dlatego właśnie nagrywanie na taśmę wideo lub magnetofonową jest tak ważne; dodatkowo możesz zobaczyć i usłyszeć swoje mocne i słabe strony. Nie nagrywaj tymczasowo; rób nagrania dla trwałego utrwalania swoich dokonań – album wszystkich twoich ukończonych utworów. Jeżeli nagrania nie są robiona „na zawsze" stają się po prostu kolejnymi nagraniami ćwiczebnymi, przez co nie różnią się wiele od zwykłych sesji ćwiczebnych.Wszyscy dobrzy nauczyciele fortepianu przechowują recitale swoich uczniów; te recitale uczą ich bycia w stanie umysłu podczas wykonywania. Będziesz zaskoczony jak szybkie staną się twoje postępy gdy będziesz musiał dokonywać nagrań przed upływem pewnego terminu lub też grać recital.

Większość ludzi przypisuje te szybkie postępy ciśnieniu jakie odczuwamy w związku z występem, co jest tylko częściowo prawdziwe. Duża część postępu związana jest z koniecznością grania muzykalnego. Wiemy wszyscy, co znaczy „grać muzykalnie". Ale może nam brakować dyscypliny mentalnej czy też energii aby tego dokonać; nazywam ten rodzaj energii mentalną wytrzymałością. Tak więc drogą do sukcesu w zdobyciu techniki jest osiągnięcie w czasie ćwiczeń identycznego stanu umysłu jak podczas występu – co jest po prostu innym określeniem „muzykalnego grania".

Są dwa ekstrema w sposobach w jakie ludzie podchodzą do muzykalności. Jedno to podejście „artystyczne" według którego wyraz muzyczny tworzony jest w umyśle, a ręce „tylko wykonują" jego wolę w celu uzyskania porządanego efektu. Niestety większość ludzi o normalnym poziomie inteligencji nie jest w stanie tego dokonać – można to nazwać „talentem". Drugie ekstremum to podejście analityczne, według którego dana osoba uczy się każdego poszczególnego ruchu anatomicznego w celu uzyskania finalnego efektu. Niestety nie posiadamy kompletnej listy tych wszystkich koniecznych ruchów. Wszyscy znajdujemy się gdzieś pomiędzy tymi ekstremami. Mimo iż wielcy artyści stosują głównie podejście „artystyczne" są oni geniuszami i potrafią odkryć właściwe ruchy rąk często z wieloma analitycznymi detalami. Innymi słowy pianiści z obu ekstremów, którym się powiedzie dojdą zasadniczo do tego samego punktu. Te rozważania prowadzą nas znowu do tego samego wniosku: aby uzyskać szybkość musimy nauczyć się grać muzykalnie (podejście artystyczne, warunek konieczny), a następnie dodać tak wiele analitycznej wiedzy jak to jest możliwe dla przyspieszenia tego procesu. Dochodzimy do momentu znalezienia koniecznych i wystarczających warunków dla uzyskania szybkości.

Powyższe rozważania można podsumować w ten sposób: „Drogą do szybkości jest muzyka". Kiedy grasz muzykalnie robisz wszystko poprawnie. Na przykład musisz podnosić palce dokładnie we właściwych momentach. Ćwiczysz w ten sposób mięśnie prostowniki i zapobiegasz nadmiernemu rozwojowi zginaczy. Po ustaleniu konieczności muzykalnego sposobu gry reszta tej sekcji poświęcona będzie analitycznej stronie ćwiczenia dla szybkości.

Rozluźnienie jest oczywiście najbardziej istotnym składnikiem szybkości. Jednak relaksacja jest złożoną koncepcją. Większość z nas musi się wiele nauczyć zanim będziemy w stanie całkowicie się rozluźnić ponieważ całkowite rozluźnienie nie jest stanem naturalnym. Zwłaszcza w przypadku takich rzeczy jak fortepian gdzie powtarzamy wielokrotnie różne rzeczy możemy rozwinąć niezauważone napięcie do bardzo wysokich poziomów zanim je w ogóle zauważymy. Poniżej przedstawię pewne sugestie dotyczące rozluźnienia i dodawania szybkości.

Zawsze ćwicz miękko, nawet głośne sekcje. Błędne przeświadczenie o konieczności budowania mięśni w celu grania poprawnie lub szybko skłania wiele osób do ćwiczenia głośniej niż trzeba. Szybkość jest umiejętnością, a nie przejawem siły. Tak więc musisz oddzielić głośność od techniki; aby grać głośne pasaże zdobądź najpierw technikę, a następnie dodaj głośność. Trudne pasaże często powodują napięcie i zmęczenie podczas ćwiczeń. Miękkie granie redukuje oba te czynniki przyspieszając w ten sposób proces zdobywania techniki. Jeżeli grasz na fortepianie od wielu lat stajesz się każdego roku silniejszy i w końcu bezwiednie zaczynasz grać głośniej. Głośniejsze granie utrudnia również grę muzykalną. Istnieje ogólna zgoda wśród pianistów odnośnie tego, że trudno jest grać miękko i szybko. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest to, że większość ludzi ćwiczy szybkie pasaże zbyt głośno.

Dobry ton jest wydobywany poprzez „wciskanie głęboko" klawiszy w fortepian. Klawisz musi przyspieszać podczas całego ruchu w dół. Ale zaraz potem musisz się rozluźnić. Nie ma potrzeby ciągłego pchania w dół. Takie pchanie nie tylko marnuje energię (powodując zmęczenie) ale również nie pozwala palcom poruszać się szybko. Często mamy tendencję do pochylania się w kierunku pianina aby „grać głęboko" i po latach praktyki możesz pchać klawisze w dół z ogromną siłą (zobacz punkt 6 w sekcji Świadectwa) w ogóle sobie tego nie uświadamiając. Nawet uczniowie szkoły wagi ręki, która naucza właściwego nacisku ręki czasami stosują niewłaściwe wartości tego

nacisku. Dlatego nauczyciele z tej szkoły zawsze sprawdzają właściwość nacisku poprzez kontrolę rozluźnienia ręki. Mimo całej terminologii „ciężaru ręki" ciężar ręki nie koreluje często z właściwą wartością nacisku jaki należy wywrzeć – właściwie jest tak najczęściej. Wymogiem metody ciężaru ręki jest to abyś był dostatecznie rozluźniony aby odczuwać ciężar ręki. Optymalny nacisk wywierany w dół zależy od wielu czynników (szybkość, głośność, staccato-legato, etc.); tak więc musisz nauczyć się stosować właściwy nacisk i nic więcej. Jednym ze sposobów przetestowania poprawności stosowanego nacisku jest zmniejszanie go do momentu gdy zaczynasz gubić pojedyncze nuty. Teraz dodaj tyle nacisku aby nie gubić nut – teraz jego wartość będzie odpowiednia na potrzeby ćwiczenia dla zdobywania techniki. Prawie zawsze stwierdzisz, że nacisk jaki początkowo stosowałeś był zbyt duży.

Ćwiczenie zbyt głośno i ze zbyt wielkim naciskiem na klawisze to dwa najczęściej występujące nie diagnozowane prawidłowo błędy dotyczące szybkiej gry. Gdy określisz prawidłowe wartości głośności i nacisku przekonasz się, że możesz grać szybciej. Tryle i ozdobniki również staną się szybsze i bardziej czyste. Poprawie ulegnie twoje piano i pianissimo. Zmniejszenie nacisku w dół nie oznacza sposobu gry a la staccato – palec musi pozostawać w dolnym położeniu podczas całego czasu trwania nuty nawet podczas szybkiej gry. W ten sposób rozumiemy dokładność i technikę. „Słaby 4-ty palec" nie będzie takim problemem ze względu na redukcję napięcia i poniważ 4-ty palec nie musi ciągle współzawodniczyć z silniejszymi palcami. Właściwe podnoszenie palców, staccato, legato, etc, na wszystkie te rzeczy wpływ mają zmiana głośności i nacisku wywieranego na klawisze.

Rytm jest niezmiernie ważny. Nie tylko rytm muzyczny wygrywany przez koniuszki palców ale również przez całe ciało, tak aby jedna jego część nie poruszała się wbrew innej. Innymi problemami są ruchy niepotrzebne i ruchy niezgodne z rytmem. Potrzeby ruch jednej ręki może spowodować mimowolny ruch w innej części ciała. Wiele z nich stanie się widoczna jeżeli będziesz się nagrywał na kasetę wideo. Oczywiście aby zacząć musisz ustawić właściwy rytm w umyśle; nie pozwól instrumentowi dyktować rytmu ponieważ jest on w takim samym stopniu częścią muzyki jak melodia; musisz świadomie go kontrolować. Rytm polega nie tylko na taktowaniu ale również kontroli tonu i głośności.

Równowaga jest kolejnym ważnym czynnikiem. Nie tylko równowaga twojego ciała na ławce ale również środek ciężkości każdej z rąk oraz obu rąk. Gdy ćwiczysz RO obserwuj gdzie znajduje się środek ciężkości ręki (gdzie aplikujesz siłę skierowaną w dół). Próbuj umieszczać to centrum wzdłuż linii wychodzącej prosto z ręki. Jest to istotne tylko podczas bardzo szybkiej gry ponieważ gdy gramy powoli siły bezwładności są zaniedbywalne i środek ciężkości znajduje się dokładnie w palcu, który uderza w klawisz tak więc nie możesz go przemieszczać.

W zależności od warunków będziesz potrzebował także innych fizycznych metod omówionych w tej pracy takich jak KN, metoda koła wozu, granie wypłaszczonymi palcami, szkicowanie, etc. Aby zwracać uwagę na t wszystkie czynniki będziesz musiał często ćwiczyć z średnimi bądź niewielkimi szybkościami.

Podsumowując, nie możesz zdobyć szybkości zmuszając palce do grania szybciej niż potrafią na swoim poziomie technicznym ponieważ utracisz rozluźnienie, rozwiniesz złe nawyki i wzniesiesz bariery szybkości. Najlepszym sposobem na upewnienie się, że pozostajemy w ramach swoich możliwości technicznych jest granie muzykalne. Możesz chwilowo użyć serii równoległych, metody cykli, etc. Aby szybko zwiększyć szybkość bez uszczerbku dla muzykalności ale ma to być wyjątkiem, a nie regułą. Tak więc jeżeli okaże się, że musisz zastosować metodę cykli przez dłuższy czas powinieneś ćwiczyć za jej pomocą w sposób muzykalny. Następnie musisz włączyć wszystkie analityczne metody zwiększenia szybkości takie jak rozluźnienie, różne pozycje ręki/palca, KN, właściwy nacisk w dół, etc. Ostatecznie okazuje się, że ćwiczenie szybkości dla niej samej jest szkodliwe; gdy grasz na fortepianie musisz tworzyć muzykę. Takie postawienie

zagadnienia wyzwala Cię od demona szybkości i prowadzi do magicznego świata cudownych dźwięków muzyki.

1.3.8 Szkicowanie (Sonata Beethovena nr. 1)

Szkicowanie jest metodą mającą na celu przyspieszenia procesu nauki poprzez uproszczenie muzyki. Jest to proces upraszczania podobny do ćwiczenia RO czy też dzielenia utworu na małe segmenty. Jego cechą charakterystyczną jest to, że pozwala on na zachowanie przepływu czy też rytmu muzycznego przy szybkości bliskiej finalnej i pozwala uzyskać to niemal natychmiast, przy udziale minimalnej ilości ćwiczeń. Pozwala to na ćwiczenie muzycznej zawartości utworu na długo przed tym zanim dany fragment będzie mógł być satysfakcjonująco zagrany z właściwą szybkością. Pomaga również w szybszym zdobywaniu trudnej techniki poprzez uczenie większych uczestników procesu grania (ramiona, łokcie) jak mają się poruszać we właściwy sposób; kiedy to się uda, mali uczestnicy łatwiej dochodzą do właściwych pozycji. Eliminuje to również wiele pułapek taktowania i błędów muzycznej interpretacji. Uproszczenie wprowadza się przy użyciu różnych narzędzi takich jak kasowani „mniej istotnych nut" czy też łączenie serii nut w akord. Następnie możesz stopniowo dochodzić do oryginalnej muzyki poprzez odtwarzanie uproszczonych nut. Whiteside dała dobry opis szkicowania na str.141 jej pierwszej książki i str.54-61, 105-107 oraz 191-196 z drugiej książki, gdzie przeanalizowanych zostało kilka przykładów; zobacz sekcję Odnośniki.

Dla danego pasażu jest zwykle wiele sposobów na uproszczenie zapisu nutowego czy też przywrócenie nut i osoba przeprowadzająca upraszczanie po raz pierwszy wymaga pewnej ilości ćwiczeń zanim będzie mogła w pełni skorzystać z tej metody. Oczywiście najłatwiej jest nauczyć się szkicowania pod okiem nauczyciela. Wystarczy jeżeli zaznaczę tutaj, że to jak kasujesz nuty (i później znowu je dodajesz) zależy od danej kompozycji i tego co próbujesz uzyskać; tzn. czy usiłujesz zdobyć technikę czy też upewnić się co do poprawności interpretacji muzycznej. Pamiętaj, że nadmierne „zapasy" z techniką mogą szybko zniszczyć twoją muzykalność. Idea szkicowania jest taka, że uzyskując obraz muzyczny, technika przyjdzie dużo szybciej ponieważ muzyka i technika są nierozłączne. W praktyce trzeba włożyć wiele pracy w uczynienie szkicowania użytecznym. Inaczej niż w przypadku ćwiczenia RO, etc., tutaj nie tak łatwo jest opanować tą metodę. Moja sugestia jest taka aby początkowo używać tego sposobu tylko w razie absolutnej konieczności (kiedy inne metody zawiodą) i stopniowo stosować go w coraz większym stopniu w miarę jak wzrastają twoje ogólne umiejętności. Szkicowanie może być szczególnie użyteczne jeżeli masz problemy z grą RR po zakończeniu opracowania utworu RO. Nawet wtedy gdy częściowo nauczyłeś się utworu, szkicowanie może być zastosowane do zwiększenia precyzji i ulepszenia zapamiętywania.

Zademonstruję dwa bardzo proste przykłady ilustrujące szkicowanie. Główne metody upraszczania to (1) kasowanie nut, (2) konwertowanie biegników, etc. w akordy oraz (3) konwertowanie złożonych pasaży w prostsze. Ważną regułą powinno być to aby mimo uproszczenia muzyki zachowywać generalnie to samo palcowanie, które było zastosowane przed uproszczeniem.

Muzyka Chopina często zawiera tempo rubato i inne narzędzia wymagające znakomitej kontroli i koordynacji obu rąk. W Fantazji – Impromptu (Op. 66) sześć nut każdego arpeggia w LR (tzn. C#3G#3C#4E4C#4G#3) może być uproszczone do dwóch nut (C#3E4, grane palcami 51). Nie ma potrzeby upraszczać PR. Jest to dobry sposób na upewnienie się, że wszystkie nuty obu rąk, które

przypadają na ten sam takt są grane dokładnie razem. Uczniom mającym problemy z taktowaniem 3-4 to uproszczenie pozwoli grać z dowolną szybkością bez trudu. Zwiększając najpierw szybkość szybkość ten sposób, może być łatwiej opanować taktowanie 3-4, zwłaszcza jeżeli powtarzasz cyklicznie jeden takt.

Drugie zastosowanie dotyczy Sonaty #1 Beethovena (Op. 2, No. 1). Zauważyłem w odnośnikach, że Giesking niedbale pominął 4 – tą część jako „nie przedstawiającą nowych problemów" pomimo obecności trudnego arpeggia LR, które jest bardzo szybkie. Spróbujmy zakończyć wspaniałą pracę jakiej dokonał Giesking, pomagając nam opanować tą sonatę poprzez upewnienie się, że potrafimy grać ten ekscytujący finał.

4 początkowe trójki LR można opanować stosując ćwiczenia w seriach równoległych zastosowane do każdej czwórki i powtarzane cyklicznie. Pierwsza trójka w 3-cim takcie może być ćwiczona w ten sam sposób, stosując palcowanie 524524. Wstawiłem tutaj fałszywe połączenie aby umożliwić łatwe, ciągłe powtarzanie w celu pracy nad słabym 4-tym palcem. Kiedy 4-ty palec jest silny i pod kontrolą możesz dodać właściwe połączenie, 5241. W tym miejscu KN jest techniką absolutnie konieczną. Następnie możesz ćwiczyć zstępujące arpeggio, 5241235. Możesz ćwiczyć następne wstępujące arpeggio przy użyciu tych samych metod, ale uważaj aby nie stosować KP we wstępującym arpeggio ponieważ nietrudno o to. Pamiętaj o potrzebie podatnego (elastycznego) nadgarstka przy wszystkich pasażach. W przypadku PR możesz stosować zasady dla ćwiczenia akordów i skoków (sekcje 7.e i 7.f poniżej). Jak do tej pory pracujemy wyłącznie RO.

Aby zagrać RR zastosuj szkicowanie. Uprość LR tak abyś grał tylko nuty na akcentowanych częściach taktów (zaczynając od 2-go taktu): F3F3F3F3F2E2F2F3 – palcowanie: 55515551, może być to powtarzane w sposób ciągły. To są po prostu pierwsze nuty z każdej trójki. Kiedy już jest to opanowane RO możesz spróbować RR. Rezultatem powinna być znacznie prostsza gra niż w przypadku grania całych trójek. Kiedy już gramy to wygodnie, dodanie trójek jest znacznie łatwiejsze i można tego dokonać ze znacznie mniejszą szansą utrwalenia pomyłek. Ponieważ te arpeggia stanowią największe wyzwanie w tej części sonaty poprzez zastosowanie techniki szkicowania możesz grać całą część z dowolną szybkością.

W PR pierwsze 3 akordy są miękkie, a kolejne 3 są grane forte. Na początku ćwicz głównie dokładność dokładność szybkość, tak więc ćwicz wszystkie 6 akordów miękko dopóki ta sekcja nie będzie w pełni opanowana. Następnie dodaj forte. Aby unikać grania fałszywych nut miej zwyczaj czucia nut z akordu przed uderzeniem ich. W przypadku melodii oktawowej w PR w taktach 33-35 upewnij się, że grasz bez jakiegokolwiek crescendo, zwłaszcza ostatnie G. I oczywiście całą Sonatę należy grać bez pedału. Aby wyeliminować jakąkolwiek szansę makabrycznego zakończenia upewnij się, że grasz cztery ostatnie nuty tej części LR przenosząc rękę nad pozycję dobrze przed czasem.

Dla zdobywania techniki inne metody opisane w tej książce są zwykle skuteczniejsze niż szkicowanie, które nawet jeżeli działa, może być czasochłonne. Jednak, jak to zostało wykazane w przypadku tej Sonaty, proste szkicowanie może pozwolić Ci grać cały utwór z właściwą szybkością i włączając większość rozważań muzycznych. Tymczasem, możesz stosować inne metody opisane w tej książce w celu zdobycia techniki potrzebnej dla „wypełnienia" szkiców.

1.3.9 Dopracowywanie utworu – eliminacja pomyłek

Czy jest jakaś zasadnicza reguła pozwalająca grać bez słyszalnych pomyłek ?Tak ! Jest to zasada zwiększania dokładności, która mówi, że aby uniknąć pewnego błędu musisz być w stanie kontrolować następny, mniej istotny poziom błędów. Po pierwsze sklasyfikujmy wszystkie błędy pod względem poziomu ich istotności czy też wymaganych umiejętności. Ta hierarchia może być inna dla różnych osób. Zasadniczo najgorszym rodzajem błędu jest całkowite zaćmienie. Następnym może być jąkanie się i uderzanie fałszywych nut. Następnie pauzowanie i pomijanie nut. Następnie cała gama błędów w odniesieniu do dokładności, taktowania, równości, ekspresji, głośności, etc. W końcu mamy zagadnienia koloru, charakteru każdego kompozytora, specyficznych cech danej kompozycji, etc. Oczywiście jeżeli masz zaćmienia to bardziej finezyjne zagadnienia ekspresji są poza zasięgiem dyskusji. Ale ten argument działa w obie strony: jeżeli znasz utwór tak dobrze, że możesz skoncentrować się na najwyższych poziomach muzycznych to zaćmienia są twoim najmniejszym zmartwieniem.

Koncentracja na właściwej ekspresji, tzn. wiedza o wszystkich subtelnych szczegółach utworu, próba wydobycia koloru i innych atrybutów muzycznych, są najważniejszymi komponentami najwyższych poziomów umiejętności. Najlepszą metodą na upewnienie się co do właściwej ekspresji jest sprawdzenie każdego znaku ekspresji w partyturze, każdego staccato i każdej pauzy. Nuty wytrzymywane, podnoszenie palca lub pedału, etc. są tak samo ważne jak uderzenie klawisza. Słuchanie nagrań, w tym sensie, bardzo pomoże twojemu wykonaniu jeżeli poświęcisz dostatecznie dużo czasu na ćwiczenia.

Nie tylko hierarchia błędów ale również indywidualne słabe punkty każdego człowieka zwykle nie są mu znane. Osoba, która ma kłopoty z utrzymaniem właściwego rytmu zwykle nie słyszy tego. ***To tutaj nauczyciel odgrywa kluczową rolę w wykrywaniu tych słabych punktów, jest to również wyjaśnienie tego dlaczego bez nauczyciela student może bezskutecznie latami próbować ulepszyć swoje wykonawstwo.*** Żadna ilość ćwiczeń nie wyeliminuje problemów wykonawczych jeżeli pewne podstawowe problemy pozostaną nie rozwiązane. Wszystkie problemy mają swój początek w mózgu. Może się wydawać, że można ćwiczyć z niewłaściwym taktowaniem tak dużo, że można grać bez zatrzymywania się czy uderzania w złe klawisze, ale tak nie jest. Niewłaściwe taktowanie (czy też inne podstawowe błędy) spowodują, że tak trudno będzie grać utwór, że doprowadzi to do pomyłek (oraz do pogorszenia muzykalności wykonania).

Oczywiście, doświadczenie jest ostatecznym nauczycielem – bez praktyki nie odkryjesz swoich specyficznych słabych punktów. To dlatego padło wcześniej stwierdzenie, że nie możesz tak naprawdę wykonywać czegokolwiek jeżeli nie wykonałeś tego trzy razy. ***W przypadku osób mających niewielkie doświadczenie oraz w przypadku nowego utworu, którego nigdy wcześniej nie wykonywało się, granie kawałkami (fragmenty kompozycji) jest najłatwiejszym punktem startowym.*** W trakcie występu fragmentarycznego możesz zatrzymać się na pomyłce, pominąć sekcję, której nie jesteś pewien, etc., i nikt nie będzie wiedział czy miałeś zaćmienie czy też po prostu zatrzymałeś grę. Miej przygotowaną całą gamę opowieści na takie okazje i możesz całkiem prosto przeprowadzić udany występ z fragmentów. Każdy student powinien dążyć do tego aby przy każdej okazji przeprowadzać recitale z fragmentów. Kiedy tylko zbierze się grupa osób, jest do dyspozycji pianino, po prostu siadaj i graj dla innych. Rzeczywistość bywa irracjonalna i ludzie często zachowują się zupełnie przeciwnie do tego jak powinni się zachowywać – większość studentów fortepianu odrzuci ofertę nieformalnego recitalu, nawet jeżeli mają ku temu pewne chęci. Jaką cenną możliwość tracą !

Jeżeli rozważysz okoliczności towarzyszące przeciętnemu amatorowi to szybko dojdziesz do wniosku, że wykonania bez skazy są w zasadzie niemożliwe. Jednocześnie, to ćwiczenie nauczy nas jak pokonać te problemy poprzez wyraźną ich identyfikację. Większość problemów amatorów wynika z braku czasu potrzebnego do właściwego przeprowadzenia wszystkich niezbędnych przygotowań. A więc przedyskutujmy główne problemy i ich rozwiązania.

Najczęstszym błędem jest to, że amatorzy dążą do wykonania w takim samym tempie jak podczas ćwiczeń. Powinno być tak, że jest szybkość ćwiczebna (czy też pewien zakres szybkości ćwiczebnych) oraz szybkość wykonawcza. Oczywiście szybkość wykonawcza powinna być mniejsza niż typowa szybkość ćwiczebna. Tak więc amator musi mieć jasny obraz tego czym są te szybkości zanim zacznie występy. Jeżeli nie będzie rozważań na temat mniejszej szybkości wykonania, dana osoba będzie miała oczywiście zbyt mało praktyki przy tej szybkości i stanie przed nielogiczną sytuacją, w której szybkość podczas wykonania będzie tą najmniej ćwiczoną ! Inaczej można to przedstawić w ten sposób, że ***nie jest dobrym zwyczajem zawsze ćwiczyć szybko ponieważ może się to zakończyć niemożnością wykonywania***. Dlatego powolna gra jest tak ważna i należy ćwiczyć zwalniając z dużych szybkości. Pamiętaj, że publiczność nie słyszała tego utworu tak jak Ty setki razy w czasie ćwiczeń i twoja finalna szybkość jest dla nich zwykle zbyt duża.

Większość pianistów ma swoją szybkość ćwiczebną, której używają do przygotowywania się do wykonań. Jest to szybkość średnia, będąca nieznacznie mniejszą niż szybkość wykonawcza. Tak szybkość pozwala na dokładne ćwiczenie bez nabywania nieoczekiwanych złych zwyczajów zwyczajów na stworzenie jasnego obrazu muzyki w umyśle. Warunkuje również rękę do grania z pełną kontrolą przy szybszym wykonywaniu na recitalu i ulepsza technikę.

Innym problemem jest to, że uczeń zawsze uczy się nowych utworów mając niewiele czasu na pracę nad „opracowanymi" utworami. ***Dobrze znanym zjawiskiem jest to, że ucząc się nowych utworów ryzykujemy zapominanie lub powstawanie nowych pomyłek w już opracowanych utworach.*** Dzieje się tak ponieważ nauka nowych utworów pociąga za sobą powstawanie nowych połączeń nerwowych i może zmieniać powstałe uprzednio połączenia. Tak więc próba bezbłędnego zagrania wyuczonego utworu tuż po nauczeniu się innego, nowego jest bardzo ryzykowna. Wielu studentów nieustannie uczy się nowych utworów i nigdy nie są oni w formie do występów. Tak więc jeżeli właśnie intensywnie pracowałeś nad uczeniem się nowych utworów, nie oczekuj, że będziesz świetnie wykonywał utwory uprzednio wyuczone do momentu kiedy znowu wykonasz je wielokrotnie. Dlatego tak ważne jest aby wykonywać stare, wykończone utwory „na zimno", na początku codziennej sesji ćwiczeń. Jest to również dobry moment dla ćwiczenia wykonań fragmentarycznych.

Musimy cały czas mieć na uwadze wszystkie fundamentalne zasady techniki; są one opracowane dla stworzenia tego marginesu bezpieczeństwa w celu eliminacji pomyłek. Niektóre z najważniejszych zasad to: (1) czucie klawiszy przed ich uderzeniem, (2) znajdowanie się na pozycji (skoki, akordy, etc.) przed czasem, (3) ćwiczenie miękko i z kontrolą i (4) rozluźnianie się i czucie ciężaru ramienia.

W końcu należy zaznaczyć, że nie można wymagać od żadnego amatora dobrych wykonań bez odpowiedniej procedury przygotowawczej, która jest przedyskutowana w sekcji 14 poniżej. Kluczowe elementy tej procedury to: (1) granie utworu powoli (a przynajmniej ze średnią szybkością) po ćwiczeniu czy też graniu z pełną szybkością, (2) upewnienie się, że nadal możesz grać RO, (3) granie bardzo powoli (połowa szybkości finalnej lub wolniej) po to aby upewnić się, że utwór jest dobrze zapamiętany, (4) wyrobienie w sobie zdolności do grania utworu w wyobraźni, z dala od fortepianu, (5) wyrobienie zdolności do rozpoczynania gry w dowolnym momencie utworu, (6) nie należy grać danego utworu więcej niż raz z pełną szybkością w dniu recitalu.

Z powyższych rozważań wynika jasno, że niezdolność do wykonań nie jest winą studenta. Winny jest sposób w jaki student był nauczany. A więc jeżeli student jest uczony wykonywania bez zauważalnych błędów od najmłodszych lat, stanie się to po prostu jeszcze jedną rutynową procedurą ćwiczeń. Zauważ, że zaczęliśmy tą sekcję od omawiania gry bez pomyłek, a skończyliśmy na omawianiu wykonań. Nie ma możliwości rozdzielenia tych dwóch rzeczy.

1.3.10 Zimne ręce, choroba, kontuzje rąk, uszkodzenie uszu.

1. Zimne ręce

Zimne, sztywne ręce w zimny dzień to typowa niedogodność spowodowana naturalną reakcją organizmu na wychłodzenie. Pewna niewielka grupa ludzi może mieć poważne problemy zdrowotne wymagające leczenia. Ale większość przypadków to naturalna reakcja ciała na wyziębienie. W tym przypadku organizm wycofuje krew, głównie z końcówek, do centrum ciała aby oszczędzać ciepło. Palce są najbardziej wyczulone na te rodzaj wychłodzenia, po nich następne są ręce oraz stopy.

W tych przypadkach rozwiązanie jest w zasadzie proste. Musisz po prostu podnieść temperaturę ciała. W praktyce nie zawsze jest to takie łatwe. W zimnym pokoju podniesienie temperatury (poprzez dodatkowe ubrania) do takiego stopnia, że czujesz się zbyt gorąco nie zawsze likwiduje problem. Oczywiście każda metoda oszczędzania ciepła organizmu powinna pomóc, aczkolwiek może to nie rozwiązać całkowicie problemu. Jest jasne, że najlepiej byłoby podnieść temperaturę pokoju. Jeżeli nie ma takiej możliwości to najczęstsze środki zaradcze obejmują: (1) moczenie rąk w gorącej wodzie, (2) zastosowanie pokojowego grzejnika, takiego jak przenośny grzejnik elektryczny (ok. 1KW), który może być skierowany bezpośrednio na ciało, (3) cienkie skarpety, swetry czy też bielizna termiczna i (4) rękawiczki bez palców (aby dało się grać w nich na pianinie). Jeżeli chcesz utrzymywać ciepłotę dłoni przed grą, pełne rękawice są prawdopodobnie lepsze niż rękawiczki. Większość suszarek do włosów nie ma wystarczającej mocy, nie są zaprojektowane do pracy dłuższej niż10 minut bez niebezpiecznego przegrzewania się lub też są zbyt hałaśliwe do tego zastosowania.

Nie jest jasne czy lepiej jest być ogrzanym przez cały czas czy tylko podczas ćwiczeń fortepianowych. Jeżeli podgrzewasz się cały czas (np. poprzez noszenie ubrań termicznych), ciało może nie wykryć hipotermii i będzie utrzymywać normalny przepływ krwi. Z drugiej strony ciało może stać się bardziej wyczulone na zimno i zacząć oddziaływać nawet jeżeli ciało jest nagrzane – jeżeli w pokoju jest zimno. Na przykład jeżeli przez cały czas nosisz rękawiczki bez palców ręce mogą się do tego bardzo przyzwyczaić i kiedy zdejmiesz je w normalnie nagrzanym pokoju mogą odczuwać to jako duże ochłodzenie. I w ten sposób ogrzewający efekt tych rękawiczek zniknie kiedy ręce się do nich przyzwyczają. Tak więc prawdopodobnie najlepszym sposobem jest ubieranie ich tylko podczas ćwiczeń albo tuż przed nimi. I na odwrót – można dowodzić, że ubieranie rękawiczek przez cały czas pozwoli grać na fortepianie w dowolnym momencie, bez rozgrzewki czy konieczności zanurzania rąk w gorącej wodzie. Oczywiście sam musisz poeksperymentować aby przekonać się co będzie najbardziej korzystne w twojej specyficznej sytuacji.

Zimne palce tak jak to zostało opisane są oczywiście reakcją ciała na niskie temperatury. Wiele osób odkryło, że zanurzenie dłoni w ciepłej wodzie pomaga. Mogłoby być interesujące przeprowadzenie eksperymentu polegającego na zanurzeniu dłoni w bardzo zimnej wodzie kilka razy w ciągu dnia w celu zaaklimatyzowania dłoni do niskich temperatur. Może wtedy nie będą w ogóle reagować na zimno. Być może wyniknie z tego jakieś trwałe rozwiązanie. Na przykład mógłbyś ochłodzić je w ten sposób zaraz po ćwiczeniach, tak, że nie zakłócało by to ćwiczeń. Celem tego chłodzenia jest przyzwyczajenie skóry do niskich temperatur. Powinieneś zanurzyć dłonie w zimnej wodzie na mniej więcej 5 do 10 sekund. Nie możesz schłodzić całej ręki aż „do szpiku kości". Właściwie możesz najpierw rozgrzać ręce w ciepłej wodzie i dopiero wtedy ochłodzić skórę w zimnej. Takie traktowanie powinno spowodować dobre samopoczucie bez

jakiegokolwiek szoku cieplnego czy bólu. Jest to dokładnie zasadą skandynawskiego zwyczaju skakania do przerębli na zamarzniętym jeziorze po zażyciu gorącej sauny. Ta wyglądająca na masochistyczną praktyka tak naprawdę całkowicie bezbolesna i ma praktyczne konsekwencje takie jak przyzwyczajenie skóry do niskich temperatur i zatrzymanie pocenia się, które może spowodować zwilgotnienie Twoich ubrań.

2. Choroba

Niektórzy ludzie sądzą, że w czasie niewinnej choroby takiej jak przeziębienie mogą nadal ćwiczyć na fortepianie. Zwykle jednak jest inaczej. Zwłaszcza rodzice powinni być świadomi, że ćwiczenia fortepianowe wymagają znacznego wysiłku, zwłaszcza umysłowego i nie traktować fortepianu jako czasu relaksu kiedy dziecko zachoruje. Tak więc młodzi ludzie chorujący na lekkie nawet przeziębienia nie powinni być zmuszani do grania na fortepianie chyba, że samo dziecko tego sobie życzy. Jeżeli ktoś jest chory na grypę i gra na fortepianie jest pewne ryzyko nawet uszkodzenia mózgu. Na szczęście większość ludzi traci chęć gry na fortepianie będąc lekko chorymi.

To czy ktoś może grać na fortepianie będąc chorym jest sprawą indywidualną. Czy należy grać czy nie jest jasne dla pianisty; większość ludzi odczuwa pewne napięcie podczas gry na fortepianie nawet przed wystąpieniem symptomów choroby. Tak więc najbezpieczniej jest pozostawić tą decyzję samemu zainteresowanemu. Być może użyteczne będzie takie spostrzeżenie, że jeżeli czujesz nagłe zmęczenie czy inne symptomy, które czynię grę na fortepianie trudną, może to być znak, że nadchodzi choroba.

Problemem z graniem podczas choroby może być to, że gdy choroba utrzymuje się dłużej niż tydzień ręce mogą stracić znaczącą ilość techniki. W tej sytuacji użyteczne mogą być ćwiczenia, które nie angażują zbytnio mózgu takie jak gamy, pasaże, wprawki w rodzaju Hanona.

3. Kontuzje

Większość kontuzji rąk ma charakter zaburzeń powtarzającego się napięcia (RSI - repetitive stress injury). Tak więc syndrom podrażnienia nerwów nadgarstka czy kontuzje ścięgien to częste przypadłości. Chirurgia może uczynić w tych przypadkach więcej szkody niż pożytku i często w ogóle nie pozwala na rozwiązanie problemu. Dodatkowo chirurgia jest często nieodwracalna. Metody redukcji napięcia w czasie ćwiczeń fortepianowych takie jak Taubmana, Alexandra czy Feldenkreisa mogą być efektywne zarówno w profilaktyce tych schorzeń jak i leczeniu. Generalnie najlepiej jest aby grający palec pozostawał przedramieniem jak najbardziej prostej linii z przedramieniem w celu uniknięcia kontuzji. To oznacza, że dłoń powinna być zwrócona do wewnątrz podczas grania małym palcem, a na zewnątrz podczas grania kciukiem. Oczywiście najlepszą metodą zapobiegawczą jest nie ćwiczyć długo z napięciem. Szczególnie korzystna jest tu metoda RO ponieważ każda ręka ma czas aby odpocząć zanim może nastąpić kontuzja. Natomiast podejście typu „bez bólu nie ma wyników” jest szczególnie szkodliwe. Granie na fortepianie może wymagać olbrzymiej energii i zaangażowania ale nigdy nie może być bolesne. Zobacz w sekcji odnośników na temat miejsc sieci web poświęconych kontuzjom rąk pianistów.

Każda kontuzja ma przyczynę. Jednakże mimo iż jest wiele udokumentowanych przypadków kontuzji oraz sukcesów i porażek lekarstw, definitywnego wyjaśnienia przyczyn i sposobów radzenia sobie z kontuzjami brak. Jedynym środkiem zaradczym, o którym się wspomina jest odpoczynek i stopniowy powrót do grania przy zastosowaniu metod wolnych od napięcia. W moim przypadku uszkodziłem sobie ścięgna palca w lewej ręce poprzez używanie kijów golfowych mających zużyte, twarde chwyty. Ciśnienie chwytów spowodowało uciski na moje ścięgna i te wciśnięte miejsca przesuwały się górę i w dół podczas gry na fortepianie. Mogłem je wyczuć poprzez naciśnięcie ścięgna i przesuwanie palca. Powstałe tarcie powodowało stan zapalny i ból po długich sesjach ćwiczeń fortepianowych. Teraz często wymieniam chwyty w kijach golfowych oraz

dodałem podkładki w mojej rękawicy do golfa (wycięte z wkładek do butów Scholia) i problem nie istnieje.

Koniuszki palców mogą ulec kontuzji z powodu zbyt mocnego uderzania w klawisze (bardzo głośnego grania). Można to czasem złagodzić poprzez odpowiednie bandażowanie. Można czasami przypadkowo zwichnąć pewne mięśnie czy ścięgna. Najlepszym podejściem jest tu ostrożność – pianista musi być dodatkowo ostrożnym aby unikać takich kontuzji ponieważ ich zaleczenie może zająć lata. Przestań ćwiczyć jeżeli odczuwasz jakikolwiek ból. Kilka dni odpoczynku nie zrujnuje twojej techniki, a pozwoli uniknąć poważnych kontuzji. Oczywiście dobrze jest złożyć wizytę lekarzowi zajmującemu się rękami – niestety niewielu z nich jest obeznanych z kontuzjami spowodowanymi grą na fortepianie.

Podkurczona pozycja palców może spowodować stłuczenia koniuszków palców ponieważ pomiędzy kością, a skórą znajduje się wtedy minimalna ilość wyściółki. W tej pozycji może dojść również do oddzielania się tkanki spod paznokcia jeżeli zbyt mocno będzie przycięty. Możesz uniknąć tego rodzaju kontuzji stosując wypłaszczoną pozycję palców (sekcja III.4b).

4. Uszkodzenia słuchu

Uszkodzenie słuchu zasadniczo jest funkcją wieku. Dana osoba może utracić słuch w zakresie niskich czy też wysokich częstotliwości. Często towarzyszy temu dźwięczenie w uszach. Ci, którzy utracili słuch w zakresie niskich częstotliwości słyszą na ogół niskie buczenie, a osoby, które utraciły słuch w zakresie wysokich częstości słyszą świst. Ten szmer może być spowodowany zapaleniem nerwu słuchowego słuchowego uszkodzonej części ucha. Zobacz w sekcji odnośniki na temat informacji w Internecie o uszkodzeniach słuchu.

Aczkolwiek utratę słuchu można łatwo zdiagnozować poprzez audiologa, jej etiologia i sposoby zapobiegania nie są dobrze poznane. Uszkodzenie jest generalnie spowodowane narażaniem ucha na głośne dźwięki. Ale większość ludzi wystawionych na działanie bardzo głośnych dźwięków, jak pianiści grający codziennie przez wiele godzin na koncertowych fortepianach, stroiciele fortepianów stosujący rutynowo „uderzeniowy" dźwięk podczas strojenia czy też członkowie zespołów rockowych nigdy nie tracą słuchu. Z drugiej strony, niektórzy ludzie wystawienie na dźwięki o mniejszym natężeniu mogą z wiekiem tracić słuch. Jak widać istnieją duże różnice w podatności na utratę słuchu. Ale wydaje się, że jest tendencja, że ci wystawieni na głośniejsze dźwięki częściej tracą słuch. Jest oczywiste, że bardziej pogłębione studium utraty słuchu jest niezbędne dla wyjaśnienia jego mechanizmu, jak również poznania metod zapobiegawczych. ***Wydaje się całkiem możliwe, że utrata słuchu przez pianistów i stroicieli (jak również członków zespołów rokowych, etc. I ludzi, którzy rutynowo słuchają bardzo głośnej muzyki) jest znacznie bardziej powszechna niż się generalnie uważa ze względu na brak dokumentacji.*** Jedną z przyczyn takiego nieudokumentowania może być brak skutecznego antidotum co powoduje, że dokumentowanie tych faktów jest bezużyteczne.

Szmer występuje u 100% ludzi przez 100% czasu ale jest tak łagodny, że nie może być słyszalny poza specjalnie wyciszonymi pokojami. Jest spowodowany spontanicznymi akcjami nerwu słuchowego spowodowanymi nieobecnością wystarczającej ilości czynnika stymulującego. Ludzki mechanizm słuchu automatycznie „włącza wzmocnienie" kiedy nie ma dźwięku. Całkowicie uszkodzone regiony nie produkują dźwięku ponieważ uszkodzenie jest tak poważne, że nie są w stanie funkcjonować. Regiony uszkodzone częściowo wydają się tworzyć szum ponieważ są uszkodzone w takim stopniu, że nie wykrywają dźwięków otoczenia co powoduje, że włączają wzmocnienie i uaktywniają detektory. Te detektory są materiałami piezo-elektrycznymi znajdującmi się u podstawy włosków wewnątrz ucha. Tak więc szum w uszach jest analogiczny do pisku wydobywającego się z głośników gdy zbyt mocno podkręcisz wzmocnienie mikrofonu. Oczywiście jest jeszcze wiele innych przyczyn szumu. Szum jest zwykle oznaką początków utraty słuchu.

Osoby, u których nie ma zjawiska słyszalnego szumu nie muszą unikać głośnej muzyki. Tak więc ćwiczenie na fortepianie przy dowolnym natężeniu dźwięku nie powinno być szkodliwe aż do wieku ok 25 lat. Osoby skarżące się na szum powinny unikać długich okresów narażenia na bardzo głośny fortepian. ***Ale szmer zwykle niepostrzeżenie „wkrada się" do naszego życia aż do momentu kiedy jest już za późno. Tak więc wydaje się, że dobrym pomysłem może być stosowanie ochraniaczy uszu w czasie ćwiczeń fortepianowych po osiągnięciu 40 roku życia. Większość pianistów odnosi się do ochraniaczy uszu niechętnie ale jeżeli weźmie się pod uwagę konsekwencje (zobacz poniżej) to warte są one zachodu.*** Przed założeniem ochraniaczy wykonaj czynności pozwalające zredukować natężenie dźwięku, jak położenie materiałów pochłaniających dźwięki (dywanów na twarde podłogi, etc.), zamknięcie klapy fortepianu. Generalnie ćwicz miękko (nawet głośne pasaże – co jest dobrym pomysłem nawet nie wziąwszy pod uwagę uszkodzeń słuchu).

Ochraniacze uszu są łatwo dostępne w sklepach ponieważ stosuje je wiele osób narażonych w pracy na silne dźwięki. W przypadku pianistów wystarczy niedrogi egzemplarz ponieważ musisz słyszeć pewną ilość dźwięków. Możesz stosować również większość dużych słuchawek od systemów audio. Komercyjne ochraniacze lepiej otaczają ucho i stanowią lepszą barierę dla dźwięku. Ponieważ produkowane obecnie ochraniacze nie są przeznaczone dla pianistów nie mają one płaskiej odpowiedzi częstotliwościowej; dźwięk fortepianu jest całkowicie zmieniony. Jednak ucho ludzkie bardzo dobrze potrafi przystosowywać się do zmian i szybko przyzwyczaisz się do nowego dźwięku. Dźwięk fortepianu będzie brzmiał też inaczej gdy zdejmiesz ochraniacze (co będziesz musiał zrobić czasami aby przypomnieć sobie jak brzmi PRAWDZIWY dźwięk fortepianu). Te różne dźwięki mogą mieć spory efekt edukacyjny i pokazać nam jak mózg ingeruje w to jakie dźwięki słyszysz albo jakich nie słyszysz i jak różne osoby interpretują te same dźwięki. Warto jest spróbować ochrony uszu aby przekonać się jak brzmią te różne dźwięki. Zobaczysz na przykład, że fortepian wydaje różne dziwne dźwięki, których przedtem nigdy nie słyszałeś ! Różnice w dźwięku są tak zadziwiające, że nie sposób ich wyrazić słowami.

Mózg automatycznie przetwarza wszystkie nadchodzące sygnały czy tego chcesz czy nie. Jest to oczywiście częścią tego czym jest muzyka – jest interpretacją dźwięków dokonaną przez mózg i większość naszych reakcji na muzykę jest automatyczna. Tak więc gdy zakładasz ochraniacze na uszy duża część tego bodźca stymulującego znika i spora ilość mocy obliczeniowej mózgu uwolniona zostaje do wykonywania innych czynności. W szczególności masz teraz więcej zasobów na potrzeby ćwiczeń RO. W końcu dlatego ćwiczysz RO, a nie RR – możesz skoncentrować więcej energii na trudnym zadaniu grania jedną ręką. Może się więc okazać, że robisz szybsze postępy RO gdy zakładasz ochraniacze na uszy. Z tego samego względu wielu pianistów zamyka oczy grając coś z dużą zawartością emocjonalną – potrzebują wszystkich możliwych zasobów aby dać z siebie maksymalny wyraz emocjonalny. Gdy zamykasz oczy eliminujesz ogromny strumień dwu-wymiarowej, wielokolorowej, ruchomej informacji wizualnej, która normalnie musi być natychmiast automatycznie interpretowana na wiele złożonych sposobów. Tak więc mimo iż większość osób z publiczności podziwia to, że pianista potrafi grać z zamkniętymi oczami, to właściwie jest to łatwiejsze gdy musisz skoncentrować się na każdym detalu wyrazu. Tak więc w niedalekiej przyszłości być może większość uczniów fortepianu będzie zakładała ochraniacze na uszy tak jak rowerzyści zakładają kaski i pracownicy budowlani ochronę uszu obecnie. Nie ma sensu spędzanie 10, 30 czy więcej ostatnich lat życia w całkowitej ciszy.

W jaki sposób dźwięk fortepianu uszkadza słuch ? Oczywiście głośny dźwięk z wieloma nutami składowymi uszkadza najsilniej. Prawdopodobnie nie jest więc przypadkiem, że Beethoven przedwcześnie stracił słych. Stanowi to również dla nas ostrzeżenie aby ćwiczyć jego muzykę ostrożnie. Specyficzny rodzaj instrumentu również jest istotny. Większość pianin nie daje wystarczających dla uszkodzenia słuchu natężeń dźwięków. Wielkie fortepiany koncertowe efektywnie przenoszące dźwięki do strun i długo wybrzmiewające prawdopodobnie nie wywołają

takich uszkodzeń jak fortepiany średniej klasy, w których wielka część energii zawarta jest w pierwszym perkusyjnym komponencie dźwięku związanym z uderzeniem młoteczka w struny. Mimo iż większość tego uszkadzającego dźwięku może nie znajdować się w słyszalnym zakresie możemy wykryć go jako nieprzyjemny czy szorstki dźwięk. Tak więc najbardziej niebezpieczne pod względem uszkodzeń słuchu mogą być fortepiany średnich rozmiarów (6 czy 7 stóp). Z tego względu stan młoteczków jest bardzo istotny ponieważ zużyty młoteczek daje w sposób ciągły znacznie głośniejszy dźwięk niż młoteczek dobrze dostrojony. Dlatego też zużyte młoteczki częściej powodują pękanie strun. W tej sytuacji dla uszkodzenia uszu nie jest konieczny fortepian koncertowy – wystarczy zwykłe pianino. Tak więc systematyczna konserwacja młoteczków jest ważniejsza niż się to większości ludzi wydaje, zarówno ze względu na lepszą możliwość wydobywania miękkiego tonu jak też ochronę słuchu. Jeżeli musisz opuścić wieko fortepianu aby grać bardziej miękko lub zredukować poziom dźwięku do znośnego poziomu młoteczki prawdopodobnie wymagają konserwacji.

Pewne najgłośniejsze dźwięki wytwarzane są przez te małe słuchawki douszne stosowane do słuchania muzyki. Rodzice powinni ostrzegać dzieci przed zbytnim zwiększaniem poziomu dźwięku zwłaszcza jeżeli dzieci słuchają typowo głośnej muzyki. Niektóre dzieci mogą zasnąć ze słuchawkami na uszach; to również może spowodować uszkodzenia z racji długiego czasu ekspozycji. Nie jest dobrym pomysłem dawać takie gadżety w prezencie – opóźniaj to tak dalece jak to możliwe. Jednak wcześniej czy później dostaną taki; w tym przypadku ostrzeż je *zanim* uszkodzą sobie słuch.

Z wyjątkiem pewnych szczególnych rodzajów szumu (zwłaszcza gdy możesz zmienić dźwięk poprzez poruszenie szczękami, etc.) nie istnieje obecnie jeszcze lekarstwo. Duże dawki aspiryny mogą spowodować szum; w takim przypadku zaprzestanie jej przyjmowania może czasami odwrócić ten proces. Małe ilości aspiryny przyjmowane ze względu na dolegliwości sercowe (81mg) wydają się nie powodować szumu, a nawet istnieją pewne doniesienia w literaturze, że mogą oddalać w czasie jego pojawienie się. Głośny szum może w szczególny sposób być uciążliwy ponieważ nie można go zmienić, a obecny jest przez cały czas, a z czasem ulega jeszcze nasileniu. Wiele osób miało z jego powodu myśli samobójcze. Mimo iż nie ma lekarstwa są pewne środki zaradcze, a wszystko wskazuje na to, że w przyszłości powinno pojawić się również lekarstwo. Można zastosować pewne zabiegi w celu zredukowania odczuwania szumu jak dostarczenie odpowiedniego natężenia dźwięku w celu zamaskowania szumu i redukcji wzmacniania w uszkodzonej części ucha. Tak więc w przypadku osób cierpiących z powodu szumu całkowita cisza może być szkodliwa.

Jedną z najbardziej irytujących cech utraty słuchu nie jest to, że ucho traci część swojej wrażliwości (często testy wykazują bardzo niewielkie pogorszenie wrażliwości ucha) ale niemożność właściwej obróbki dźwięku w celu zrozumienia mowy. Ludzie normalnie słyszący potrafią zrozumieć mowę zmieszaną z dużą liczbą innych dźwięków. Rozumienie mowy jest pierwszą umiejętnością, która zostaje utracona w procesie utraty słuchu. Nowoczesne aparaty słuchowe mogą być tu pomocne poprzez wzmacnianie tylko częstotliwości potrzebnych dla rozumienia mowy i poprzez tłumienie dźwięków będących zbyt głośnymi i mogących powodować uszkodzenia. Innym podejściem do szumu jest nauczenie mózgu jego ignorowania. Mózg można wyćwiczyć w zadziwiającym stopniu, a część problemów spowodowanych szumem bierze się z niewłaściwej reakcji mózgu danej osoby. Mózg może wybrać – albo koncentrować się na danym dźwięku doprowadzając Cię do szaleństwa albo ignorować go przez co nie będzie dla Ciebie słyszalny chyba, że sobie o nim przypomnisz. Najlepszym przykładem jest metronom. Większość pianistów nie zdaje sobie sprawy, że gdy ćwiczą zbyt długo z metronomem mózg zaczyna odgrywać tiki, które spowodują, że albo nie będziesz słyszał metronomu albo będziesz słyszał go w niewłaściwych momentach zwłaszcza gdy dźwięk metronomu jest ostry i głośny. Z tego względu nowoczesne metronomy mają funkcję błyskającego światełka; poza możliwością taktowania bez użycia dźwięku pozwalają Ci przekonać się czy to co słyszysz pasuje do błysków światła. Tak więc nowoczesne podejście do szumu zaczyna się od

nauczenia pacjenta, że są inni ludzie, którzy nauczyli się żyć z szumem z minimalnym tylko dyskomfortem. Następnie pacjent otrzymuje stosowny trening aby nauczył się ignorować szum. Na szczęście mózg łatwo uczy się ignorowania ciągle obecnego stałego dźwięku.

Po zapoznaniu się z wystarczającym materiałem dotyczącym cierpień spowodowanych szumem zdecydujesz się prawdopodobnie na skorzystanie z rady aby po osiągnięciu 40 zakładać ochraniacze na uszy przynajmniej podczas ćwiczenia głośnych pasaży przez długie okresy czasu. Gdy tylko pojawi się szum ważne jest aby od razu rozpocząć ochronę uszu. Jeżeli ucho będzie nadal wystawione na głośne dźwięki proces chorobowy może postępować bardzo szybko. Szybko poszukaj lekarza specjalisty aurologa najlepiej specjalizującego się w leczeniu szumu. Ochrona słuchu dotyczy również innych domowników; tak więc gdy jest to możliwe odizoluj pokój fortepianowy akustycznie od reszty domu. Większość dobrej jakości (szklanych) drzwi będzie wystarczająca. Istnieją pewne zioła i inne „naturalne" medykamenty, o których mówi się, że są skuteczne w zwalczaniu szumu. Większość z nich niestety nie działa, a te, które mają pewną skuteczność w odniesieniu do niektórych ludzi posiadają niebezpieczne skutki uboczne. Mimo iż obecnie istnieje niewielu cenionych specjalistów zajmujących się szumem, sytuacja zmienia się szybko i powstało wiele witryn internetowych zawierających informacje o szumie. Tak więc mimo iż specjalistów jest niewielu internet pomoże Ci ich znaleźć. American Tinnitus Association również posiada swoją stronę internetową.

1.3.11 Czytanie z nut

Użyteczne jest podzielenie umiejętności czytania nut na trzy poziomy, tak, abyśmy dokładnie wiedzieli o czym mówimy. Na poziomie początkującym mówimy o graniu utworów, których nie znamy na pamięć i które gramy patrząc w nuty. Możemy być już osłuchani z motywami zawartymi w utworze i być może graliśmy go wcześniej. ***Na poziomie średnio-zaawansowanym możemy czytać z nut utwory, których nigdy wcześniej nie widzieliśmy i nie słyszeliśmy oraz śpiewać je z nut mimo że nie znamy teorii muzyki. Jest to poziom generalnie uznawany za właściwe czytanie z nut.*** Na poziomie zaawansowanym możemy zastosować podstawy teorii muzyki do czytania z nut i odczytujemy w ten sposób muzykę ze znacznie większym zrozumieniem. Różni pianiści zwykle różnie podchodzą do czytania z nut. Poniżej przedyskutujemy reguły rządzące czytaniem z nut, które można zastosować ogólnie.

1. ***Patrz cały czas w partyturę; nie patrz na klawiaturę/palce.*** Możesz spojrzeć na klawiaturę kiedy to jest absolutnie konieczne, np. przy dużych skokach. Możesz również rozwinąć pewien rodzaj ukośnej wizji klawiatury, która pozwoli orientować się gdzie aktualnie znajdują się ręce, jednocześnie patrząc w nuty. Ma to tą zaletę, że możesz śledzić obie ręce jednocześnie. ***Szczególnie korzystne jest rozwijanie zwyczaju czucia klawiszy przed ich zagraniem.*** Aczkolwiek ta zasada stosuje się niezależnie od tego czy czytasz z nut czy nie, staje się to krytyczne ważne w kontekście grania z nut. Pomaga to również w zdobyciu czasu wyprzedzenia dla skoków, zobacz sekcje 7.e i 7.f; tak więc powinieneś ćwiczyć manewr skoku razem z czytaniem nut.

2. ***Graj mimo popełnianych błędów i staraj się uczynić je jak najmniej słyszalnymi.*** Najlepiej jest potraktować to tak aby zabrzmiało jakbyś celowo zmodyfikował muzykę – wtedy publiczność nie wie czy zrobiłeś błąd czy też zmodyfikowałeś muzykę. Dlatego studenci znający teorię muzyki choćby w stopniu podstawowym mają tak dużą przewagę w czytaniu z nut. Trzy sposoby na uczynienie pomyłki mniej słyszalną to (i) nie zakłócać rytmu, (ii) utrzymywać ciągłą linię melodyczną (jeżeli nie możesz przeczytać wszystkiego, zagraj melodię, a omiń akompaniament) oraz (iii) ćwicz upraszczanie tych części, które są zbyt

skomplikowane do czytania z nut. Pierwsza rzecz, którą należy zrobić to wyeliminowanie zwyczaju zatrzymywania się i poprawiania każdego błędu, jeżeli oczywiście masz taki zwyczaj. ***Najlepiej rozwijać umiejętność niezatrzymywania się na pomyłkach już od pierwszych lekcji fortepianu.*** Kiedy już ma się zwyczaj zatrzymywania („zająkiwania") się, trudno jest go wyeliminować. Osoby które mają ten zwyczaj muszą powziąć decyzję aby już nigdy nie zatrzymywać się i nie cofać przy każdym błędzie – zwyczaj powoli zacznie ustępować. Nauczenie się wyprzedzania pomyłek jest bardzo pomocne i będzie omówione dalej. Ale najpotężniejszym narzędziem jest zdolność do upraszczania muzyki. Wyeliminuj ozdobniki, wyłów melodię z szybkich biegników, etc.

3. ***Naucz się wszystkich podstawowych konstrukcji muzycznych: gam durowych i molowych i ich palcowań, skojarzonych z nimi pasaży, akordów i ich pozycji, tryli, ozdobników, etc.*** Kiedy grasz z nut powinieneś rozpoznawać te konstrukcje na pierwszy rzut oka zamiast czytać indywidualne nuty [przypomina to czytanie zwykłego pisma, gdzie rzut oka na wyraz powoduje natychmiastowe przywołanie go z pamięci – przyp. tłum.]. Zapamiętaj położenie bardzo wysokich i bardzo niskich nut na partyturze aby szybko jest rozpoznawać. Zacznij od oktawy C, następnie wypełnij pozostałe.

4. ***Patrz w nuty z wyprzedzeniem gry grasz; przynajmniej jeden takt w przód, ale nawet dalej, kiedy już rozwiniesz umiejętność odczytywania struktur muzycznych.*** Próbuj odczytać jedną strukturę naprzód. Poprzez czytanie z wyprzedzeniem możesz nie tylko przygotować się przed czasem ale również poprzedzać pomyłki zanim się pojawią. Możesz również wykrywać z wyprzedzeniem problemy palcowania i unikać wpędzania się w sytuacje bez wyjścia. Aczkolwiek sugerowane palcowania w partyturze są zasadniczo pomocne, często są bezużyteczne ponieważ mimo, że są najlepszymi palcowaniami możesz nie być zdolnym do ich stosowania bez pewnej praktyki. Tak więc powinieneś rozwinąć swój własny zestaw palcowań.

5. „Ćwicz, ćwicz, ćwicz". ***Mimo, iż czytanie z nut jest względnie łatwe do opanowania, aby czynić tu postępy, niezbędne są codziennie ćwiczenia. Większość uczniów będzie musiała poświęcić od jednego do dwóch lat*** sumiennych ćwiczeń aby dobrze opanować tę umiejętność. Ponieważ czytanie z nut silnie zależy od rozpoznawania struktur, jest blisko związane z pamięcią. To oznacza, że możesz stracić umiejętność czytania z nut jeżeli przestaniesz ćwiczyć. Ale jest tu tak, jak z pamięcią, jeżeli w młodym wieku dobrze opanujesz tą umiejętność to pozostanie ona na całe życie.

Oczywiście, w miarę jak stajesz się coraz lepszy powinieneś dodawać kolejne „sekrety handlowe". Możesz nauczyć się skanowania całej kompozycji przed czytaniem jest z nut w celu ocenienia jej stopnia trudności. Wtedy możesz wstępnie znaleźć sposoby na zagranie „niemożliwych" sekcji. Możesz nawet szybko ten utwór przećwiczyć stosując skondensowane wersje trików ćwiczebnych (RO, skracanie trudnych segmentów, etc.), po to aby uczynić go brzmiącym znośnie. Spotkałem osoby czytające z nut, które rozmawiały ze mną o pewnych sekcjach nowego utworu przez chwilę, a następnie grały je bez żadnego problemu. Później zrozumiałem, że te osoby ćwiczyły te trudne sekcje przez kilka sekund, kiedy zajmowały mnie „dyskusją".

Aby ćwiczyć czytanie z nut powinieneś zebrać kilka książek z wieloma łatwymi utworami i czytać je. Ponieważ początkowo łatwiej jest ćwiczyć czytanie z nut utworów, które się już zna, możesz zastosować te same kompozycje do ćwiczenia kilkakrotnie, tydzień lub dłużej. Ale powinieneś ćwiczyć również z utworami, których nigdy wcześniej nie widziałeś na oczy aby rozwijać prawdziwe czytanie z nut.

1.3.12 Nauka słuchu względnego i absolutnego (Śpiewanie z nut)

Słuch względny polega na umiejętności określenia danej nuty względem nuty referencyjnej. Słuch absolutny jest zdolnością do zidentyfikowania nuty bez podania nuty odniesienia. Ludzie posiadający dobry słuch absolutny są w stanie rozpoznać 10 nut granych jednocześnie jako akord. To jak jesteś dobry określone jest przez dokładność z jaką możesz odtworzyć wysokość dźwięku, szybkość z jaką możesz określić nutę oraz to jak wiele nut granych jednocześnie możesz zidentyfikować. ***Nikt nie rodzi się ze względnym czy absolutnym słuchem; są to umiejętności wyuczone.*** Jest tak dlatego, że skala chromatyczna jest wytworem człowieka – nie ma fizycznej zależności pomiędzy wysokościami dźwięków gamy chromatycznej a naturą. Jedyna relacja pomiędzy gamą chromatyczną, a uchem jest taka, że w obu przypadkach wykorzystywana jest skala logarytmiczna po to aby podołać ogromnemu zakresowi częstotliwości. Efektem „logarytmicznego" słyszenia jest to, że ludzki aparat słuchu wyczuwa dużą różnicę pomiędzy 40, a 42.4 Hz (półton lub 100 centów) ale niemal nie słyszą różnicy pomiędzy 2000Hz, a 2002.4 (ok. 2 centów), a w obu przypadkach różnica częstotliwości wynosi 2.4 Hz. Ludzkie ucho reaguje na wszystkie częstotliwości znajdujące się w jego zakresie i nie jest skalibrowane w skali absolutnej od urodzenia. Zupełnie inaczej jest z okiem, które reaguje na kolory w skali absolutnej (każdy widzi czerwony jako czerwony) ponieważ detekcja kolorów następuje za pośrednictwem reakcji chemicznych, które przebiegają pod wpływem światła o specyficznej długości fali. Osoby, które identyfikują pewne wysokości dźwięku ze specyficznymi kolorami mogą posiąść słuch absolutny poprzez skojarzenie wysokości dźwięków z kolorami, które te dźwięki wywołują. Kalibrują oni w efektywny sposób ucho względem absolutnego odniesienia.

Słuchu absolutnego i względnego najlepiej jest nauczyć się w bardzo młodym wieku. Dzieci, które nie mogą zrozumieć jednego słowa, właściwie reagują na kojący głos czy kołysankę lub też gniewny głos, co pokazuje ich gotowość na naukę muzyki. ***Najlepszą metodą nauczenia się słuchu absolutnego jest "być wystawionym" od urodzenia na dźwięki dobrze nastrojonego fortepianu.*** Tak więc każdy rodzic, posiadający fortepian powinien dbać o to by był on dobrze nastrojony i grać na nim dla dziecka od urodzenia. Później może od czasu do czasu sprawdzać poziom słuchu absolutnego u dziecka. Test ten można robić w ten sposób, że gramy jedną nutę (dziecko nie patrzy na klawiaturę), a następnie prosimy o znalezienie odpowiedniego dźwięku na fortepianie. Jeżeli dziecko jest w stanie znaleźć ten dźwięk po kilku próbach ma słuch względny; jeżeli za pierwszym razem, ma słuch absolutny. Strój, według którego fortepian jest nastrojony (równy, równo temperowany, pitagorejski, etc.) nie jest istotny; w rzeczywistości większość ludzi posiadających słuch absolutny nic nie wie o strojach i nie ma problemów z identyfikacją nut na fortepianach nastrojonych według różnych strojów. Słuch absolutny i względny mogą być wyuczone w późniejszym okresie życia, ale stają się trudne do opanowania w wieku późniejszym niż 20 czy 30 lat. W rzeczywistości ***nawet Ci, którzy posiadają słuch absolutny zaczną go tracić w wieku ok. 20 lat jeżeli nie czynią starań aby go podtrzymywać.*** Wiele szkół pianistycznych rutynowo naucza słuchu absolutnego wszystkich swoich studentów. Aczkolwiek nie udaje się to w 100% przypadków, w ogromnej większości przypadków kończy się sukcesem. Problem z nauką grupy starszych studentów jest taki, że zawsze znajdzie się pewien procent „pozbawionych słuchu" jednostek, którzy nigdy nie byli uczeni słuchu i będą mieli problem nawet ze słuchem względnym.

Niemowlęta słyszą zaraz po urodzeniu. Wiele szpitali testuje słuch dzieci zaraz po urodzeniu aby wyłapać te, które mają uszkodzony słuch. Jeżeli takie dziecko nie otrzymuje dźwiękowej stymulacji, rozwój jego mózgu zostanie spowolniony; to kolejny dowód na to, że muzyka może pomóc w rozwoju mózgu. W przypadku dzieci, pamięć zewnętrznych dźwięków jest praktycznie pusta. Tak więc każdy dźwięk słyszany na tym etapie rozwoju jest szczególny i wszystkie następne dźwięki są odnoszone do tych początkowych dźwięków. W dodatku dzieci (większości gatunków, nie tylko ludzi) używają dźwięków do identyfikacji i tworzenia więzi z rodzicami (zwykle z matką). Ze wszystkich charakterystyk dźwiękowych jakich używa małe dziecko dla identyfikacji, słuch absolutny jest prawdopodobnie najważniejszy. Te rozważania wyjaśniają dlaczego udaje im się

nauczyć słuchu absolutnego tak łatwo i dlaczego wszystkie dzieci są do tego zdolne. Niektórzy rodzice wystawiają dzieci na działanie muzyki również przed narodzeniem aby przyspieszyć rozwój dziecka, ale mam wątpliwości czy pomaga to w uzyskaniu słuchu absolutnego ponieważ prędkość dźwięku w wodach płodowych jest inna niż w powietrzu i skutkuje to różnicą częstotliwości. Tak więc ta praktyka może wprowadzić zamieszanie do słuchu absolutnego.

Posiadanie słuchu absolutnego jest oczywistą zaletą. Jest wielką pomocą w zapamiętywaniu, czytaniu z nut i ratowaniu się z chwilowych zaćmień pamięci, jak również w komponowaniu muzyki. Możesz być wzorcem do strojenia dla swojego chóru, łatwo nastroić skrzypce czy instrument dęty. Jest z tym związane mnóstwo zabawy ponieważ możesz powiedzieć jak szybko jedzie samochód poprzez słuchanie szumu opon, możesz powiedzieć jakie są różnice pomiędzy różnymi klaksonami samochodowymi i gwizdkami lokomotyw, zwłaszcza określić czy używają tercji czy kwint. Możesz łatwo zapamiętywać numery telefoniczne poprzez ich ton. Są jednak i złe strony. Muzyka grana poza nastrojeniem nie brzmi dobrze. Ponieważ tak wiele muzyki jest grane na źle nastrojonych instrumentach, może to przedstawiać całkiem spory problem. Taka osoba może czasami dziwnie reagować na taką muzykę; mogą zaistnieć fizyczne reakcje jak załzawione oczy czy wilgotna i zimna skóra. Muzyka transponowana jest w porządku ponieważ każda nuta jest w dalszym ciągu właściwa. Trudno jest grać osobie ze słuchem absolutnym na rozstrojonych fortepianach. ***Słuch absolutny ma więc też i złe strony.***

Zacznij ćwiczenie słuchu od słuchu względnego ponieważ jest łatwiejszy i jest konieczny do nauki słuchu absolutnego. Zacznij od nauczenia się gam i akordów. Najpierw naucz się gamy C-dur. Czy po podaniu C jesteś w stanie zaśpiewać wszystkie pozostałe dźwięki gamy ? Czy po podaniu nuty możesz zaśpiewać inną nutę odległą o cały ton lub pół tonu w górę lub w dół ? Następnie naucz się gamy chromatycznej. Później naucz się akordów. Czy po podaniu C możesz zaśpiewać tercję, kwartę, kwintę lub oktawę ? Nauczenie się słuchu względnego jest całkiem proste dla większości adeptów fortepianu z tego powodu, że wielokrotnie słuchali oni gam i akordów.

Możesz teraz przejść do śpiewania z nut prawdziwej muzyki. Możesz zacząć od utworów, które już znasz aby uprościć zagadnienie. Później stopniowo ćwicz z muzyką, której nigdy nie słyszałeś. Gratulacje (po roku ćwiczeń) ! Zdobyłeś umiejętność, która nie tylko jest sama w sobie użyteczna, ale przyda się bardzo przy czytaniu z nut.

Jeżeli nie masz słuchu absolutnego powinieneś rozważyć jego zdobycie w kategoriach projektu długoterminowego, na rok lub więcej. Jednym ze sposobów na rozpoczęcie tego procesu jest zapamiętanie jednej nuty. Może to być A440 ponieważ słyszysz ją za każdym razem kiedy idziesz na koncert i najłatwiej ją sobie przypomnisz. Jednak A nie jest użyteczna w akordach gamy C-dur, która to gama jest najbardziej użyteczna przy zapamiętywaniu. Tak więc weź C, E lub G, to co najlepiej zapamiętujesz. Twoja dokładność może być na początku porażająca; możesz się mylić o 3 czy 4 półtony, ale z czasem się to poprawi. Sam wymyśl sposoby na testowanie się. Możesz zidentyfikować najwyższy i najniższy dźwięk jaki jesteś w stanie wydobyć z siebie, w moim przypadku to F3 i F5. Czyli F4 jest dla mnie najłatwiejsze do zapamiętania. Poprzez śpiewanie o oktawę wyżej czy niżej możesz sprawdzić czy twoje F4 jest za wysoko czy za nisko.

Innym sposobem jest zapamiętanie ulubionej kompozycji takiej jak np. inwencja Bacha, którą grasz. Ponieważ jest zapamiętana, powinieneś grać ją od czasu do czasu w pamięci (pamięć klawiatury). Próbuj zaśpiewać ją w dokładnie w tonacji i porównaj z fortepianem. Zapamiętanie krótkiego utworu muzycznego w sposób absolutny ma tą zaletę, że zapamiętujesz od razu wiele nut i nie wymaga to o wiele więcej pracy od zapamiętania jednej nuty. Tak jak w przypadku czytania z nut musisz ćwiczyć codziennie; inaczej postęp może być niewielki. Dla nauczenia się absolutnej wysokości C,D,E,F,G możesz na użyć początku inwencji dwugłosowej #1, a dla F,A,B i C inwencji #8 – w ten sposób skompletujesz oktawę.

Ja na przykład nauczyłem się słuchu absolutnego przy użyciu inwencji #1 Bacha. Najpierw zapamiętałem C4. Mogę przetestować to poprzez zejście do F3, która jest najniższą nutą jaką mogę wymruczeć. Następnie przetestowałem C4 przy użyciu C5 (otrzymanym z C4 przy użyciu słuchu absolutnego) poprzez wejście na F5, które jest dla mnie najwyższą nutą, którą mogę zaśpiewać. Kiedy po raz pierwszy zacząłem naukę słuchu absolutnego często byłem przez kilka miesięcy o 3 półtony poza właściwym dźwiękiem (nie ćwiczyłem intensywnie i codziennie). Po kilku miesiącach byłem w zakresie półtonu. Następnie przetestowałem wszystkie inne nuty losowo w zakresie całego fortepianu. Jeżeli ćwiczyłem sumiennie każda nuta nabierała indywidualnej charakterystyki, tak, że nie musiałem identyfikować jej w sposób względny do C4. To była całkiem miła niespodzianka. Identyfikowałem nuty w oktawie w systemie „do re mi" zamiast zamiast C D E i kiedy naciskałem C to zdawało się mówić do mnie „do". Ale kiedy przestawałem ćwiczyć umiejętność zanikała i musiałem zaczynać wszystko od początku.

1.3.13 Nagrywanie i słuchanie własnej gry

Jednym z najlepszych sposobów pracy nad poprawą interpretacji muzycznej utworu jest nagrywanie dźwięku i/lub obrazu własnej gry, a następnie słuchanie/oglądanie tego materiału. Będziesz zaskoczony jak dobre są pewne fragmenty twojej gry, a jak złe są inne. Robisz często zupełnie inne rzeczy niż sobie wyobrażałeś, że robisz. Czy masz dobre uderzenie ? Czy trzymasz rytm ? Czy przypadkiem nie łamiesz rytmu ? Czy twoje tempo jest dokładne i stałe ? Jakie są twoje słabe i mocne strony ? Czy wyraziście wydobywasz linie melodyczne ? Czy jedna z rąk nie jest zbyt głośna/cicha ? Czy ręce/dłonie/palce znajdują się w ich optymalnych pozycjach ? Czy posługujesz się całym ciałem – tzn. czy ciało jest zsynchronizowane z rękami czy też walczy z nimi ? To wszystko nagle staje się jasne. Ta sama muzyka brzmi całkiem inaczej gdy grasz i gdy słuchasz nagrania. Słyszysz znacznie więcej gdy słuchasz nagrania niż wtedy gdy właśnie grasz. Nagrywanie na wideo jest najlepszą metodą przygotowywania się do recitali i czasami może doprowadzić do całkowitej eliminacji nerwowości.

Do niedawna większość pianistów próbowała dokonywać tylko nagrań audio uważając, że efekt dźwiękowy jest najważniejszy; w dodatku starsze kamery nie potrafiły we właściwy sposób nagrywać dźwięku. Nagrywanie audio ma tą wadę, że właściwe nagrywanie dźwięku fortepianu jest trudniejsze niż się to większości ludzi wydaje i takie próby często kończą się porażką i porzuceniem projektu. Kamery stały się na tyle dostępne i funkcjonalne, że obecnie nie ma wątpliwości, że nagrywanie na wideo jest teraz lepszą metodą. Aczkolwiek rezultat dźwiękowy może nie mieć jakości CD (nie wierz w zapewnienia producentów kamer cyfrowych) taka jakość nie jest konieczna dla osiągnięcia wszystkich zamierzonych celów pedagogicznych. Tylko gdy posiadasz właściwie nastrojony fortepian wysokiej jakości (Steinway B czy lepsze) i staniesz się zaawansowanym pianistą będziesz potrzebował zaawansowanego sprzętu dla dokonywania satysfakcjonujących nagrań audio. Nawet wtedy wydasz pieniądze bardziej efektywnie korzystając ze studia nagrań.

Najpierw sprawdź jak ma się to co *myślisz*, o swojej grze do tego jak rzeczywiście grasz. W ten sposób możesz zmodyfikować swoją grę aby uzyskać pożądany efekt końcowy. Na przykład jeżeli nagranie ujawni, że grasz szybciej niż myślisz w wolnych sekcjach i wolniej niż myślisz w szybkich sekcjach będziesz mógł dokonać odpowiednich poprawek. Czy twoje pauzy są wystarczająco długie ? Czy zakończenia są przekonujące ? Może również okazać się pomocne w podjęciu decyzji czy potrzebujesz lepszego pianina; przyczyna niezdolności do satysfakcjonującego występu może tkwić w instrumencie, a nie w tobie. Mając stare, zużyte młoteczki nie zagrasz pianissimo. Kiedy staniesz się dostatecznie dobrym pianistą, czynniki takie jak jakość pianina czy właściwy stan młoteczków

ujawnią się w nagraniach.

Tak więc nie ma wątpliwości, że musisz nagrywać swoją grę jeżeli chcesz osiągnąć coś więcej niż tylko granie dla siebie. Sesja nagraniowa może być dobrą okazją do przekonania się jak byś sobie poradził w czasie prawdziwego recitalu gdy na przykład robisz błąd albo masz chwilowy zanik pamięci. Oglądanie swoich własnych reakcji na błędy stanie się okazją do zastanowienia się jakie typy reakcji są „właściwe", a jakie „niewłaściwe". Również w trakcie recitalu zwykle zaćmienia zdarzają się w nieoczekiwanych momentach – tam gdzie nie miałeś żadnych problemów w trakcie ćwiczeń. Sesje nagraniowe pokażą większość takich problematycznych miejsc.

Generalnie utwory, nad którymi pracujesz nie są „skończone" do momentu gdy nagrane brzmią dla Ciebie satysfakcjonująco. Nagrywanie na wideo wydaje się być bardzo dobrą symulacją grania na recitalach. Tak więc jeżeli możesz grać satysfakcjonująco podczas nagrywania na wideo nie będziesz miał specjalnych problemów podczas recitalu. Przekonasz się również, że nie będziesz się tak denerwować podczas nagrywania utworów, które możesz nagrać na akceptowalnym poziomie; przedyskutujemy to bardziej szczegółowo w sekcji dotyczącej nerwowości (trema). Tak więc nagrywanie na wideo jest jednym z najlepszych narzędzi dla wygładzania utworu i uczynienia go gotowym do wykonywania publicznego.

Jakie są wady ? Główna wada polega na tym, że zajmuje to mnóstwo czasu bo trzeba oglądać/słuchać tych materiałów. Możesz zaoszczędzić trochę czasu słuchają w trakcie wykonywania jakichś innych mało absorbujących czynności. Sesja nagraniowa jako taka nie zabiera specjalnie czasu ponieważ można ją traktować jako część ćwiczeń. Ale za każdym razem kiedy poprawiasz sesję musisz ponownie zrobić nagranie i znowu słuchać. Tak więc nie ma ucieczki od faktu, że oglądanie/słuchanie swoich nagrań zawsze będzie czynnością czasochłonną. Jest to jednak rzecz, którą każdy uczeń fortepianu musi robić. Inną niekorzystną cechą nagrywania jest to, że nie posiadając naprawdę świetnego sprzętu do nagrywania będziesz musiał używać częściej pedału ponieważ perkusyjny komponent dźwięku fortepianu jest wyłapywany przez system audio bardziej efektywnie niż przez ludzkie ucho.

Opiszę teraz pewne metody dokonywania nagrań audio i wideo.

1. Nagrania audio

Fortepian jest jednym z najbardziej wymagających instrumentów jeżeli chodzi o nagrywanie. Sprzęt w rodzaju przenośnego magnetofonu kasetowego nie wchodzi w grę ponieważ zakres głośności i częstotliwości przekracza możliwości większości niedrogich systemów nagrywających w cenie poniżej 1000 USD. Nowoczesny sprzęt jest w stanie wystarczająco zarejestrować większość niezbędnego zakresy częstotliwości, a niewielkie zniekształcenia nie przeszkadzają. Ale odpowiedź częstotliwościowa nie jest dostatecznie płaska, brakuje najwyższych i najniższych częstotliwości, a zakres dynamiczny jest niewystarczający. W szumie tła jest zaskakująco dużo dźwięków, które przez ludzkie ucho/mózg są po prostu wykluczane (na przykład ucho jest ukształtowane w taki sposób aby być efektywnym filtrem szumów), natomiast mikrofon wszystkie je wyłapie. Tak więc będziesz musiał się pogodzić z pewną ilością szumów przy najbardziej miękkiej grze i z pewnymi zniekształceniami podczas gry głośnej, a dźwięki tła (jak np. Ktoś spacerujący w okolicy czy myjący naczynia) muszą być zminimalizowane. Dopóki nie kupisz bardzo dobrych mikrofonów i nie włożysz wiele wysiłku w ich prawidłowe rozmieszczenie,etc., dźwięk fortepianu nie będzie wiarygodnie odtworzony.

Następujący system audio zestawiłem na moje potrzeby. Oto komponenty:

(1) Sony MiniDisc (150USD).

(2) Mały mikser (150 do 250 USD).

(3) Mikrofon typu boundary lub PZM (mikrofon strefy ciśnieniowej) – (50 do 300 USD za każdy).
Będziesz potrzebował jednego dla nagrań mono lub dwóch dla stereo.

(4) Kable połączeniowe.

Zakładam, że posiadasz sprzęt HiFi, do którego możesz podłączyć wyjście. MiniDisc Sony jest łatwo osiągalny w sklepach ze sprzętem elektronicznym. W USA, Sam Ash może być najlepszym miejscem do kupienia miksera, kabli i mikrofonu, możesz je zakupić również w Radio Shack.

MD jest wygodny ponieważ jest łatwy do edycji, etykietowania, wymazywania i odnajdywania różnych nagrań niemal momentalnie, łatwo go przenosić (mieści się w małej kieszonce), pracuje na swoich własnych bateriach wielokrotnego ładowania i posiada słuchawki. Możesz nagrać 74 minuty muzyki na jednym dysku, który może być zapisywany dowolną liczbę razy. Ma również wiele innych właściwości takich jak wejścia/wyjścia optyczne i analogowe oraz większość potrzebnych funkcji (głośność [zarówno dla nagrywania jak i dla odtwarzania], łatwo programowalne tryby nagrywania [mono/stereo], etc. ***Największą wadą MD (nie wiem czy zostało to poprawione w nowych modelach) jest to, że mimo iż jest to urządzenie cyfrowe, nie posiada cyfrowego wyjścia.*** W jego zakresie dynamicznym jakość dźwięku jest prawie tak dobra jak w przypadku CD, tak więc jakość dźwięku będzie limitowana jedynie przez mikrofon. Weź wszystkie komponenty systemu ze sobą gdy wybierzesz się po zakup kabli.

Jeżeli masz wszechstronny system HiFi możesz nie potrzebować miksera. Jednak ze względu na to, że mikser pozwala wypróbować o wiele więcej opcji i zoptymalizować system, zalecam zaopatrzenie się w to urządzenie. Możesz spróbować najpierw ustawić cały system, a następnie w razie potrzeby kupić mikser. Mikser jest urządzeniem posiadającym dużo wbudowanych funkcji. Posiada przedwzmacniacze, a więc możesz wzmacniać sygnały wejściowe. Ma wejścia zarówno mono jak i stereo, a więc możesz na przykład wprowadzić sygnał mono, a następnie poprowadzić go do obu wejść w twoim systemie stereo. Jest to wygodne jeżeli zdecydujesz na zakup tylko jednego mikrofonu. Jednak nagrywanie stereo daje słyszalnie lepsze efekty. Większość mikserów zapewni nawet zasilanie dla twojego mikrofonu. Mikser posiada również korektor na wypadek gdybyś nie był zadowolony z odpowiedzi częstotliwościowej twojego systemu. Ponieważ MD ma zarówno wejście liniowe jak i mikrofonowe możesz nagrywać z lub bez miksera. Podczas odtwarzania ten sam mikser pozwoli Ci podłączyć wyjście do systemu HiFi. Wyjście MD to wyjście słuchawkowe, które może być zastosowane bezpośrednio jako wejście niektórych systemów HiFi. Dla większości systemów HiFi wyjście MD może nie być wystarczająco silne.

2. Kamery video

Cyfrowe kamery video są lepsze niż starsze typu analogowego ponieważ możesz robić kopie filmów bez pogorszenia jakości, jest więcej opcji edycji, etc., a ponadto możesz przenosić filmy bezpośrednio na CD lub DVD. Kiedy już zaczniesz filmować możesz zapragnąć rozsyłać taśmy do innych ludzi ! Ale kamery analogowe są łatwiej dostępne i całkiem przydatne. Największy problem z kamerami polega na tym, że wszystkie one mają silniczki, które hałasują, a hałas ten jest nagrywany przez wbudowany mikrofon. Albo znajdź taki model, który ma zewnętrzny mikrofon dobrej jakości albo wejście mikrofonowe i kup mikrofon dobrej jakości. Da to lepsze rezultaty niż korzystanie z wbudowanego mikrofonu. Upewnij się również, że można wyłączyć AGC (automatic gain control - system automatycznej regulacji poziomu nagrywania). Zwłaszcza w przypadku muzyki poważnej będziesz chciał nagrać cały zakres dynamiczny swojej gry. Niektóre AGC w kamerach wysokiej klasy działają tak dobrze, że rzadko można zauważyć ich obecność, ale i tak powinieneś zrobić wszystko aby wyłączyć AGC z racji wagi zakresu dynamiki w przypadku

fortepianu. Większość kamer ma możliwość podłączenia do TV co czyni łatwym przeglądanie materiału. Będziesz również potrzebował statywu o solidnej masie; lekki może drżeć kiedy solidnie uderzysz w klawisze.

1.3.14 Przygotowywanie się do występów i recitali

1. Dlaczego niektórzy pianiści nigdy nie występują publicznie ?

Wielu pianistów amatorów nigdy nie występuje. Jeszcze bardziej zaskakujące wydaje się, że wielu nauczycieli nigdy nie organizuje recitali dla swoich uczniów. Dlaczego tak się często dzieje podczas gdy pianistyka jest sztuką wykonawczą ? To oczywiste, że coś jest nie tak z procedurami uczenia się/nauczania jeżeli główny cel tej sztuki nie zostaje osiągnięty. Oczywistym powodem aby nie występować jest to, że występ bywa katastrofą. Jeżeli twoja gra jest wspaniała będziesz grał publicznie przy każdej okazji. Po pierwsze nie ma powodu aby występy były katastrofą, bez względu na twój poziom techniczny, ponieważ zawsze znajdą się utwory, które będą dla Ciebie łatwe do zagrania. Po drugie, wielu uczniów nie zdaje sobie sprawy z tego, że katastrofy nie zdarzają się tak sobie tylko mają swoje *przyczyny*. Musisz zrobić coś złego aby wywołać katastrofę. Kiedy coś się dzieje zawsze musi być jakiś powód. Pozwólcie, że to wyjaśnię. Ćwiczenie utworu muzycznego w celu jego opanowania, a ćwiczenie w celu wykonywania może być dwiema zupełnie różnymi rzeczami. Wielu uczniów popełnia błąd myśląc, że jeżeli są w stanie grać utwór to automatycznie kwalifikuje to ich do wykonywania. Wielu nauczycieli wie tylko jak nauczać gry, a nie wie jak nauczać występować. Co więcej, tak jak metoda intuicyjna stosowana do ćwiczeń jest jedną z najgorszych rzeczy jakie można zrobić, to metoda intuicyjna zastosowana do przygotowywania się do recitali jest przyczyną tego, że recitale bywają tak katastrofalne. Poświęcimy resztę tej sekcji nauce tego jak wykonywać i jak unikać niektórych najczęstszych pułapek.

Oczywiście, jest wiele wymówek uzasadniających bycie niezdolnym do wykonywania. Znajomość tych wymówek jest jednym z niezbędnych warunków do nauki tego jak występować. Być może najważniejszą wymówką jest to, że ciągle uczysz się nowych utworów, tak więc masz niewystarczającą ilość czasu aby naprawdę dopracować utwór i aby podtrzymywać w dobrej formie już wyuczone utwory. Widzieliśmy już, że nauka nowych utworów to najlepsza droga do zapomnienia starych. W przypadku tych, którzy nigdy nie wykonywali, drugim ważnym powodem jest to, że oni prawdopodobnie nigdy tak naprawdę nie dopracowali w pełni żadnego utworu. W każdym „interesującym" utworze wartym wykonania zawsze istnieje ta jedna trudna sekcja, nad którą nie możesz zapanować. Jeżeli nie wykonywałeś utworu nie masz pojęcia o tym czy jest on ukończony czy nie. Inną wymówką jest to, że utwory, które są dla Ciebie łatwe, są w jakiś sposób zawsze mało interesujące. Zauważ, że metody nauki zawarte w tej książce są opracowane tak aby uwzględnić każdą z tych wymówek, głównie poprzez przyspieszenie procesu nauki i poprzez zachęcanie do zapamiętywania. Sekcja na temat „Podtrzymywania" w dziale o pamięci jest oczywiście ważna. Jeżeli postawisz sobie za cel aby zawsze grać muzycznie, wtedy każdy utwór jest interesujący, niezależnie od tego czy jest wolny czy szybki. Jest wiele innych aspektów występowania, o których musisz się teraz dowiedzieć.

2. Korzyści i pułapki wynikające z występów i recitali.

Wiedza o korzyściach i pułapkach jest ważna ponieważ pozwala ona określić jak zaprojektujemy naszą codzienną procedurę nauki. W przypadku pianistów amatorów korzyści z recitali, nawet przypadkowych są nieocenione. Najważniejsza jest taka, że technika nigdy nie może być w pełni zademonstrowana poza występami. Muzyka i technika są nierozerwalne, tak więc jeżeli wykonujesz pomyślnie to znaczy, że właściwie ćwiczyłeś. Działa to w obie strony: jeżeli ćwiczysz we właściwy

sposób to występy nie powinno być problemem. Ten punkt widzenia rysuje wyraźną linię pomiędzy ćwiczeniem muzykalnym, z rozluźnieniem z jednej strony, a z drugiej – bezmyślnym powtarzaniem tylko po to aby być zdolnym grać trudny pasaż, pracując jak pies i myląc fortepian z siłownią.

W przypadku młodych uczniów korzyści są nawet bardziej podstawowe. Uczą się tego co znaczy doprowadzić do końca zadanie i uczą się tego co znaczy „tworzyć muzykę". Większość przebywających w cieplarnianych warunkach młodych ludzi nie uczy się tych umiejętności aż do momentu gdy znajdą się w szkole średniej; uczniowie fortepianu muszą się tego nauczyć już przed *pierwszym recitalem* niezależnie od wieku. Uczniowie nigdy nie są tak zmotywowani jak wtedy gdy przygotowują się do recitalu. Nauczyciele organizujący recitale są świadomi tych ogromnych korzyści. Ich uczniowie stają się skupieni, zmotywowani i zorientowani na rezultaty; słuchają uważnie nauczyciela i naprawdę próbują zrozumieć znaczenie jego instrukcji. Uczniowie stają się śmiertelnie poważni w kwestii eliminacji błędów i nauczenia się wszystkiego poprawnie – to osobiste przedsięwzięcie w najlepszym tego słowa znaczeniu bo to *ich* recital. Uczniowie nauczycieli, którzy nie robią recitali często ćwiczą tylko kilka razy w przededniu lekcji – różnica jest jak noc i dzień.

Ponieważ psychologia i socjologia grania na fortepianie nie są dziedzinami dobrze rozwiniętymi, istnieją pułapki, które należy poważnie rozważyć. Najważniejszą z nich jest zdenerwowanie i jego wpływ na mózg, zwłaszcza w przypadku osób młodych. Zdenerwowanie może uczynić recitale przerażającym doświadczeniem co wymaga odpowiedniego potraktowania aby uniknąć nie tylko nieszczęśliwych doświadczeń ale również trwałego psychologicznego uszczerbku. Redukcja zdenerwowania spowoduje co najmniej obniżenie poziomu napięcia i lęku. Nigdy zbyt wiele wysiłku w celu uczynienia recitali przyjemnym doświadczeniem i zredukowania napięcia i stresu, zwłaszcza podczas konkursów pianistycznych. Te zagadnienia zostaną potraktowane bardziej szczegółowo w sekcji poświęconej zdenerwowaniu. Chodzi tutaj o to, że przygotowanie do występów musi zawierać omówienie tremy. Nawet wielcy artyści zaprzestawali występów na długie okresy czasu z tego czy innego powodu. Tak więc, mimo, że dobrzy nauczyciele fortepianu zawsze organizowali recitale dla swoich uczniów oraz posyłali ich na konkursy to zadaniem rodziców jest dbałość o społeczne i psychologiczne przygotowanie ich dzieci bowiem nauczyciele fortepianu często nie są dobrymi socjologami czy psychologami. Tak więc istotne jest dla każdej osoby kierującej młodymi podczas recitali i konkursów aby zrozumieć podstawowe przyczyny wywołujące zdenerwowanie, to jak sobie z nimi radzić i konsekwencje psychologiczne. Tak więc następna sekcja (sekcja 15) dotycząca zdenerwowania jest niezbędnym towarzystwem tej sekcji.

Istnieją jeszcze inne liczne psychologiczne i socjologiczne następstwa recitali i konkursów. Systemy oceniania w konkursach muzycznych ciągle są niesprawiedliwe, a sędziowanie jest trudnym zajęciem. Uczniowie przystępujący do konkursów muszą być informowani o tych wadach „systemu" aby nie odnosili szkód moralnych z powodu niewłaściwej oceny i rozczarowania. Jest to trudne ale nie niemożliwe aby uczniowie zrozumieli, że najważniejszy w konkursie jest udział, a nie zwycięstwo. Zbyt wielki nacisk kładzie się na doskonałość techniczną, a zbyt mały na muzykalność. System nie zachęca nauczycieli do wymiany poglądów w celu usprawnienia metod nauczania. Nic dziwnego, że istnieje szkoła myślenia preferująca eliminowanie konkursów. Bezapelacyjnie recitale i konkursy są konieczne; oczywiście obecny ich kształt powinien ulec poprawie.

3. Przygotowywanie się do występów/recitali

Nawet przypadkowe występy wymagają przygotowania i ćwiczeń. Recitale generalnie wymagają dedykowanej procedury przygotowawczej. Powinniśmy zacząć omówienie od nieformalnych występów, a następnie opisać procedury dla formalnych recitali ponieważ sposób podejścia do występów nieformalnych i formalnych może być całkiem inny. Są co najmniej dwa etapy procesu przygotowywania się do występu. Pierwszy to faza inicjacji, podczas której pokonujesz wstępne trudności wykonywania danego utworu po raz pierwszy. W drugim etapie, będąc już

zaznajomionym z tym co dotyczy przygotowań możesz skoncentrować się na pracy nad szczegółami procedur.

Generalnie, nie oczekuj, że wszystko pójdzie dobrze, podczas występu nieformalnego czy innego, jeżeli nie wykonywałeś publicznie danego utworu kilka, niektórzy utrzymują, że 5, razy. Sekcje, które uważałeś za proste, mogą stać się trudne podczas wykonywania i vice versa. Tak więc pierwszą sprawą jest obniżenie własnych oczekiwań i rozpoczęcie planowania jak masz zamiar grać ten utwór, zwłaszcza jeżeli zajdą nieprzewidziane okoliczności. Na pewno nie pójdzie tak dobrze jak podczas najlepszego zagrania tego utworu podczas ćwiczeń.

Kilka pomyłek czy nietrafionych nut może być niezauważone podczas ćwiczeń, a twoje szacunki na temat tego jak to brzmi podczas ćwiczeń są prawdopodobnie dużo bardziej optymistyczne niż szacunki na temat tego jak to brzmi podczas występy dla publiczności. Po ćwiczeniach masz tendencje do pamiętania tylko dobrych elementów wykonania, a po występie masz tendencję do pamiętania tylko o błędach. Zwykle jesteś dla siebie największym krytykiem występu; każdy poślizg brzmi gorzej dla Ciebie niż dla publiczności. Większość słuchających nie dostrzeże połowy błędów, a o tych, które zauważy zapomni w krótkim czasie.

Większość uczniów nie słucha uważnie swojej gry podczas ćwiczeń; często ćwiczą tak jakby sterował nimi autopilot. Nie oznacza to, że możesz ustawić się w trybie autopilota podczas występu w nadziei, że będziesz grał tak jak podczas ćwiczeń. Nie możesz po prostu przejść przez utwór muzyczny i oczekiwać, że publiczność podąży za tobą; jeżeli tak zrobisz to ich stracisz bo wyczują, że muzyka nie jest komunikatywna. Właściwą metodą jest uważne słuchanie swojej muzyki (zawsze) i pozwolenie muzyce na to aby Cię prowadziła – to jedyny sposób na przyciągnięcie uwagi publiczności. Podczas występu twoja muzyka zawsze będzie Cię prowadzić czy tego chcesz czy nie; dlatego uczniowie robiący błędy stają się tak pogrążeni w depresji i gra staje się dla nich tak trudna. Z drugiej strony jeżeli dobrze zaczniesz to publiczność zostanie porwana, muzyka będzie szła własnym torem i występy staną się dużo łatwiejsze.

Ta zmiana od przypadkowego słuchania podczas ćwiczeń do krytycznego słuchania podczas występu może zmienić twoje środowisko gry wystarczająco aby oddziaływać z pamięcią i grą. Dlatego musisz zawsze słuchać krytycznie swojej gry podczas ćwiczeń. To typ doświadczenia przez jaki musisz przejść podczas kilku swoich pierwszych występów aby dowiedzieć się jak zmienić swoje metody ćwiczeń i do jakiego stopnia te czynniki będą miały wpływ na twoją grę. Obniżenie oczekiwań generalnie oznacza granie trochę wolniej niż podczas ćwiczeń i zwracanie baczniejszej uwagi na każdą nutę. Jak widzieliśmy wcześniej granie wolniejsze niekoniecznie oznacza granie łatwiejsze i ukazuje to wagę ćwiczenia w wolnych tempach. Pamiętaj, że publiczność nie słyszała tego utworu setki razy tak jak Ty i nie jest tak dobrze zaznajomiona z każdym detalem; możliwe, że zabrzmi to dla nich znacznie szybciej niż dla Ciebie. Będziesz musiał podać im każdą nutę na talerzu bo inaczej jej nie usłyszą. Podczas ćwiczeń możesz nawet słyszeć nuty, które pominąłeś (jak gdybyś je poprawnie zagrał) bo po prostu wiesz, że one powinny tam być. Oczywiście nauka o występach jest złożona i doświadczeni wykonawcy mogą dać Ci mnóstwo użytecznych rad. Ale nie wybiegajmy zanadto w przyszłość i zacznijmy omówienie od samego początku – jak przygotowywać się do występów podczas ćwiczeń ?

4. Przygotowywanie się do ćwiczeń i granie muzykalne

Aczkolwiek idee zaprezentowane w tym paragrafie mają zastosowanie do wszystkich sesji ćwiczebnych, to jest to odpowiednie miejsce do omówienia tego tematu. *Chodzi o to na ile muzykalnie ćwiczysz i jak głośno ćwiczysz, zwłaszcza bardziej emocjonalne, głośne pasaże. Wielu uczniów nienawidzi ćwiczenia w obecności innych. Inni są zdania, że ćwiczenia fortepianowe są nieprzyjemną karą dla uszu. Są to objawy mającego często miejsce nieporozumienia.* Jeżeli

stosujesz właściwe metody ćwiczeń i czynisz niezwykły postęp, szybko przechodzisz do grania muzykalnego; w takich sesjach ćwiczebnych nie ma niczego nieprzyjemnego.

Częstym błędem podczas nauki nowych utworów jest ćwiczenie głośnych pasaży zawsze głośno. Nie ma potrzeby tak grać głośnego pasażu, do momentu, kiedy możesz grać go w sposób zadowalający; głośność można dodać później. Poprzez oddzielenie głośności od techniki możesz zdobywać technikę z mniejszym wysiłkiem i szybciej zredukować napięcie. Kiedy technika zostanie osiągnięta z pełnym rozluźnieniem możesz dodać znacznie więcej mocy niż poprzednio bez nabywania złych zwyczajów. Uczniowie, którzy nie wyeliminowali całkowicie napięcia często ćwiczą wszystko za głośno. Tak więc zbyt głośne ćwiczenie jest często wskazaniem na pewien kryjący się za tym problem. Oczywiście są uczniowie, którzy nigdy nie grają dostatecznie mocno aby wydobyć solidny, czysty ton i mają oni przeciwny problem uczynienia swojej gry bardziej mocną. Obu tym problemom można zaradzić poprzez wykorzystanie w ćwiczeniach spadku swobodnego. *Najlepszym kryterium tego czy ćwiczysz dobrze jest reakcja innych – jeżeli twoje dźwięki ćwiczebne brzmią dla nich dobrze, a przynajmniej nie dręczą ich to prawdopodobnie ćwiczysz dobrze.*

Ponieważ techniki nie można oddzielić od muzyki (nawet gamy i pasaże powinny być ćwiczone muzykalnie, a nie mechanicznie) wszystko co grasz musi być muzykalne. Taki sposób ćwiczenia będzie bardzo pomocny kiedy przyjdzie czas na występy. Patrząc na to z innej strony, ćwiczenie bez zwracania uwagi na muzykalność spowoduje, że przełączenie się w „tryb publicznego występu" będzie zadaniem niemożliwym. Ale oczywiście ta materia ma charakter bardziej fundamentalny; chodzi o to co jest dobre, a co złe dla zdobywania techniki w trudnych pasażach.

Co oznacza grać muzycznie ? Odpowiedź na to pytanie może być udzielona jedynie poprzez zastosowanie miriady mikro-reguł do specyficznych pasaży w specyficznych kompozycjach. Jeżeli włączyłeś wszystkie elementy notacji muzycznej i zaznaczenia w twoją muzykę powinno to nastąpić automatycznie. Jest jednak kilka bardzo użytecznych mikro-reguł, bez zastosowania których większość występów wypadnie blado. Zasadniczo, podczas występu powinieneś być w stanie grać w sposób pewny i autorytatywny. Aby to osiągnąć dobrze jest pamiętać o następujących zasadach:

1. uważnie i świadomie łączyć każdy takt z taktem poprzedzającym (metrum, fraza). Te takty/miary nie istnieją niezależnie; jeden przepływa muzycznie w drugi i wszystkie się wzajemnie wspierają. Są połączone rytmicznie, jak również koncepcyjnie. Możesz myśleć, że ten punkt jest trywialny; ale jeżeli stosujesz go świadomie możesz być zaskoczony wyraźnym ulepszeniem swojej muzyki.

2. zawsze musi istnieć dialog pomiędzy PR i LR. Nie grają one niezależnie. I nie będą ze sobą rozmawiały automatycznie tylko dlatego, że sparowałeś je dokładnie rytmicznie. Musisz świadomie stworzyć konwersację pomiędzy dwoma rękami czy głosami w muzyce.

3. „cresc." oznacza, że większość pasażu powinna być zagrana miękko; tylko kilka ostatnich nut ma być głośnych, tak więc ważne jest aby taki pasaż zacząć miękko. Podobnie, w stosunku do innych oznaczeń tej natury (rit., accel., dim., etc); upewnij się, że zarezerwowałeś miejsce dla danej akcji i nie zaczynaj jej natychmiast, poczekaj na ostatni moment.

4. staraj się bardziej o dokładność niż ekspresyjne rubato; rubato jest często zbyt łatwe, niewłaściwe i nie dostrojone do publiczności. W tym jednym przypadku metronom może się przydać.

5. kiedy masz wątpliwość zaczynaj i kończ daną frazę muzyczną miękko, głośniej grając

środkowe nuty. Zwykle nieprawidłowo jest grać głośno początkowe i końcowe nuty.

Muzykalna gra napędza się sama. Tak więc dobre występy wywołują lepsze występy. To również odnosi się do ćwiczeń. Muzykalność także nie ma limitu – możesz uzyskać poprawę niezależnie od tego, w którym miejscu skali muzykalności się znajdujesz. Straszną rzeczą tutaj jest druga strona medalu. Jeżeli nie uważasz możesz rozwinąć nie-muzykalne zwyczaje, które zniszczą twoją muzykalność. Dlatego tak ważne jest skupienie się na muzykalności, a nie tylko na technice; może to zaowocować różnicą pomiędzy możliwością i niemożliwością wykonywania. Powyższe punkty [(i) do (v)] nie są trywialne. Jeżeli skupisz się na nich stanie się automatycznie kilka rzeczy. Po pierwsze będziesz tak zaabsorbowany ich wcielaniem w życie, że będziesz miał mniej możliwości robienia nie-muzycznych pomyłek. Po drugie ustawią one twoją grę na muzycznej bazie, z której możesz się ulepszać. Kiedy będziesz słyszał właściwie brzmiącą muzykę, znacznie łatwiej będzie ją niż dalej ulepszać gdyby zacząć źle.

5. Występy nieformalne

Teraz pomówmy o występach nieformalnych. Częstym przypadkiem nieformalnych występów jest granie utworów na potrzeby testowania fortepianów w sklepach czy też grania dla przyjaciół na przyjęciach, etc. Są one inne niż formalne recitale z racji większej swobody. Nie ma ustalonego programu, po prostu grasz to co uważasz za stosowne na daną okazję i można sobie tutaj pozwolić na dużo zmian i przerw w czasie gry. Zdenerwowanie w ogóle nie występuje. Nawet przy uwzględnieniu tych czynników łagodzących nie jest to proste na początku. Rzecz, którą możesz zrobić aby mieć łatwy start to granie małych fragmentów (krótkich segmentów kompozycji) pochodzących z różnych utworów, które znasz. Możesz zacząć od łatwych utworów. Możesz wziąć tylko najlepiej brzmiące sekcje. Jeżeli nie jest dobrze weź coś innego. Tak samo jeżeli się zablokujesz. Możesz zacząć i skończyć w dowolnym momencie. To świetny sposób na to aby się przekonać jak grasz w czasie występu i które fragmenty brzmią najlepiej. Czy masz tendencję do grania zbyt szybko ? Czy lepiej jest zacząć wolno i przyspieszać ? Czy możesz dostroić się do innego fortepianu ? Czy możesz śledzić reakcję publiczności ? Czy możesz sprawić aby publiczność reagowała na twoją grę ? Czy możesz wybrać właściwe fragmenty na tą okazję ? Czy możesz wprawić się w odpowiedni nastrój do grania ? Jaki jest twój poziom zdenerwowania, czy możesz je kontrolować ? Czy możesz grać i rozmawiać jednocześnie ? Czy jesteś w stanie grać mimo błędów i nie przejmować się nimi ?

Granie fragmentów ma jedną interesującą zaletę, która polega na tym, że większość słuchaczy jest pod wrażeniem twojej zdolności do zatrzymywania się i rozpoczynania w dowolnym miejscu w utworze muzycznym. Większość ludzi przyjmuje, że wszyscy pianiści amatorzy uczą się utworów poprzez pamięć palców od początku do końca i że zdolność do grania dowolnych fragmentów z pamięci wymaga jakichś dodatkowych talentów. Ponieważ metody zawarte w tej książce bazują na ćwiczeniu segmentów nie powinno być z tym problemów. Zacznij od krótkich fragmentów, a następnie stopniowo próbuj dłuższych. Kiedy już wykonasz tego typu krótkie dorywcze wykonania 4 czy 5 razy jesteś gotowy na wykonanie dłuższych sekcji.

Jest kilka specyficznych zasad mających zastosowanie do przygotowywania się do wykonań fragmentów. Nie występuj z utworem, który właśnie opanowałeś. Pozwól mu się „przegryźć" co najmniej 6 miesięcy; najlepiej 1 rok. Jeżeli poświęciłeś tylko 2 tygodnie na naukę nowego trudnego utworu nie oczekuj, że będziesz zdolny grać fragmenty, których w ogóle nie grałeś w czasie tych dwóch tygodni – bądź przygotowany na wszelkiego rodzaju niespodzianki takie jak zaniki pamięci. W tym przypadku wypróbuj najpierw fragmenty w domu, zanim z nimi wystąpisz. Z drugiej strony jeżeli przez dwa tygodnie dopracowywałeś stare utwory możesz grać wszystkie fragmenty, które zechcesz; nawet te, których nie grałeś od miesięcy. Wyjdą dobrze. Nie graj ich szybko w dniu, w którym będziesz je musiał wykonać publicznie. Natomiast bardzo wolne ich ćwiczenie może okazać się pomocne. Dobrym pomysłem może być upewnienie się, że nadal jesteś w stanie grać je RO.

Możesz złamać wiele z tych zasad w przypadku bardzo krótkich fragmentów. Musisz poeksperymentować aby przekonać się, których reguł musisz przestrzegać podczas przypadkowych wykonań.

Ponieważ nieformalne występy są znacznie luźniejsze stanowią dogodną drogę dojścia do właściwych wykonań, do recitali. To dlatego, że recitale są często wydarzeniami o dużym ciśnieniu i nacechowanymi tremą. uczniowie od razu skierowani do recitali często stają się bardzo stremowani i pozostają stremowani podczas *każdego* występu. Trema jest całkowicie sprawą mentalną i jest mechanizmem samonapędzającym się. Tak więc jest całkiem możliwe, że można jej unikać w zależności od historii danej osoby. Na przykład poprzez dokonanie wielu publicznych, dorywczych wykonań bez stresu osoba taka będzie znacznie mniej stremowana podczas recitali niż gdyby od razu zaczęła od właściwych występów. Tak więc jedną ze spraw na jakie należy położyć nacisk jest nauka tego jak powstrzymywać tremę podczas dorywczych występów. Nauka tego jak cieszyć się taką okazją, jak wykorzystać ją do zademonstrowania jak możesz siebie wyrazić, etc. zredukuje tremę jak również lęk przed występami, robieniem błędów, etc.

Oczywiście błędem jest sytuacja gdy nauczyciel wprowadza ucznia na recital bez żadnego przygotowania. Uczniowie muszą być stopniowo wprowadzani do wykonawstwa poprzez dobrze zaplanowany program. Powinni być nauczeni sztuki grania fragmentów na recitalach nieformalnych. Powinni ćwiczyć występy poprzez nagrywanie na wideo. Uczniowie powinni przejść kurs poświęcony zdenerwowania. Na kilku pierwszych recitalach powinni grać bardzo proste utwory. Uczniowie i ich rodzice muszą znać szczegóły dotyczące procedur przygotowywania się do recitali (zobacz poniżej). Podsumowując, nawet jeżeli znamy sztukę muzykalnego grania, nie będziemy mogli występować bez ćwiczenia sztuki wykonywania.

6. Procedury przygotowawcze do recitali

Jak zostało to już powiedziane, są poważne przyczyny, dla których dobrzy nauczyciele organizują dla swoich uczniów recitale. Tak więc zwrócenie uwagi na te recitale jest sposobem na znalezienie dobrych nauczycieli i sprawdzenie tego jak uczą. Istnieje bezpośrednia korelacja między tym jak dobry jest nauczyciel i tym jak wiele recitali prowadzi. Oczywiście dobry nauczyciel organizuje więcej recitali, co najmniej sześć lub więcej w roku. Zobacz sekcję „Nauczanie" aby przeczytać jak można zorganizować tak wiele recitali w roku. Zauważyłeś, że recitale uczniów są zazwyczaj wspaniałe lub okropne ? Tak się dzieje dlatego, że pewni nauczyciele wiedzą jak przygotować uczniów do recitalu, a inni nie wiedzą. To wyjaśnienie poparte jest obserwacją mówiącą, że kiedy recital jest dobry to wszyscy uczniowie grają dobrze i vice versa.

Nawet jeżeli uczeń może grać doskonale podczas ćwiczeń może on popełnić całe mnóstwo błędów podczas recitalu jeżeli nie przygotował się właściwie. Większość uczniów w tygodniu poprzedzającym recital, a zwłaszcza w dniu recitalu, intuicyjnie ćwiczy intensywnie z pełną szybkością. Aby zasymulować recital wyobrażają sobie słuchającą publiczność i grają z całego serca najlepiej jak potrafią cały utwór od początku do końca, wiele razy. Taka metoda ćwiczenia jest najpoważniejszą przyczyną popełniania błędów i słabych wykonań. Najwięcej mówiącym spostrzeżeniem jest to „Dziwne, grałem tak dobrze dzisiaj rano, ale podczas recitalu zrobiłem błędy, których nie robiłem podczas ćwiczeń !„. Doświadczonemu nauczycielowi ten uczeń jawi się jako ćwiczący poza wszelką kontrolą i bez wytycznych na temat właściwych metod ćwiczenia.

Nauczyciele prowadzący recitale, podczas których uczniowie wykonują wspaniale ściśle prowadzą swoich uczniów i kontrolują ich metody ćwiczeń. Poco całe to zamieszanie ? Ponieważ podczas recitalu najbardziej napiętym elementem jest mózg, a nie mechanizm grający. I ten stres nie może być odtworzony poprzez żadne symulowane wykonanie. Tak więc mózg musi być wypoczęty i w pełni zregenerowany przed wykonaniem; nie może być wypompowany przez intensywną grę.

Wszystkie pomyłki mają swoje źródło w mózgu. Wszystkie potrzebne informacje muszą być poukładane w mózgu w uporządkowany sposób, bez pomieszania. Dlatego niewłaściwie przygotowani uczniowie zawsze grają gorzej podczas recitalu niż podczas ćwiczeń. Kiedy ćwiczysz z pełną szybkością, do twojej pamięci wprowadzana jest duża porcja konfuzji. Jest to podobne do sytuacji komputera, który był przez długi czas używany intensywnie bez defragmentacji dysku i kasowania zbędnych plików. W dodatku otoczenie towarzyszące recitalowi jest inne niż to w czasie ćwiczeń. Tak więc musisz dysponować prostą, wolną od błędów pamięcią utworu, do której można będzie sięgnąć mimo wszystkich czynników rozpraszających. To jak defragmentacja dysku komputera. Dlatego tak trudno wykonać ten sam utwór dwukrotnie tego samego dnia czy nawet dwa dni pod rząd. Drugie wykonanie będzie niezmiennie gorsze od pierwszego, mimo, że intuicyjnie mógłbyś oczekiwać, że drugie wykonanie będzie lepsze ponieważ miałeś jedno dodatkowe doświadczenie wykonania. Te błędy są podobne do „padów" komputera. Jak to jest powiedziane w innym miejscu, te wskazówki mają zastosowanie tylko do uczniów. Profesjonalni muzycy powinni być w stanie grać na występach wszystko dowolną ilość razy; tej zdolności nabywa się będąc poddanym presji ciągłych występów i stosując odpowiednie metody przygotowania.

Metodą prób i błędów doświadczeni nauczyciele znaleźli metody ćwiczeń, które są skuteczne w pracy z uczniami. Najważniejszą regułą jest ograniczanie ćwiczeń w dniu recitalu po to aby utrzymywać świeży umysł. W dniu recitalu mózg nie jest zdolny do przyjmowania czegokolwiek. Może jedynie ulec zmyleniu. Tylko niewielka mniejszość utalentowanych uczniów ma wystarczająco „silne" muzycznie mózgi aby przyjąć cokolwiek nowego w dniu recitalu. Na marginesie, to samo odnosi się do testów i egzaminów. W większości przypadków lepiej wyjdziesz idąc do kina w wieczór poprzedzający egzamin niż wkuwając. Typową zalecaną procedurą ćwiczenia jest granie jeden raz z prędkością bliską docelowej, następnie ze średnią szybkością i wreszcie raz powoli. To wszystko ! Żadnych ćwiczeń więcej ! Nigdy nie graj szybciej niż masz zamiar w czasie recitalu. Zauważ jak bardzo jest to anty-intuicyjne. Ponieważ rodzice i przyjaciele zawsze będą stosować metody intuicyjne, ważne jest dla nauczyciela aby wszystkie osoby związane z uczniem znały te zasady, zwłaszcza w przypadku młodszych adeptów.

Oczywiście to tylko punkt startowy. Może być zmodyfikowany aby uwzględnić specyficzne warunki. Ta procedura jest przeznaczona dla typowego ucznia, a nie dla profesjonalnych wykonawców, którzy mają znacznie bardziej szczegółowe procedury, które zależą nie tylko od rodzaju granej muzyki ale również od konkretnego kompozytora czy też utworu. Jest jasne, że aby ta procedura zadziałała utwór musi być gotowy do wykonania dużo przed czasem. Jednakże nawet jeżeli utwór nie został dopracowany i może być poprawiony poprzez dłuższe ćwiczenia to nadal jest to najlepsza procedura na dzień recitalu. Jeżeli robisz błąd, o którym wiesz, że jest uporczywy i jeżeli jesteś prawie pewien, że wystąpi również podczas recitalu, wyłów te kilka taktów zawierających błąd i ćwicz je z właściwą szybkością (kończąc zawsze powolną grą) i trzymaj się z daleka od grania tak szybko jak to możliwe. Jeżeli nie jesteś pewien tego, że utwór jest całkowicie zapamiętany możesz zagrać go kilka razy bardzo powoli.

Możesz zagrać tylko raz z pełną szybkością, tak więc co zrobić jeżeli popełnisz błąd ? Graj mimo tego ! Nie zatrzymuj się w celu poprawienia go i nawet się nad tym nie zastanawiaj. Niestety jakikolwiek błąd popełniony teraz ma dużą szansę być powtórzonym na recitalu. Tak więc kiedy skończysz utwór, idź wstecz, wyłów frazę z błędem i graj ją wolno kilka razy. To wszystko co można zrobić. Reszta procedury zmierzającej do uniknięcia błędu musi być podjęta już w czasie recitalu, zobacz dalej.

Unikaj również ekstremalnych wyczynów typu grania w futbol czy podnoszenia lub pchania czegoś bardzo ciężkiego. Może to nagle zmienić odpowiedź mięśni na sygnały wysyłane z mózgu i spowodować, że będziesz popełniał zupełnie nieoczekiwane błędy. Oczywiście łagodne ćwiczenia, rozciąganie, aerobik, Tai Chi, Joga, etc. mogą być bardzo korzystne.

W tygodniu poprzedzającym recital graj zawsze ze średnią szybkością, następnie jeden raz powoli przed zakończeniem sesji ćwiczeń. Możesz zastąpić powolne granie średnio szybkim jeżeli nie masz czasu albo utwór jest szczególnie łatwy czy też jesteś szczególnie doświadczonym wykonawcą. Właściwie ta zasada odnosi się do każdej sesji ćwiczebnej ale szczególnie należy jej przestrzegać w odniesieniu do recitali. Powolna gra kasuje jakiekolwiek złe nawyki jakich mogłeś nabyć podczas ćwiczeń i ustala rozluźnioną grę. Tak więc podczas tej średnio-szybkiej/wolnej gry koncentruj się na rozluźnieniu. Czasami trudno jest osiągnąć rozluźnienie podczas wolnej gry i wtedy ma zastosowanie gra ze średnią szybkością. Nie ma ścisłego podziału między średnią i wolną grą, aczkolwiek średnia to generalnie ¾ ostatecznej szybkości, a wolna to około połowy. Bardziej ogólnie średnia szybkość to taka, przy której możesz grać komfortowo, rozluźniony i mając mnóstwo czasu. Podczas powolnej gry natomiast musisz zwracać uwagę na każdą nutę. Jeżeli zrobisz jakąś pomyłkę podczas ćwiczeń zawsze graj mimo tego; nie zatrzymuj się i nie restartuj. Oczywiście powinieneś tak robić zawsze ale jest to szczególnie ważne przed recitalem. Kiedy już zagrasz cały utwór wróć i sprawdź czy pomyłka była związana ze złym zwyczajem. Jeżeli tak to ćwicz tylko segment związany z tym błędem. Najlepszym momentem aby zacząć naukę grania mimo błędów jest pierwszy dzień nauki gry na fortepianie. Wtedy takie granie staje się drugą naturą i w ogóle nie jest trudne.

Zaniki pamięci to inna rzecz i należy inaczej sobie z nimi radzić. Nigdy nie próbuj restartować z miejsca, w którym miałeś zanik jeżeli nie wiesz dokładnie jak to zrobić. Zawsze restartuj z wcześniejszej lub późniejszej sekcji, które dobrze znasz.

Aż do ostatniego dnia poprzedzającego recital możesz pracować nad ulepszeniem utworu. Ale w ostatnim tygodniu nie zaleca się dodawania nowego materiału czy też robienia zmian w utworze (takich jak palcowanie), aczkolwiek możesz tego spróbować w ramach eksperymentu sprawdzającego jak daleko możesz się posunąć. Bycie zdolnym do dodania czegoś podczas ostatniego tygodnia może być znakiem tego, że jesteś mocnym wykonawcą. Podczas pracy nad utworem unikaj grania całego utworu wielokrotnie. Najlepiej jest podzielić go na krótkie segmenty i ćwiczyć te segmenty. Ćwiczenie RO to także znakomity pomysł. Mimo iż nie polecam zbyt szybkiej gry podczas ostatniego tygodnia możesz ćwiczyć z dowolną szybkością RO. Unikaj uczenia się nowych utworów podczas tego ostatniego tygodnia. Nie oznacza to, że musisz się ograniczać do utworów recitalowych; możesz nadal grać dowolny utwór, którego się uprzednio nauczyłeś. Nowe utwory są nieprzewidywalne i często powodują naukę nowych umiejętności, które zmieniają sposób grania utworu recitalowego. Generalnie nie będziesz świadomy tego aż do momentu recitalu i będziesz się zastanawiał jak to się stało, że wkradły się jakieś nowe błędy.

Wykształć zwyczaj grania utworów recitalowych „na zimno” (bez rozgrzewki) kiedy zaczynasz dowolną sesję ćwiczeniową. Ręce rozgrzeją się po jednym czy dwóch utworach tak więc możesz zmieniać kolejność utworów recitalowych, które grasz podczas kolejnych sesji ćwiczeniowych. Oczywiście „granie na zimno” musi być umotywowane. Jeżeli palce są bardzo ociężałe z braku ruchu, nie możesz i nie powinieneś próbować grać trudnego materiału z pełną szybkością; prowadzi to do napięcia, a nawet kontuzji. Niektóre utwory można grać tylko gdy ręce w pełni się rozgrzeją. Do twoich obowiązków należy granie różnych utworów na zimno i sprawdzenie, które mogą być grane w ten sposób, a które nie.

Uczniowie powinni nagrywać swoje własne wykonania, a następnie je oglądać/słuchać (zobacz sekcję 13 poniżej). Zwykle będą zaskoczeni jak różnie te nagrania brzmią w stosunku do tego jak zamierzali grać. Często będą w stanie wychwycić kilka błędów, których nie byli świadomi. Nagrywanie to również dobry sposób na ćwiczenie grania przed publicznością. Nagrywanie na wideo jest o wiele lepsze od nagrywania samego dźwięku i może dać prawie magiczne efekty. Jest to na pewno najlepsza metoda symulowania wykonań; lepszą metodą jest tylko nakłonienie grupy ludzi aby słuchali twojej gry. Nagrywanie na wideo ma tą zaletę, że możesz przeplatać ćwiczenie z nagrywaniem tak więc na bieżąco możesz poprawiać znalezione błędy. Magia nagrywania na wideo

działa na dwa sposoby. Po pierwsze jest to tak dobra symulacja prawdziwego recitalu, że jeżeli możesz grać satysfakcjonująco podczas nagrywania na wideo nie będziesz miał problemów w czasie recitalu – zyskasz pewność siebie potrzebną przy występach. Drugi magiczny aspekt polega na tym, że jeżeli zyskasz odpowiedni poziom pewności siebie, zdenerwowanie może zostać prawie całkowicie wyeliminowana. Oczywiście aby wyeliminować zdenerwowanie musi przestrzegać również wszystkich innych punktów omówionych w tej książce zaczynając od twojego podejścia jako występującego pianisty, od którego *oczekuje* się występów. Zobacz sekcję 15, w której dokładniej omówione jest jak kontrolować zdenerwowanie przy pomocy nagrywania na wideo.

7. Podczas recitalu

Zdenerwowanie jest zwykle największe w momencie poprzedzającym występ. Kiedy już zaczniesz, będziesz tak zajęty wykonaniem, że zapomnisz o tremie i od tego momentu będzie lepiej. Uzbrojony w tą wiedzę powinieneś być spokojniejszy, tak więc im wcześniej zaczniesz grać tym lepiej. Niektórzy ludzie odwlekają moment rozpoczęcia poprzez poprawianie wysokości ławki czy też poprawianie ubrań po to aby mieć więcej czasu na dodatkowe sprawdzenie czy początkowe tempa, etc. są właściwe; ta procedura jest również prawidłowa ponieważ zapewnia publiczność, że nie jesteś zbyt zdenerwowany i nie spieszysz się z rozpoczęciem. Dobrym pomysłem jest ćwiczenie rozpoczynania utworu na kilka dni przed recitalem. Kiedy tylko masz czas wyobraź sobie początek recitalu i zagraj kilka pierwszych taktów. W szczególności ćwicz kilka pierwszych linii częściej niż cokolwiek innego. Większość ludzi denerwuje się bardziej niż powinna ponieważ poziom zdenerwowania przed samym występem może być tak duży, że obawiają się oni, że jeżeli jeszcze wzrośnie nie będą w stanie grać. Wiedza o stopniowym zaniku nerwowości po rozpoczęciu utworu zapobiegnie temu zjawisku.

Nie możesz zakładać, że nie popełnisz żadnych błędów ponieważ takie założenie spowoduje tylko, że wpadniesz w jeszcze większe tarapaty. Bądź gotów na właściwe reagowanie na każdy błąd oraz, co istotniejsze na przewidywanie błędów zanim się wydarzą. To niezwykłe jak często można wyczuć zbliżającą się pomyłkę zanim naprawdę się wydarzy. Tak się dzieje ponieważ mogłeś popełnić ten błąd wielokrotnie w przeszłości. Najgorszą rzeczą jaką popełniają uczniowie po napotkaniu czy przewidzeniu błędu jest zdenerwowanie i w konsekwencji granie wolniej i łagodniej. To może *prowadzić* do katastrofy. W tym punkcie recitalu możesz stosować pomoc skądkolwiek możesz ją uzyskać. Aczkolwiek pamięć palców nie jest tym na czym chciałbyś najbardziej polegać, to jest to czas, w którym właśnie możesz ją wykorzystać. Pamięć palców bazuje na nawykach i bodźcu stymulującym – nawyku wykształconego podczas wielokrotnego ćwiczenia i bodźcu polegającym na tym, że grane właśnie nuty prowadzą do następnych nut. Aby rozszerzyć pamięć palców musisz grać nieco szybciej i głośniej, dokładnie przeciwnie do tego co robi osoba przestraszona (kolejna sytuacja anty-intuicyjna). Szybsza gra czyni lepszy użytek z nawyków grania i zostawia mniej czasu na poruszanie niewłaściwych mięśni, które mogą wytrącić Cię z poprawnej gry. Bardziej stanowcza gra zwiększa impuls stymulujący pamięć palców. Granie szybciej i głośniej na recitalu jest rzeczą straszną, tak więc musisz przećwiczyć to w domu tak jak ćwiczysz inne rzeczy. Ucz się wyczuwać zawczasu pomyłki i omijać je przy użyciu metod unikania. Ważną lekcją tutaj udzieloną jest konieczność granie nieco szybciej i głośniej w przypadku wystąpienia pomyłek. Innym sposobem jest upewnienie się, że linia melodyczna nie jest złamana nawet kosztem pominięcia pewnych nut „akompaniamentu". Po nabyciu pewnego doświadczenia przekonasz się, że jest to łatwiejsze niż się wydaje; najlepszym czasem na takie ćwiczenia jest czytanie z nut. Jeszcze inna metoda to utrzymywanie rytmu. Trik szybszej gry działa szczególnie dobrze i bezbłędnie podczas zaników pamięci. W odniesieniu do błędów, które mają miejsce z racji trudności pasażu, spowolnienie gry może być lepszym podejściem.

8. Ten nieznany fortepian

Niektórzy uczniowie niepokoją się faktem, że na recitalu jest ogromny fortepian podczas gdy oni

ćwiczyli na małym pianinie. Na szczęście na dużych fortepianach gra się zwykle łatwiej niż na małych pianinach. Tak więc problem z nieznanym fortepianem nie powinien stanowić poważnego powodu zmartwienia w przypadku typowego recitalu uczniowskiego. Większe fortepiany mają lepszą mechanikę i łatwiej na nich uzyskać zarówno dźwięki donośne jak i delikatne. Szczególnie w przypadku szybkich i trudnych pasaży łatwiej gra się na fortepianach niż pianinach. Tak więc jedynym przypadkiem, w którym powinieneś rozważyć kwestię obcego fortepianu jest sytuacja, w której ćwiczysz na lepszym instrumencie niż masz grać na recitalu. W tym przypadku trudne technicznie utwory będą trudne do zagrania na gorszym instrumencie i powinieneś to wziąć pod uwagę np. zwalniając tempo czy też skracając lub spowalniając tryl. Mechanika fortepianów zwykle jest nieco cięższa niż pianin co może sprawiać pewne problemy początkującym; w tym przypadku zaleca się ćwiczenie na fortepianie przed recitalem. Oczywiście nie jest możliwa generalizacja poglądów na temat pianin i fortepianów z racji istnienia tak wielu odmian, również w ramach danego modelu od danego producenta. Tak więc zawsze powinieneś spróbować poćwiczyć na recitalowym fortepianie. Dla zaawansowanych uczniów szczególny rodzaj fortepianu może mieć znaczenie podstawowe.

Innym ważnym czynnikiem jest nastrojenie fortepianu. Znacznie łatwiej gra się na dobrze nastrojonych fortepianach niż na źle nastrojonych. Tak więc dobrym pomysłem jest nastrojenie fortepianu tuż przed recitalem. I odwrotnie – nie jest dobrym pomysłem strojenie ćwiczebnego pianina tuż przed recitalem. W tym przypadku może się zdarzyć, że będziesz ćwiczył na lepiej nastrojonym instrumencie, a wtedy granie recitalu będzie prawdziwie bohaterskim wyczynem. Źle nastrojone fortepiany wywołują potknięcia i zaćmienia pamięci. Tak więc jeżeli recitalowy fortepian jest źle nastrojony, dobrym pomysłem może być granie trochę szybciej i głośniej. Z racji wymienionej powyżej reguły również pianina ćwiczebne powinny być dobrze nastrojone. Inaczej uczniowie mogą rozwinąć „zająkiwanie się" czy też stracić zaufanie do swojej własnej zdolności zapamiętywania.

Właściwe spreparowanie młoteczków (zobacz Rozdz. Drugi, sekcja 7) jest dużo istotniejsze niż się to większości ludzi wydaje. Wielokrotnie w tej książce wspominana byłą waga muzykalnego ćwiczenia oraz wyrobienia w sobie zdolności do miękkiej gry. Nie możesz tego osiągnąć bez właściwie przygotowanych młoteczków. Zagadnienie to jest zbyt często zaniedbywane w kontekście ćwiczeń fortepianowych fortepianowych, a rezultat jest taki, że osiągnięcie muzykalnej gry jest prawie niemożliwe. Proszę zapoznać się z sekcją traktującą o przygotowaniu młoteczków.

9. Po recitalu

Dobrą zasadą jest przeanalizowanie wyników recitalu pod kątem oceny silnych i słabych punktów swojej gry, po to aby usprawnić codzienną praktykę ćwiczeń. Dodatkowo otrzymujesz informacje od nauczyciela, publiczności, etc. Każdy musi rozwinąć „procedurę przygotowywania się do recitalu" bo to ona jest sekretem udanego występu. Tylko niewielu uczniów jest w stanie grać ciągle bez słyszalnych błędów. Większość robi kilka błędów za każdym raem kiedy zagra. Niektórzy będą walić w klawisze podczas gdy inni będą zbyt nieśmiali. Na każdy z tych problemów jest lekarstwo. Ci, którzy robią błędy prawdopodobnie nie opanowali w wystarczający sposób muzykalnej gry. Daj im do grania łatwiejsze utwory, nie dlatego, że są technicznie łatwe, ale dlatego, że pozwolą im na pracę nad muzykalnym graniem i wyzwoleniem się z tendencji do pomyłek. Oczywiście dla dalszego rozwoju technicznego, nadal muszą uczyć się trudnych utworów oprócz tych łatwych.

Jak już zostało powiedziane granie kilku recitali pod rząd jest rzeczą najtrudniejszą. Ale jeżeli musisz to zrobić to będziesz musiał doprowadzić utwory recitalowe do pełnej grywalności zaraz po recitalu. Graj je z niewielką bądź żadną ekspresją, ze średnią szybkością, następnie powoli. Jeżeli jakieś fragmenty utworów wypadną mało satysfakcjonująco podczas recitalu możesz nad nimi popracować ale tylko w małych segmentach. Jeżeli chcesz popracować nad ekspresją przy pełnej szybkości możesz to zrobić ale w małych segmentach. Doświadczeni nauczyciele wiedzą jak trudne

jest nieprzerwane granie i dlatego specjalnie będą organizować recitale dzień po dniu dla wzmocnienia możliwości wykonawczych uczniów. Aczkolwiek moja własna opinia jest taka, że ważniejsze jest pozwolenie uczniowi na radość z recitalu niż dawanie mu zbyt wielu trudnych zadań. Radość wykonywania nie powinna koncentrować się na „popisywaniu się" umiejętnościami technicznymi lecz na pokazaniu muzykalnej gry.

1.3.15 Przyczyny i kontrolowanie zdenerwowania

Zdenerwowanie jest naturalnym stanem emocjonalnym człowieka, tak jak szczęście, strach, smutek, etc. Szczęście wynika z fizycznej odpowiedzi organizmu na coś dobrego; strach pochodzi z odczuwania zagrożenia, etc. Zdenerwowanie pojawia się, kiedy wydaje nam się , że występ jest niesłychanie ważny. ***Tak więc zdenerwowanie, jak każdy stan emocjonalny, jest reakcją na sytuację krytyczną.*** Szczęście odczuwamy pozytywnie, tak więc próbujemy stwarzać szczęśliwe sytuacje, które nam pomagają; strach pomaga nam uciec od niebezpieczeństwa, a smutek każe nam unikać sytuacji go powodujących, co zwiększa nasze szanse na przeżycie. Zdenerwowanie powoduje koncentrację wszystkich naszych wysiłków na jednym krytycznym zadaniu, jest więc kolejnym pożytecznym narzędziem ewolucji. Większość ludzi nie lubi zdenerwowania ponieważ często towarzyszy mu lub jest spowodowane przez strach przed porażką. Należy jednak uświadomić sobie, że nerwowość jest naturalną odpowiedzią organizmu na krytyczne sytuacje i może być pożyteczna.

Emocje są podstawowymi, prymitywnymi, zwierzęcymi reakcjami, do pewnego stopnia takimi jak instynkt i nie są bynajmniej całkowicie racjonalne. W normalnych warunkach emocje dobrze prowadzą nas poprzez codzienne czynności. Ale ***w warunkach ekstremalnych emocje mogą wymknąć się spod kontroli i stać się balastem.*** Jest więc jasne, że emocje są stworzone tylko do pracy w normalnych warunkach. Na przykład strach powoduje, że żaba ucieka na długo zanim łowca może ją złapać. Ale kiedy zostaje zapędzona do kąta, zamiera w strachu co powoduje, że staje się dla węża łatwą przekąską. Tak więc ***zdenerwowanie zwykle ma postać łagodną i pomaga nam wykonywać zadania o decydującym znaczeniu lepiej, niż gdybyśmy byli niemrawi.*** Ale w warunkach ekstremalnych może wymknąć spod kontroli i przeszkadzać w występie. Wymóg wykonania trudnego utworu fortepianowego w bezbłędny sposób przed dużą widownią znakomicie nadaje się na przykład takiej ekstremalnej sytuacji. Nie ma w tym niczego niezwykłego, że zdenerwowanie może wymknąć się spod kontroli chyba, że nazywasz się Wolfie czy Franz (Freddy nie nadaje się ponieważ był nerwowym wrakiem i nie lubił publicznych wykonań). Tak więc pomimo, że skrzypkowie również doświadczają zdenerwowania, nie wymyka się ono spod kontroli kiedy grają w orkiestrze, ponieważ warunki nie są wtedy aż tak bardzo ekstremalne jak podczas wykonań solo. Młodzi, zbyt obawiający się solowych występów artyści, prawie zawsze czerpią przyjemność z występów w grupie. Pokazuje to ogromną wagę odbioru psychicznego danej sytuacji.

Jasne jest, że sposobem na kontrolę zdenerwowania jest przestudiowanie jego przyczyny i natury, a następnie rozwinięcie metod jego kontrolowania w oparciu o tą wiedzę. Ponieważ są to emocje, wszystkie metody ich kontrolowania powinny zadziałać. Niektórzy twierdzą, że pod kontrolą lekarską farmaceutyki w rodzaju Inderalu i Atenololu czy nawet Zantacu potrafią uspokoić nerwy. I na odwrót, możesz pogorszyć stan rzeczy pijąc kawę czy herbatę, nie wysypiając się, czy też przyjmując pewne leki przeciw przeziębieniu. Emocje mogą być również kontrolowane poprzez psychologię, trening czy warunkowanie. Wiedza jest najbardziej efektywnym narzędziem kontroli. Na przykład doświadczeni hodowcy węży nie doświadczają tych wszystkich emocji, których większość z nas doświadczyłaby z powodu bliskości jadowitego węża ponieważ mają wiedzę o wężach.

Kiedy zdenerwowanie staje się problemem, zwykle jest złożoną emocją wymykającą się spod kontroli. Dołączają inne emocje takie jak strach i obawa. Brak zrozumienia dla zdenerwowania również rodzi dodatkowy strach z racji lęku przed nieznanym. Kiedy objawy się nasilają martwisz się, że ekstremalne zdenerwowanie zaburzy występ. Tak więc proste zrozumienie tego czym jest sceniczna trema może być czynnikiem uspokajającym poprzez redukcję lęku przed nieznanym.

W jaki sposób zdenerwowanie wymyka się spod kontroli i czy są jakieś środki zapobiegawcze ? Odpowiedź na to pytanie może przyjść po rozważeniu pewnych fundamentalnych zasad nauki. ***Właściwie wszystko w naszym wszechświecie rośnie w procesie zwanym Zarodkowanie-Wzrost (ZW). Teoria ZW mówi, że każdy obiekt formuje się w dwóch etapach, zarodkowania i wzrostu.*** Ta teoria stała się popularna i użyteczna ponieważ rzeczywiście w ten sposób powstaje większość obiektów w naszym wszechświecie od kropli deszczu poprzez miasta do gwiazd. Zadziwiające, że teoria ta dokładnie opisuje powstawanie tak wielu rzeczy. ***Dwa kluczowe elementy teorii ZW to: (1) zarodkowanie - zarodki zawsze tworzą się i znikają. Ale jest rzecz zwana zawiązkiem krytycznym, która gdy powstanie, staje się stabilna – nie znika. Generalnie ten krytyczny zawiązek nie formuje się dopóki nie nastąpi przesycenie materiałem, który agreguje się formując go. (2) wzrost - aby obiekt urósł do swoich ostatecznych rozmiarów krytyczny zawiązek potrzebuje mechanizmu wzrostu, który pozwoli na zwiększanie jego wielkości. Jednym z interesujących aspektów zarodkowania jest to, że prawie zawsze istnieje bariera dalszego wzrostu – inaczej wszystko rozrosło by się już dawno temu. Wzrost jest jak dwie strony medalu: może być pozytywny lub negatywny.***

Przeanalizujmy jeden przykład: deszcz. Zjawisko deszczu występuje wtedy gdy drobinki wody formują krytyczny zawiązek w przesyconym parą wodną powietrzu (wilgotność względna większa niż 100%). Mylnie interpretowana „prawda naukowa", że wilgotność względna nigdy nie przekracza 100% jest rutynowo łamana przez Naturę ponieważ ta „prawda" obowiązuje tylko w pewnych warunkach równowagowych kiedy wszystkie siły znajdują się w równowadze. Natura jest prawie zawsze dynamiczna i może być daleko od stanu równowagi. Tak się dzieje na przykład kiedy powietrze w wyniku schładzania staje się przesycone parą wodną. Nawet bez przesycenia para wodna stale tworzy drobinki wody, lecz wyparowują one zanim utworzą krytyczne zawiązki. W warunkach przesycenia krytyczne zawiązki tworzą się nagle, zwłaszcza kiedy w powietrzu znajdują się hydrofilowe cząstki kurzu. Powietrze wypełnione krytycznymi zawiązkami nazywane jest przez nas chmurą czy też mgłą. Jeżeli uformowanie chmury zredukuje przesycenie do niemal zera, utworzona zostanie stabilna chmura; jeżeli nie, nukleony będą wzrastać przy udziale kilku nowych mechanizmów. Mogą zderzać się ze sobą i agregować czy też zacząć spadać i zderzać się z innymi nukleonami aż utworzy się kropla deszczu.

Zastosujmy teorię ZW do zdenerwowania. W codziennym życiu uczucie zdenerwowania pojawia się i znika, nie uzyskując znaczącego natężenia. Ale w nietypowej sytuacji jak to ma np. miejsce na chwilę przed występem następuje przesycenie czynników powodujących tremę: musisz wystąpić bezbłędnie, nie miałeś wystarczającej ilości czasu na przećwiczenie utworu, jest wielka widownia, etc. Jednakże to wszystko nadal może nie stanowić problemu ponieważ istnieją naturalne bariery dla agregacji zdenerwowania takie jak adrenalina, poczucie dobrze wypełnionego obowiązku czy nawet brak uświadomienia sobie zdenerwowania. Ale gdy w pewnym momencie kolega wykonawca mówi „Hej, niedobrze mi" nagle czujesz kołek w przełyku i uświadomisz sobie, że masz tremę – uformował się krytyczny zawiązek ! Nadal jeszcze nie wszystko jest stracone, chyba, że zaczniesz się martwić, że być może twój utwór nie jest jeszcze gotowy do wykonania lub, że zdenerwowanie może źle wpłynąć na występ – te obawy sprawią, że zdenerwowanie zacznie narastać. Są to właśnie te procesy opisane w teorii ZW. Dobrą cechą teorii naukowych jest to, że nie tylko opisują szczegółowo proces ale również dostarczają rozwiązań problemów z nim związanych. A więc jak nam pomoże teoria ZW ?

Po pierwsze możemy zaatakować zdenerwowanie w fazie zawiązkowania; jeżeli zapobiegniemy

temu procesowi nigdy nie utworzy się krytyczny zawiązek. Nawet zwykłe opóźnianie zawiązkowania będzie pomocne ponieważ zredukuje czas dostępny na wzrost. Granie łatwiejszych utworów zredukuje przesycenie obawami. Żartobliwe recitale dadzą Ci więcej doświadczenia i pewności siebie; oba te czynniki zredukują strach przed nieznanym. Zasadniczo musisz wykonać utwór trzy lub więcej razy aby mieć pewność czy możesz go wykonywać publicznie bez problemu czy nie; tak więc pomocne będzie granie utworów, które wykonywałeś już kilka razy. ***Zdenerwowanie jest zasadniczo najgorsze przed występem; kiedy już zaczniesz grać, jesteś pochłonięty tym zadaniem, nie masz czasu na deliberowanie nad zdenerwowaniem i redukujesz w ten sposób czynnik wzrostu.*** Ta wiedza pomaga również przez to, że łagodzi strach przed tym, że sprawy mogą się jeszcze pogorszyć podczas występu. Nierozpamiętywanie zdenerwowania jest kolejnym sposobem na odwleczenie zarodkowania i spowolnienie fazy wzrostu. Tak więc dobrym pomysłem jest zajęcie się czymś podczas oczekiwania na swoją kolej. Pamięć klawiatury jest tu użyteczna ponieważ możesz sprawdzić swoją pamięć i być zajętym jednocześnie grając utwór w pamięci. Zobacz następną sekcję o Nauczaniu w celu zapoznania się z sugestiami na temat tego jak nauczyciele powinni przygotowywać uczniów do recitali.

W przypadku ważnego recitalu uniknięcie procesu zarodkowania jest prawdopodobnie niemożliwe. Tak więc powinniśmy również rozważyć sposoby spowolnienia wzrostu. Wiedza o tym, że zdenerwowanie generalnie maleje kiedy występ już trwa, może zostać użyta do zredukowania obaw oraz tremy. Może to stać się mechanizmem samonapędzającym i w miarę jak czujesz się coraz pewniej, zdenerwowanie może często całkowicie zaniknąć jeżeli jesteś w stanie zredukować je poniżej krytycznego zawiązka. Innym ważnym czynnikiem jest podejście i przygotowanie mentalne. Występ jest zawsze procesem interaktywnym zachodzącym pomiędzy Tobą a publicznością. Jeżeli muzyka brzmi dobrze, gra się łatwiej; i na odwrót – jeżeli popełnisz błąd, może to odnieść skutek psychologiczny i pogorszyć występ. Tak więc ważne jest aby być przygotowanym mentalnie tak aby ewentualne błędy nie skutkowały spadkiem jakości całego występu. Zamiast krzywić się na pomyłkę możesz się uśmiechnąć. Pamiętaj, że jesteś swoim najostrzejszym krytykiem i według Ciebie nawet niezobowiązujący występ brzmi dla publiczności fatalnie. A publiczność słyszy mniej niż połowę pomyłek, a pamięta jeszcze mniej, podczas gdy grający pamięta wszystkie. Niedoświadczeni wykonawcy często próbują grać zbyt szybko co zawsze jest szkodliwe. Właściwym podejściem jest zawsze muzykalne granie – jeżeli zaangażujesz cały swój mózg w granie utworu bardzo niewiele zasobów intelektualnych pozostanie aby zajmować się zamartwianiem.

Nie jest dobrze, zwłaszcza w odniesieniu do młodszych, którzy łatwiej mogą doświadczyć długofalowego urazu psychicznego twierdzić, że zdenerwowanienie nie istnieje. Dzieci są bystre i łatwo mogą przejrzeć kłamstwo, a konieczność grania w zakłamaniu jeszcze powiększa stres. Dlatego trening wykonawstwa, podczas którego o zdenerwowaniu otwarcie się dyskutuje, jest tak ważny. W przypadku młodych uczniów, ich rodzice i przyjaciele przychodzący na recital również powinni posiadać odpowiednią wiedzę. Stwierdzenia w rodzaju „Mam nadzieję, że nie jesteś zdenerwowany !" lub „Jak możesz występować nie będąc zdenerwowanym ?" prawie na pewno spowodują zarodkowanie i wzrost. Z drugiej strony całkowite ignorowanie problemu zdenerwowania i posyłanie dziecka na występ bez recitalowego przygotowania jest również nieodpowiedzialne i może skutkować nieodwracalnymi urazami psychicznymi.

Nic nie zastąpi właściwego podejścia mentalnego w kwestii kontrolowania tremy. Jeżeli jesteś w stanie wprowadzić się w stan umysłu, w którym wykonywanie jest cudownym doświadczeniem tworzenia muzyki dla innych i rozwijania właściwych reakcji na popełniane błędy, zdenerwowanie nie będzie stanowić problemu. Jest ogromna różnica między obróceniem na przykład błędu w żart, a „eleganckim" zatrzymaniem się i wznowieniem gry po pomyłce co będzie wyglądać jak totalna katastrofa psująca cały występ. Dlatego musimy wiedzieć co robić. Z tego względu tak ważne jest we wczesnej karierze ucznia aby grać bardzo łatwe utwory, które będzie mógł wykonać bez zdenerwowania; nawet jeden taki przypadek może dostarczyć mu dowodu na to, że występy bez

zdenerwowania są możliwe. To pojedyncze doświadczenie może wpłynąć na podejście do występów na całą resztę życia.

Podsumowując, trema jest formą zdenerwowania, która wymknęła się spod kontroli. Pewna ilość zdenerwowania jest naturalna i korzystna. Tak więc nie ma sensu pytać „czy denerwujesz się podczas występu ?". Każdy się denerwuje i tak być powinno. Musimy jedynie na tyle nad tym panować aby nie wymykało się spod kontroli. ***Uświadomienie sobie, że pewna ilość zdenerwowania jest normalna jest najlepszym punktem wyjścia do kontrolowania jej.*** Zobacz poprzednią sekcję na temat przygotowywania się do recitali. Utwierdzenie się w przekonaniu o byciu zdolnym do wykonywania może czasami całkowicie wyeliminować zdenerwowanie. Oczywiście zdenerwowanie jest sprawą bardzo indywidualną i istnieje cała gama reakcji od zupełnego braku zdenerwowania aż do osób, które straszliwie cierpią z powodu tremy. Najlepszą polityką wobec nerwowości jest uczciwość – musimy indywidualnie poznać skutki jakie powoduje i odpowiednio ją potraktować.

1.3.16 Nauczanie

1. Rodzaje nauczycieli

Nauczanie fortepianu jest trudnym zawodem ponieważ wszystko co próbujesz zrobić przeciwstawia się w pewien sposób temu co powinno być zrobione. Jeżeli uczysz czytania, uczeń może w końcu nie być w stanie zapamiętywać. Jeżeli uczysz wolnej, dokładnej gry uczeń może nie zdobyć dostatecznej techniki w rozsądnie krótkim czasie. Jeżeli zbytnio go naciskasz aby grał szybko, może całkowicie zapomnieć o relaksacji. Jeżeli koncentrujesz się na technice uczeń zboczyć ze ścieżki muzykalnego grania. Musisz rozwinąć system, który dobrze spełnia wszystkie te przeciwstawne wymagania i spełnia indywidualne życzenia i potrzeby każdego ucznia. ***Uczenie fortepianu jest zajęciem dla Herkulesa, a nie dla ludzi słabego ducha.***

Nauczycieli zasadniczo można podzielić na trzy kategorie w zależności od tego kogo nauczają. Są nauczyciele dla początkujących, średniozaawansowanych i zaawansowanych. Trudno byłoby jednemu nauczycielowi nauczać wszystkiego satysfakcjonująco bez powiązania z pozostałymi nauczycielami. Najlepsze podejście obejmuje grupę nauczycieli złożoną ze wszystkich trzech kategorii; nauczyciele są zorganizowani w ten sposób, że ich nauczanie jest wzajemnie kompatybilne, a odpowiedni uczniowie kierowani są do odpowiednich nauczycieli. To współdziałanie różnych nauczycieli jest dzisiaj konieczne z racji braku standaryzacji metod nauczania. Tak więc wielu nauczycieli nauczających zaawansowanych uczniów odrzuca przyjmowanie uczniów od pewnych nauczycieli ponieważ ci ostatni „nie nauczyli właściwych podstaw". Tak by się nie działo gdyby te podstawy zostały ustandaryzowane.

Te trzy kategorie nauczycieli są potrzebne, ponieważ nauka początkujących jest stratą czasu dla nauczycieli mogących nauczać uczniów średnio-zaawansowanych. W dodatku zaawansowani nauczyciele niezbyt dobrze uczą początkujących. Jednak ***wszyscy nauczyciele muszą być skoordynowani w tym sensie aby nauczali tych samych metod, filozofii, etc., tak, aby gdy początkujący uczeń awansuje i przechodzi do średnio-zaawansowanego nauczyciela, przejście odbywało się w sposób płynny.*** Ostatnią rzeczą, której chce zaawansowany nauczyciel jest student nauczany całkowicie według „złych" metod. Inną przyczyną potrzeby istnienia trzech poziomów nauczycieli jest to, że talenty i cele uczniów są różne, tak więc niektórzy będą awansowali szybko podczas gdy inni pozostaną na niskim poziomie. Tak więc pewni uczniowie, którzy pobierali lekcje przez całe lata mogą nadal nie osiągnąć poziomu wymaganego przez nauczycieli na wyższym poziomie.

2. Nauczanie dzieci.

Pierwsze lekcje dla początkujących, zwłaszcza małych - 4 czy 5 letnich dzieci, powinny trwać krótko, najwyżej 10 do 15 minut. Wydłużaj czas lekcji tylko wtedy gdy wydłuża się czas przez jaki pozostają skupione oraz gdy zwiększą się kondycja rąk. Jeżeli potrzeba więcej czasu dziel lekcje na dwie sekcje z przerwą między nimi („czas na ciasteczko", etc.). To samo odnosi się do czasów ćwiczeń w domu.

Ogólny komentarz: mimo iż w tej sekcji przytaczane są specyficzne metody obowiązujące dla młodszych, mają one zastosowanie również do dorosłych chyba, że zaznaczono inaczej.

Ważne jest aby młodzi słuchali nagrań. Nawet jeżeli nie są w stanie naprawdę dobrze grać Chopina zanim nie osiągną pewnej dojrzałości, mogą słuchać Chopina w każdym wieku. Powinni również słuchać nagrań swojej własnej gry; inaczej mogą nie zrozumieć dlaczego krytykujesz ich błędy. Nie dawaj im utworów tylko dlatego, że są klasyczne albo, że skomponował je Bach. Graj tylko to co daje przyjemność tobie i dzieciom.

Powinni uczyć się taktowania poprzez głośne liczenie – nie słysząc tego nauczyciel nie jest w stanie stwierdzić czy dziecko zrozumiało koncepcję. Młodzi rozwijają się skokami i mogą uczyć się tylko tego do czego dojrzeli psychicznie. Innymi słowy nie możesz ich czegoś nauczyć dopóki nie będą do tego gotowi. A więc część nauki musi polegać na ciągłym testowaniu stopnia ich dojrzałości. Z drugiej strony większość młodych jest gotowa na znacznie więcej rzeczy niż dorośli sobie wyobrażają, a kiedy są gotowi, tylko niebo stanowi granicę. Tak więc błędne jest również przekonanie, że wszystkie dzieci to po prostu dzieci. Mogą być zaskakująco zaawansowane w pewnych aspektach i traktowanie ich jak dzieci (na przykład nakazanie im słuchania tylko „dziecięcej muzyki") tylko wstrzymuje ich rozwój i pozbawia możliwości wyzyskania całego ich potencjału.

Przez co najmniej pięć pierwszych lat lekcji, zwłaszcza w przypadku młodszych adeptów, nauczyciele powinni naciskać na uczestnictwo rodziców w procesie nauki. Głównym zadaniem rodziców jest zrozumienie metod, według których naucza nauczyciel. ***Ponieważ jest tak wiele anty-intuicyjnych metod, ćwiczeń i procedur związanych z przygotowaniem do recitali, rodzice muszą być zaznajomieni z nimi, aby nie tylko pomagali ukierunkować uczniów ale również aby nie negowali instrukcji nauczyciela.*** Rodzice muszą uczestniczyć w decydowaniu o tym jak długo uczeń ćwiczy każdego dnia, ponieważ to oni najlepiej orientują się w rozkładzie dnia ucznia. Rodzice również najlepiej znają ostateczne cele uczniów -- czy lekcje są tylko na potrzeby gry od czasu do czasu czy po to aby osiągnąc znacznie wyższy poziom gry? Jakiego rodzaju muzykę będą ostatecznie chcieli grać uczniowie ? Początkujący uczniowie zawsze potrzebują domowej pomocy dla wypracowania optymalnej procedury dziennych ćwiczeń oraz realizacji tygodniowych planów. Kiedy lekcje zaczną się już na dobre, zaskakująco często nauczyciele potrzebują pomocy rodziców -- gdzie i jak kupić partytury, jak często stroić pianino, czy też kiedy zakupić lepszy instrument, etc. Nauczyciele i rodzice muszą osiągnąć porozumienie na temat oczekiwanej szybkości nauki i pracować nad osiągnięciem tego celu. Rodzice muszą być informowani o silnych i słabych punktach uczniów, aby byli zdolni trafiali w oczekiwania i plany odnośnie tego co można osiągnąć, a czego nie. ***A najważniejszym zadaniem rodziców jest ocena nauczyciela tak aby we właściwym czasie podjąć słuszną decyzję o zmianie nauczyciela.***

Uczniowie potrzebują od swoich rodziców bardzo wiele pomocy, a wymagania zmieniają się z wiekiem. W młodości uczniowie potrzebują stałej pomocy w codziennej praktyce odnośnie tego czy ćwiczą właściwie i postępują zgodnie ze wskazówkami nauczyciela. Na tym etapie najważniejsze jest wypracowanie właściwych nawyków ćwiczeniowych. ***Rodzice muszą dopilnować tego aby uczniowie w trakcie ćwiczeń grali mimo pomyłek zamiast zatrzymywać się, ponieważ to drugie powoduje nierówną grę i czyni ucznia podatnym na pomyłki w trakcie recitalu.*** Większość

młodych ludzi nie zrozumie instrukcji nauczyciela pośpiesznie wydawanych podczas lekcji; rodzice wyraźniej odczytają te wskazówki. W miarę jak uczniowie czynią postępy potrzebują informacji o tym czy grają muzykalnie, czy ich tempo i rytm są dokładne lub też, czy potrzebują stosować metronom, a także kiedy powinni powstrzymać się od ćwiczeń i zacząć słuchać nagrań.

Zaangażowanie rodziców powinno wykraczać daleko poza prostą pomoc dla nauczyciela. ***Nauka fortepianu czy też edukacja muzyczna może rozpocząć się od urodzenia dziecka. Słuchanie "właściwej" muzyki, słuchanie dźwięków dobrze nastrojonych fortepianów może mieć jak najgłębszy wpływ na mózg dziecka i jego rozwój. Poza dostarczaniem muzycznych stymulacji zadaniem rodziców jest również ciągłe sprawdzanie dziecka pod kątem tego kiedy stanie się podatne na różne rodzaje rozwoju muzycznego.*** Czy dziecko jest już gotowe do wciskania klawiszy ? Czy dziecko może śpiewać lub nucić dźwięk ? Czy dziecko jest już gotowe na to aby zacząć lekcje czytania muzycznego ? Zauważ, że notacja muzyczna jest znacznie prostsza od alfabetu. Czy dziecko ma słuch absolutny ? Jaki rodzaj muzyki czy też instrumentu dziecko lubi najbardziej ? Nie wiesz tego dopóki nie sprawdzisz. Generalnie szkodliwe jest nakłanianie dziecka do czegoś, do czego jeszcze nie dojrzało lub czym nie jest zainteresowane. Nie możesz po prostu pchać dziecko w jakimś kierunku; jedyne co możesz zrobić to tak ukształtować jego środowisko aby zainteresowanie w danym kierunku samo się u niego rozwinęło. Zażyłość, dobre, miłe doświadczenia oraz sukcesy są czynnikami, które mogą skierować dziecko w pewnym kierunku. Zanim będą gotowe jedyne co możesz zrobić to zapewnić to środowisko i przetestować je; ale kiedy będą gotowe, uważaj ! Mogą czynić postępy szybciej niż kiedykolwiek marzyłeś.

Rozwój umysłowy jest głównym powodem, dla którego skłaniamy młodych do słuchania klasyki -- "efekt Mozarta". Argumentacja przebiega w ten oto sposób. Przyjmijmy, że przeciętni rodzice mają przeciętny iloraz inteligencji; w takim razie jest 50% szansa, że dzieci będą mądrzejsze od rodziców. Tak właśnie jest - rodzice nie mogą rywalizować na tym samym poziomie intelektualnym co dzieci. Mozart (czy jakikolwiek inny geniusz) to co innego - niewiele dzieci będzie w stanie podjąć wyzwanie na takim poziomie intelektualnym. Dodatkowo, muzyka jest językiem uniwersalnym; inaczej niż jest w przypadku szalonego języka dorosłych, którym się posługujemy, muzyka jest wrodzona, tak więc dzieci mogą komunikować się muzycznie na długo zanim powiedzą "dada". A więc muzyka poważna może stymulować mózg na długo zanim rodzice będą mogli komunikować się z dzieckiem na najbardziej nawet podstawowym poziomie. I ta komunikacja przebiega na poziomie genialnych kompozytorów - niewielu rodziców mogłoby temu sprostać !

3. Czytanie, zapamiętywanie i teoria

Nauczyciel musi zdecydować we wczesnym stadium nauki czy uczeń ma być nauczany grania z pamięci czy z nut. Ten wybór jest konieczny ponieważ szczegóły programu nauczania i sposób w jaki nauczyciel będzie pracował z uczniem zależą od tego. ***Skrzypcowa Metoda Suzuki kładzie nacisk na granie z pamięci kosztem czytania z nut, zwłaszcza w przypadku młodszych. To podejście jest również najlepsze dla fortepianu.*** Łatwiej jest ćwiczyć czytanie z nut kiedy już gra się nieźle. Przyczyna takiego porządku nauczania jest prosta; jest to również sposób w jaki dzieci uczą się języka: najpierw uczą się mówić, a dopiero potem czytać. Zdolność do mówienia i muzykowania jest posiadaną przez nas wszystkich naturalną cechą wykształconą przez ewolucję; zdolność do czytania jest czymś co zostało dodane później jako konsekwencja naszej cywilizacji. Uczenie się mówienia jest po prostu procesem zapamiętywania dźwięków i logicznych konstruktów danego języka. Tak więc czytanie jest bardziej „zaawansowane” i mniej „naturalne” tak więc nie może w logiczny sposób poprzedzać zapamiętywania. Istnieje wiele pamięciowych konceptów, które nie mogą zostać zapisane. Są to np. kolor, granie z charyzmą i pewnością siebie, etc. Zwykłe oznaczenie „crescendo” może być grane na wiele sposobów.

Jednak nie należy od początku całkowicie zaniedbać czytania z nut. Jest to wyłącznie kwestia

priorytetów. Ponieważ notacja muzyczna jest prostsza od dowolnego alfabetu, młodzi ludzie mogą uczyć się muzyki zanim zaczną czytać książki. To podstawowe czytanie powinno być nauczane od samego początku, ale tylko w takim zakresie aby być zdolnym do czytania utworu i zapamiętania go. ***Powinno się zachęcać do nauki czytania z nut ponieważ nie koliduje to z graniem z pamięci.*** Oznacza to, że kiedy utwór jest już zapamiętany nie powinien być używany do codziennego czytania nut. Ale nauczyciel musi upewnić się, że brak nacisku na czytanie nie będzie skutkował uczniem, który słabo czyta i wszystko automatycznie zapamiętuje ale nie jest w stanie w ogóle grać z nut. Najlepiej gdy wykształcimy ucznia, który zarówno dobrze czyta z nut jak i zapamiętuje. Poprzez troskliwe monitorowanie ucznia, nauczyciel może uniknąć sytuacji gdy student słabo czyta czy też słabo zapamiętuje, ponieważ może to tego dojść dopiero po długim okresie czasu, zwykle po wielu latach. Ale wyłapanie tego zjawiska w początkowym stadium wymaga ciągłego nadzoru. Śladowo mała liczba ludzi od urodzenia dobrze bądź źle czyta lub zapamiętuje. Ogromna większość dobrze zapamiętuje albo dobrze czyta w zależności od tego na co kładziono większy nacisk w całym procesie ich nauki.

Czytanie jest niezastąpionym narzędziem dla nauczycieli; zadanie nauczyciela może zostać znacznie ułatwione jeżeli uczeń posiądzie umiejętność czytania z nut. Nauczyciele kładący nacisk na czytanie są oczywiście usprawiedliwieni ze względu na ogromną ilość informacji jaką niesie ze sobą nawet najprostsza partytura muzyczna. Praktycznie każdy początkujący uczeń pomija znaczącą część tych informacji. Nawet zaawansowani pianiści często wracają do partytury muzycznej aby upewnić się czy czegoś nie pominęli. Bardzo często jest tak, że musisz rozwinąć jakąś umiejętność do pewnego poziomu aby móc w pełni wykonać oznaczenie zawarte w partyturze, tak więc na początku pewne oznaczenia mogą być efektywnie zaniedbane; tak więc potrzebujesz partytury na każdym poziomie rozwoju. Tak więc niewątpliwie biegłość w czytaniu partytury jest konieczna. W dodatku nauka czytania nie jest prostym zadaniem; nie tylko musisz opanować złożony język partytury muzycznej ale również musisz nauczyć się rozpoznawać i wykonywać instrukcje w czasie rzeczywistym. Dlatego czytania należy uczyć się od samego początku. Jednak zbyt wielu nauczycieli kładzie przesadny nacisk na czytanie co powoduje zamieszanie wśród uczniów ponieważ chcą oni uczyć się gry na fortepianie, a nie ułatwiać życie nauczycielowi. Nakazanie uczniowi przeczytania partytury nie jest najlepszym sposobem na poprawienie błędów. Wszystkie te przeciwstawne czynniki powodują wielkie zamieszanie w pedagogice fortepianowej odnośnie tego czy lepiej jest kształcić pamięć czy umiejętność czytania. Oczywiście najlepiej jest głównie bazować na pamięci i jednocześnie przeprowadzać odpowiednią ilość ćwiczeń pamięciowych aby uczeń nie czytał słabo.

Jak ilość ćwiczeń jest wystarczająca ? Normalna ilość czytania niezbędnego do nauki nowych utworów jest generalnie wystarczająca. Zwłaszcza w przypadku początkujących nie opłaca się kłaść nacisku na czytanie tylko po to aby umieć czytać (ponieważ ich palce i tak nie będą w stanie tego zagrać), aczkolwiek początkowe bardzo wolne czytanie może być niezwykle frustrujące. Jedną z głównych sztuczek w pedagogice fortepianowej jest uczenie się kilku umiejętności jednocześnie, co jest korzystne zwłaszcza w kontekście tego, że nauka wielu z nich zabiera wiele czasu. Tak więc zapamiętywanie, czytanie, teoria, etc. mogą być nauczane jednocześnie, przez co w dłuższej perspektywie można zaoszczędzić wiele czasu. Kiedy zaczynasz nowy utwór próbuj na ile to jest możliwe grać nie patrząc na ręce. Nie ma jednak niczego złego w spoglądaniu na ręce podczas dużych skoków, złożonych palcowań, etc. Jeżeli więcej uczysz się na pamięć będziesz mniej spoglądać na partyturę, a więcej na ręce. Po zapamiętaniu utworu powinieneś ćwiczyć praktycznie przez cały czas bez partytury.

W miarę jak uczniowie robią postępy powinno się zrobić rozróżnienie pomiędzy kompozycjami które studenci grają wyłącznie z nut i tymi, które zapamiętują. "Czytanie z nut" oznacza w tym miejscu granie muzyki poprzez patrzenie w partyturę, bez uczenia się na pamięć. Wszystkie ważne utwory przerabiane na lekcjach powinny być zapamiętane. Są to utwory, w przypadku których można oczekiwać ich wykonania przed szerszą publicznością. ***W miarę jak uczniowie zdobywają***

coraz bardziej zaawansowaną technikę, można u nich rozróżnić dwa rodzaje repertuaru; ten który zapamiętują i ten, który czytają z nut, np. łatwe utwory czy akompaniamenty. W późniejszych latach uczniowie mogą zdecydować czy chcą uczyć się prawdziwego czytania z nut, co polega na umiejętności grania muzyki, której nigdy uprzednio nie słyszeli patrząc na partyturę, której nigdy uprzednio nie widzieli.

Nigdy zbyt wiele nauki teorii muzycznej (solfeż), notacji, dyktand, etc. Nauka teorii pomaga uczniom zdobywać technikę, zapamiętywać, rozumieć strukturę kompozycji i wykonywać ją właściwie. Pomaga również w improwizacji i komponowaniu własnej muzyki. Godnym podkreślenia jest to, że statystycznie, większość spełnionych studentów fortepianu, zaczyna w końcu komponować. Muzyka nowoczesna (pop, jazz) również stosuje obecnie bardzo zaawansowane koncepcje muzyczne i teoretyczne podstawy są bardzo pomocne w zrozumieniu progresji akordów, struktury muzycznej i improwizacji. Tak więc ***jest wiele korzyści z nauki zarówno muzyki klasycznej jak i nowoczesnej (jazz, muzyka popularna, etc.). Muzyka nowoczesna niesie z sobą współczesną teorię i pomaga rozwinąć rytm, podoba się również szerszej publiczności.***

4. Pewne elementy lekcji fortepianu

Lekcja fortepianu nie powinna być rutyną w trakcie której uczeń gra ćwiczebne utwory, po czym nauczyciel przydziela nowe utwory do nauczenia się. ***Zadaniem nauczyciela jest aby po rozpoczęciu pracy nad nowym utworem, podzielić go na segmenty, przestudiować palcowanie, przeanalizować muzykę i dojść w trakcie lekcji do pewnej szybkości, przynajmniej RO lub w segmentach.*** Po kilku tego typu lekcjach praca idzie w kierunku grania muzykalnego – przestudiowania zawartości muzycznej, wydobycia ekspresji, cech charakterystycznych kompozytora (Mozart jest inny niż Chopin, etc.), koloru, etc. Dobry nauczyciel może zaoszczędzić uczniom mnóstwo czasu poprzez zademonstrowanie wszystkich niezbędnych elementów techniki. Nie powinno się zostawiać uczniom znalezienia tych elementów metodą prób i błędów. Z racji tych wymagań lekcje powyżej poziomu początkujących mogą być dość intensywne i czasochłonne. ***Początkujących powinno się nauczać gam metodą kciuk-pod, ale w przeciągu roku należy ich zaznajomić również z metodą kciuk-nad.*** Aczkolwiek większość ćwiczeń w rodzaju Hanona uważa się w tej chwili za niewarte uwagi, jest bardzo ważne aby umieć dobrze grać gamy i pasaże (we wszystkich tonacjach); wymaga to wielu lat ciężkiej pracy.

Ćwiczenie przez 30 minut co dwa lub trzy dni jest absolutnym minimum aby czynić jakiekolwiek postępy. Pół godziny dziennie jest odpowiednią ilością czasu dla najmłodszych. Kiedy podrosną, lekcje powinny zostać wydłużone. Są to minimalne czasy ćwiczeń; dla szybszego postępu wymagane jest więcej czasu.

Najlepszym sposobem motywowania uczniów do ćwiczeń i najlepszą metodą nauczania sztuki muzykowania jest organizowanie recitali. Kiedy uczniowie zmuszeni są do występów, wszystkie instrukcje nauczyciela, konieczne czasy ćwiczeń, etc. zyskują całkowicie nowy wymiar i znaczenie. ***Uczniowie stają się w naturalny sposób zmotywowani.*** Te punkty są w szczegółowo omówione poniżej w sekcji 14. Błędem jest uczenie fortepianu bez jakiegokolwiek programu wykonawczego. Jest wiele możliwości zaaranżowania takich programów i doświadczeni nauczyciele będą w stanie dla każdego ucznia na dowolnym poziomie opracować odpowiedni program. Formalne recitale i konkursy muzyczne pełne są pułapek i należy do nich podchodzić z uwagą i dużą dozą planowania. Nauczyciele mogą więc organizować nieoficjalne recitale, o wiele mniej stresujące, a dające uczniom ogromne korzyści.

Aczkolwiek recitale i konkursy są ważne, ważniejsze nawet jest to aby unikać związanych z nimi pułapek. Głównym problemem jest to, że recitale mogą być autodestrukcyjne z racji stresu, nerwowości, dodatkowego wysiłku i czasu i poczucia porażki po niewielkich nawet błędach, co

może wyrządzić więcej szkody niż pożytku dla gotowości wykonawczej/psychiki studenta w każdym wieku. Tak więc ***nauczyciele muszą mieć jasno zdefiniowany program czy też podejście do nauczania sztuki wykonawczej w uzupełnieniu do nauczania sztuki grania.*** Metody przygotowania do recitali opisane w sekcji 14 powinny być częścią tego programu. Muzyka popularna czy też „zabawna" jest w szczególny sposób odpowiednia do treningu wykonawczego. Najważniejsze jest aby program recitalu stwarzał atmosferę nagradzania za przygotowanie się, a nie rywalizacji, gdzie brak perfekcji w jakimś bardzo trudnym utworze, który student ledwo jest w stanie zagrać, staje się katastrofą. Jeśli chodzi o konkursy należy wcześnie wpajać studentowi to, że jury nigdy nie jest idealnie sprawiedliwe czy fair; nie chodzi tu o wygrywanie ale o uczestnictwo, które jest ważne z pedagogicznego punktu widzenia. Rozluźniony i mniej zdenerwowany uczeń wykona lepiej dany utwór muzyczny i wyrobi sobie lepsze podejście do wykonawstwa. Uczniowie muszą zrozumieć, że sam proces uczestnictwa, a nie finalne zwycięstwo jest najważniejszym celem konkursów. Jednym z najważniejszych składników tego podejścia jest rozwijanie zdolności do czerpania radości z doświadczania konkursu zamiast stawania się coraz bardziej zestresowanym. Jedną z najgorszych pułapek większości konkursów jest uwypuklanie znaczenia najtrudniejszych utworów, które student jest w stanie zagrać. Właściwe jest położenie nacisku na muzykę, a nie na technikę.

Oczywiście aby dobrze zagrać recital naszym celem powinno być zwycięstwo. Ale można do tego podejść w sposób mniej lub bardziej stresujący. ***Zadaniem nauczyciela jest nauczenie kontroli stresu.*** Niestety większość współczesnych nauczycieli całkowicie ignoruje kontrolę stresu wykonawczego lub co gorsza niejednokrotnie rodzice i nauczyciele twierdzą, że nie ma czegoś takiego jak nerwowość nawet gdy sami są zdenerwowani. Może to wywołać efekt ciągłych problemów z nerwowością. Zobacz sekcję 15 gdzie zamieszczona jest dyskusja na temat kontrolowania nerwowości.

Ważne jest aby najpierw nauczyć uczniów wszystkiego na temat nerwowości i stresu, a nie wypychać ich na siłę na scenę bez przygotowania, licząc naiwnie, że sami nauczą się sztuki wykonawczej. Takie działanie podobne jest to wrzucenia człowieka na środek jeziora w nadziei, że sam nauczy się pływać; taka osoba może co najwyżej nabawić się lęku przed wodą na całe życie. Granie dla nauczyciela na każdej lekcji jest dobrym początkiem ale jest zdecydowanie niewystarczającym przygotowaniem. Tak więc nauczyciel powinien opracować procedurę „treningu wykonawczego", za pomocą której będzie stopniowo wprowadzany w wykonania. Powinno się nauczać rozmaitych umiejętności takich jak: odzyskiwanie kontroli po zaćmieniach pamięci, zapobieganie im, ukrywanie pomyłek, wyczuwanie pomyłek zanim one nastąpią, granie dowolnych fragmentów, zaczynanie w dowolnym momencie utworu, wybór utworów do wykonania, komunikacja z publicznością, etc. Z tego punktu widzenia ćwiczenie RO, powolna gra i granie „na zimno" są najważniejszymi elementami przygotowania. Większość studentów nie ma świadomości tego, które ze „skończonych" utworów mogą wykonywać w sposób satysfakcjonujący dopóki nie wykonają ich kilka razy; tak więc nawet wśród skończonych utworów każdy student będzie posiadał „wykonywalny" i „wątpliwy" repertuar. ***Jedną z najlepszych metod treningu jest nagrywanie ukończonych utworów ucznia i stworzenie albumu dopracowanego repertuaru, który będzie następnie okresowo, w miarę postępów ucznia, uaktualniany.*** Powinno się to zrobić już od najwcześniejszych lekcji aby zacząć kultywować tą umiejętność tak wcześnie jak to jest możliwe. Wielu pianistów popełnia błąd myśląc „Jestem jeszcze ciągle początkujący i moja gra nie jest warta nagrywania". Kiedy ulegniesz takiemu rozumowaniu na początku, będziesz pod jego wpływem do końca życia ponieważ ma ono charakter samospełniającej się przepowiedni. Rozumowanie to jest fałszywe ponieważ muzyka jest doskonała -- każda kompozycja grana muzykalnie jest dobra; Horowic nie jest w stanie zagrać łatwego utworu lepiej niż dobrze nauczany początkujący.

Oczywiście sztuka wykonawcza to złożone zagadnienie i uczeń powinien być długo jej nauczany zanim będzie mógł wyjść na scenę i grać. Bez takiego przygotowania nawet dobrzy wykonawcy nie będą grać na swoim maksymalnym poziomie, a większość uzna publiczne występy za rodzaj piekła,

które trzeba jakoś przetrwać. Jeżeli takie podejście zostanie zaszczepione w młodym wieku, będzie funkcjonować również w wieku dorosłym. Prawda jest dokładnie odwrotna. Wykonanie utworu przed publicznością powinno być ostatecznym celem, ostateczną nagrodą za całą ciężką pracę. Jest ono demonstracją zdolności do zahipnotyzowania publiczności, do przekazania najwspanialszych interpretacji wielkich dzieł muzycznych geniuszy. Z racji konieczności kontolowania zdenerwowania i stosunku ucznia, aby nauczać umiejętności wykonawczych nauczyciel musi być psychologiem. Wielu dobrych nauczycieli fortepianu jest źle przygotowanych do tego zadania i musi popracować nad poprawieniem tej usterki. Niektórzy nauczyciele całkowicie ignorują trening wykonawczy, podczas gdy inny organizują tak wiele recitali jak to jest tylko możliwe w celu nauczenia sztuki wykonawczej. Jedynym właściwym rozwiązaniem jest wdrożenie programu nauczania dla sztuki wykonawczej.

Jednym ze sposobów na wprowadzenie uczniów do wykonawstwa jest organizacja nieformalnych recitali w ich własnym gronie, a następne przedyskutowania ich lęków, trudności, słabych i mocnych stron, aby wszyscy zapoznali się z najważniejszymi zagadnieniami. Zrozumieją je lepiej jeżeli naprawdę je będą odczuwali, a następnie przedyskutują je otwarcie ze swoimi kolegami. Każdy rodzaj stresu czy zdenerwowania jakich doświadczają, stanie się mniej dokuczliwy gdy uświadomią sobie, że wszyscy tego doświadczają, że zdenerwowanie jest absolutnie naturalne i jest wiele sposobów na jego zwalczenie. W szczególności kiedy przejdą cały proces od początku do zakończenia fikcyjnego recitalu, cała procedura stanie się mniej tajemnicza i przerażająca. ***Uczniowie muszą być nauczeni tego, że radość z wykonań jest częścią sztuki pianistycznej. Ta sztuka wykonawcza również wymaga studiów i ćwiczeń tak samo jak technika palcowa.*** W grupie uczniów zawsze znajdzie się jeden, który jest dobry w wykonywaniu. Inni mogą się uczyć patrząc i dyskutując o jego występach.

Innym sposobem na wprowadzenie uczniów do wykonawstwa i zorganizowania zabawy jest zrobienie nieformalnego recitalu w czasie którego uczniowie bawią się w grę pod tytułem „kto zagra najszybciej". Każdy uczeń gra ten sam utwór ale ilość czasu przeznaczonego na ćwiczenia jest ograniczona do powiedzmy 3 tygodni. Zauważ, że podstępnie ukrytym celem jest nauczenie uczniów jak cieszyć się dawaniem recitali, a nie uczenie tego jak grać szybko. Sami studenci głosują na zwycięzcę. Za pierwszym razem nauczyciel nie daje żadnych instrukcji; uczniowie muszą wypracować swoje własne metody ćwiczeń. Po pierwszym recitalu nauczyciel organizuje lekcję, na której zwycięski uczeń opisuje swoją metodę ćwiczeń, a nauczyciel dodaje użyteczne informacje. Zauważ, że ćwiczenia RO i serie równoległe są podstawowymi koncepcjami pomagającymi w szybkiej grze. Oczywiście uwzględnione przy wyborze zwycięzcy muszą być również przejrzystość, czystość, dokładność i muzykalność. Będą ogromne różnice pomiędzy metodami ćwiczeń i osiągnięciami różnych uczniów i w ten sposób będą oni uczyć się jeden od drugiego i lepiej zrozumieją podstawowe koncepcje nauki. Podczas gdy uczniowie uczestniczą w „konkursie", zadaniem nauczyciela jest zadbać o to aby było to doświadczenie przyjemne, doświadczenie czerpania przyjemności z wykonywania i całkowitego zapomnienia o nerwach. Błędy mają wywoływać śmiech, a nie zmarszczone brwi. A po wszystkim mogą być serwowane zakąski.

Jak powinny być zorganizowane recitale kiedy już uczniowie posiadają wiedzę o podstawach wykonawstwa ? Powinny być tak zaprojektowane aby wzmacniać możliwości wykonawcze. ***Jedną z najtrudniejszych rzeczy jest wykonanie tej samej kompozycji kilka razy jednego dnia czy też w kolejnych dniach.*** Tak więc takie powtarzające się wykonania dają najlepszy trening wzmacniający możliwości wykonawcze. W przypadku nauczycieli czy też szkół posiadających odpowiednią liczbę uczniów może być użyteczny następujący schemat. Podziel uczniów na grupy początkującą, średnio-zaawansowaną i zaawansowaną. W piątek zrób recital dla początkujących, a na widowni niech zasiądą ich rodzice i znajomi. Początkujący powinni brać udział w recitalach od swoich pierwszych lekcji, w wieku 4 czy 5 lat. Pod koniec tego recitalu powinni zagrać zaawansowani uczniowie, co sprawi, że publiczność będzie miała na co czekać. W sobotę grają średnio-

zaawansowani , a na widowni niech zasiądą ich rodzice i znajomi; i znowu zaawansowani grają na końcu recitalu. W niedzielę recital mają zaawansowani uczniowie, na widowni są rodzice; można zaprosić pewną liczbę gości specjalnych. W ten sposób zaawansowani uczniowie muszą grać te same utwory przez 3 dni z rzędu. Niedzielny recital powinien zostać nagrany i utrwalony na płytach CD ponieważ jest to wspaniała pamiątka. Jeżeli ten rodzaj recitalu będzie organizowany 2 razy do roku, każdy zaawansowany uczeń będzie miał na koncie co roku 6 recitali. Jeżeli uczniowie ci biorą również udział w konkursach będą mieli właściwe doświadczenia wykonawcze. Ponieważ większość utworów nie jest „bezpieczna dla wykonań" dopóki nie zostanie zagrana 3 czy 4 razy, taki schemat recitali pomoże również doprowadzić utwory recitalowe do stanu „wykonywalności" już po jednym weekendzie recitalowym.

Nauczyciele powinni mieć wolę komunikowania się z innymi nauczycielami, wymieniania idei i nauki od innych. Nic nie jest potencjalnie groźniejsze dla ucznia niż nauczyciel, którego metody nauczania są nieelastyczne i skostniałe. W naszym obecnym wielu informacji nie istnieje coś takiego jak sekretne metody nauczania gry na fortepianie, a sukces danego nauczyciela zależy od otwartości komunikacyjnej. Ważnym zagadnieniem w komunikacji jest wymiana uczniów. Większość uczniów może odnieść wiele korzyści z posiadania więcej niż jednego nauczyciela. Nauczyciele początkujących powinni przekazywać swoich wychowanków do nauczycieli wyższego poziomu kiedy tylko uczniowie są do tego gotowi. Oczywiście większość nauczycieli będzie próbowała zatrzymać swoich najlepszych uczniów i nauczać tak wiele osób jak to jest możliwe. Jednym ze sposobów na rozwiązanie tego problemu jest stworzenie przez nauczycieli pewnego rodzaju grupy, która utworzy kompletną szkołę. Pomoże to również nauczycielom ponieważ ułatwi znacznie wynajdywanie uczniów. Z tych rozważań wynika wskazówka dla uczniów poszukujących dobrych nauczycieli, że powinni raczej kierować się do grup nauczycieli, a nie do tych, którzy pracują wyłącznie indywidualnie. Dodatkową korzyścią dla nauczycieli pracujących w grupie jest oszczędność kosztów przy wynajmie budynków.

Początkujący nauczyciele często mają trudności w znalezieniu swoich pierwszych uczniów. Przyłączenie się do grupy nauczycieli jest dobrą metodą na start. Wielu znanych nauczycieli odsyła uczniów z racji braku czasu, zwłaszcza gdy nauczyciel ma lokalnie dobrą reputację. Ci nauczyciele są dobrym źródłem uczniów. Innym sposobem na zwiększenie puli uczniów jest oferowanie lekcji w ich domach. Przynajmniej w pierwszych kilku latach może to być skuteczne podejście.

5. Dlaczego najwięksi pianiści nie potrafią uczyć.

Bardzo niewielu spośród wybitnych pianistów było dobrymi nauczycielami. Jest to całkowicie naturalne ponieważ artyści ćwiczą przez całe życie aby być artystami a nie nauczycielami. Doświadczyłem podobnej sytuacji będąc studentem fizyki na uniwersytecie Cornell gdzie pobierałem kursy u profesorów specjalizujących się w nauczaniu. Uczęszczałem tam również na weekendowego wykłady dawane przez sławnych fizyków włączając w to noblistów. Niektórzy z tych wybitnych fizyków mogli oczywiście przedstawić wykład, który wywołał by duże zainteresowanie ale najwięcej umiejętności potrzebnych do znalezienia pracy jak fizyk nauczyłem się od profesorów-nauczycieli, a nie od laureatów nagrody Nobla. Ta różnica w zdolności do nauczania między nauczycielami-profesorami, a profesorami czysto naukowcami blednie wobec przepaści jaka panuje pod tym względem w sztuce. Dzieje się tak z powodu natury nauk ścisłych (zobacz Rozdział Trzeci). Uczenie się i nauczanie są integralnymi częściami bycia naukowcem. Dla kontrastu, najwięksi pianiści nauczali bardzo rzadko albo wyłącznie z przymusu, nie mając odpowiedniego przygotowania. Tak więc istnieje wiele powodów, dla których wybitni pianiści mogą nie być dobrymi nauczycielami.

Niestety, często szukamy w przeszłości, u tych wielkich artystów wskazówek, tłumacząc to tym, że skoro oni mogli czegoś dokonać to znaczy, że powinni być w stanie nam to przekazać. Typowy przekaz historyczny mówi, że jeżeli zapytalibyśmy wybitnego pianistę jak należy grać jakiś pasaż to

usiądzie on przy fortepianie i po prostu go zagra ponieważ język pianistów wyraża się poprzez ręce i fortepian, a nie usta. Ten sam wielki artysta może nie mieć pojęcia w jaki sposób porusza palcami czy manipuluje za ich pomocą klawiszami fortepianu. Aby poruszyć rękami w odpowiedni sposób musisz nauczyć się kontrolować tysiące mięśni i włókien nerwowych, a następnie wyćwiczyć ręce aby umiały wyegzekwować te ruchy. Są dwa punkty ekstremalne w zdobywaniu techniki. Jeden z nich to podejście analityczne, w którym każdy ruch, każdy mięsień i każda informacja fizjologiczna jest analizowana. Drugie ekstremum to podejście artystów, gdzie dana osoba po prostu wyobraża sobie muzykę, która ma zabrzmieć, a ciało odpowiada na różne sposoby aż do uzyskania zaplanowanego efektu. To podejście artystów nie tylko może być skrótem ale może dać nieoczekiwane rezultaty, które przekraczają oryginalną ideę. Ma również tą przewagę, że niewytrenowany analitycznie geniusz może odnieść za ich pomocą sukces. Wadą jest to, że nie ma żadnej gwarancji sukcesu. Techniki zdobywana tą metodą nie można później nauczać analitycznie za wyjątkiem stwierdzenia „musisz czuć muzykę w ten sposób" aby to zagrać. Niestety dla tych, którzy nie wiedzą jak to zrobić taki rodzaj instrukcji na niewiele się zda poza demonstracją tego co powinno być zrobione. Nawet znajomość metod ćwiczeń to za mało. Potrzebujesz właściwego wyjaśnienia dlaczego działają. To wymaganie często wykracza poza to co uzyskuje się od nauczyciela czy artysty. Tak więc istnieje fundamentalna potrzeba rozwinięcia odpowiednich narzędzi nauczania: artyści i nauczyciele fortepianu nie mają odpowiedniego przygotowania aby rozwinąć takie narzędzia; z drugiej strony naukowcy i inżynierowie, którzy mają takie przygotowanie, nie posiadają odpowiedniego doświadczenia pianistycznego. Jedyną rzeczą, której mogliby nauczyć nas tylko artyści jest jak osiągają swoje cele czy też „skróty". W wielu przypadkach, dla których nie znaleziono jeszcze narzędzi analitycznych to jedyny sposób. Może to być faktycznie najważniejsza lekcja, jaką chcielibyśmy odbyć – jednak nie należy zapominać, że zwłaszcza w przypadku początkujących nie ma szybszej drogi nauki niż cechujące się dobrym zrozumieniem podejście analityczne.

Starzy mistrzowie byli geniuszami i mieli znaczący wgląd jak i intuicyjne wyczucie matematyki i fizyk, co stosowali w swojej grze. Tak więc nie byłoby właściwe skonkludowanie, że nie mieli oni w ogóle podejścia analitycznego do techniki; praktycznie każde rozwiązanie analityczne, które znamy obecnie było wielokrotnie odkrywane przez tych geniuszy czy przynajmniej stosowane przez nich. Trudno więc uwierzyć, że nik nigdy nie podjął próby udokumentowania tych idei w systematyczny sposób. Jeszcze bardziej zadziwia fakt całkowitego braku świadomości zarówno nauczycieli jak i uczniów, kluczowego znaczenia metod ćwiczeń dla zdobywania techniki. Główną przyczyną tego stanu rzeczy wydaje się być niezdolność artysty do zidentyfikowania właściwej bazy teoretycznej (wyjaśnienia) dlaczego te metody ćwiczeń działają. Bez solidnej podstawy teoretycznej nawet właściwa metoda może zostać opacznie zastosowana, zmieniona czy zdegenerowana przez różnych nauczycieli, przez co nie zawsze może działać i może sprawiać wrażenie niepewnej czy nieprzydatnej. Te historyczne uwarunkowania uniemożliwiły uporządkowany rozwój metod nauczania fortepianu. Tak więc zrozumienie i wyjaśnienie dlaczego dana metoda działa ma takie samo znaczenie jak sama metoda.

Dodatkowo nauczyciele fortepianu są zwykle mało komunikatywni w tym sensie, że nie lubią dzielić z innymi swoimi ideami nauczania. Tylko w dużych konserwatoriach dochodziło do znaczącej wymiany idei w związku z czym poziom nauczania w tych szkołach był wyższy niż gdzie indziej. Jednak problemy wyszczególnione w poprzednim paragrafie nie pozwoliły na prawdziwie systematyczny rozwój metod nauczania nawet w tych organizacjach. Dodatkowym czynnikiem stał się podział uczniów na początkujących i zaawansowanych. Konserwatoria generalnie przyjmowały tylko zaawansowanych uczniów; jednak bez sposobów nauczania znanych z konserwatorów niewielu uczniów było w stanie osiągnąć wymagany poziom. Nadało to nauczaniu fortepianu reputację zajęcia znacznie trudniejszego niż jest w rzeczywistości. Wąskie gardło stworzone przez brak dobrych metod nauczania przypisane zostało brakowi „talentów". Kiedy zbierzemy te wszystkie fakty historyczne staje się jasne dlaczego wielcy mistrzowie nie potrafili uczyć i dlaczego nawet oddani nauczyciele fortepianu nie mieli wszystkich potrzebnych narzędzi.

Aczkolwiek zacząłem pisać tą książkę jako kompilację pewnej liczby wyjątkowo efektywnych narzędzi nauczania przekształciła się ona w projekt, który opisuje bezpośrednio braki metod nauczania odpowiedzialne za większość problemów w zdobywaniu techniki a mające swoje źródło w historii. Fortuna odmieniła jednak nagle przyszłość pianistyki, która jawi się teraz jako ogromne, nieznane terytorium o nieskończonych możliwościach. Wkraczamy w nową, ekscytującą erę, w której ostatecznie każdy będzie mógł czerpać radość z gry na fortepianie.

1.3.17 Pianina & Fortepiany: Wady i zalety, strojenie, regulacja, zakup

1. Fortepian, pianino czy pianio elektroniczne

Fortepiany mają pewne zalety w stosunku do pianin. Jednakże te zalety są mało znaczące w porównaniu do wagi poziomu technicznego grającego pianisty. ***Są wielcy pianiści, którzy osiągnęli poziom zaawansowany ćwicząc jedynie na pianinach. Nie ma dowodów na to, że koniecznie potrzebujesz fortepianu dla właściwego rozwoju technicznego.*** Argumentem przemawiający na korzyść pianin, przynajmniej w stosunku do początkujących jest to, że pianina wymagają solidniejszego grania i mogą być bardziej odpowiednie dla wczesnego rozwoju palców (musisz mocniej naciskać aby uzyskać odpowiednio głośne dźwięki). Mogą być lepsze również dla średnio-zaawansowanych ponieważ mniej wybaczają niż fortepiany i wymagają większego zaawansowania technicznego. Te argumenty są kontrowersyjne i być może nie mają rzeczywistego umocowania ale ilustrują punkt widzenia, który mówi, że dla rozwoju technicznego jakiekolwiek różnice między pianinami i fortepianami są zaniedbywalne w porównaniu do innych czynników takich jak motywacja ucznia, talent, jakość nauczycieli, metody ćwiczenia i właściwa konserwacja instrumentu. Innym czynnikiem jest jakość instrumentu: dobre pianina są lepsze niż kiepskie fortepiany.

Pianina elektroniczne mają możliwości, których pozbawione są instrumenty akustyczne (mechaniczne pianina i fortepiany) i przez to wypełniają pewną niszę, jak to będzie dalej wyjaśnione. Kosztują znacznie mniej, ich zakup, utrzymanie i transport są łatwiejsze i są świetne na początek czy też jako drugie pianino. Sprawiły one, że akustyczne pianina stają się przestarzałe. ***Tak więc jeżeli stajesz przed problemem zakupu pierwszego instrumentu to najlepiej będzie jeżeli zaczniesz od dobrego elektronicznego pianina, a później, gdy uznasz, że pianistyka będzie wypełniać dużą część twojego życia dokupisz fortepian akustyczny.*** Tak więc zasada dotycząca akustycznych pianin jest prosta: jeżeli już takie posiadasz nie ma powodu się go pozbywać dopóki nie zakupisz pianina elektronicznego czy też fortepianu akustycznego; jeżeli nie masz w ogóle instrumentu to nie ma powodu aby kupować pianino akustyczne.

2. Pianina elektroniczne

Dzisiejsze pianina elektroniczne są ciągle gorsze dla rozwoju technicznego niż dobre fortepiany ale proces ich ulepszania następuje bardzo szybko. Nawet najlepsza elektronika nie jest odpowiednia dla zaawansowanego pianisty; odpowiedź mechaniczna tych instrumentów jest gorsza, również dźwięki, które się z nich wydobywają są niższej jakości, a zakres dynamiki jest mniejszy, przez co szybki, zaawansowany technicznie materiał staje się trudny do wykonania. Nawet najlepsze głośniki nie mogą konkurować z płytą rezonansową fortepianu. Pianina elektroniczne nie pozwalają na kontrolę tonu, koloru, pianissimo, staccato, jak również specjalne manipulacje pedałami prawym i lewym, tak jak to ma miejsce w przypadku dobrych fortepianów. Nie ma więc wątpliwości, że zaawansowany pianista będzie preferował fortepian akustyczny przed instrumentem elektronicznym. Natomiast większość pianin akustycznych nie przedstawia wystarczających korzyści dla rozwoju technicznego aby uzasadniało to ich preferowanie względem dobrej jakości

pianin elektronicznych, które są łatwo dostępne.

Pianina elektroniczne mają pewne unikalne zalety, które teraz zostaną omówione. Właśnie ze względu na nie większość poważnych pianistów posiadają zwykle zarówno instrument akustyczny jak i elektroniczny.

1. Za mniej niż połowę ceny przeciętnego pianina akustycznego można kupić pianino elektroniczne posiadające wszystkie właściwości, których potrzebujesz: słuchawki i regulację głośności, kontrolę uderzenia, organy, smyczki, klawesyn, metronom, nagrywanie i wyjścia midi/analogowe, transpozycję, różne stroje i wbudowane akompaniamenty. Większość instrumentów elektronicznych oferuje znacznie więcej ale to co wymieniłem stanowi minimum, którego powinieneś oczekiwać. Argument mówiący, że pianino akustyczne jest lepsze od elektronicznego jest fałszywy ponieważ pianino akustyczne nie jest dobrą inwestycją zwłaszcza jeżeli początkowy koszt jest tak wysoki. Instrument elektroniczny nie wymaga konserwacji podczas gdy jej koszty w przypadku instrumentów akustycznych są pokaźne ze względu na konieczne strojenie, konserwację młoteczków i regulację około dwa razy w roku plus inne naprawy.
2. Pianina elektroniczne są zawsze perfekcyjnie nastrojone. U bardzo małych dzieci w wystarczającym stopniu wystawionych na działanie perfekcyjnie nastrojonych pianin, automatycznie wykształca się słuch absolutny. Niestety większość rodziców nigdy się tego nie dowiaduje ponieważ słuch absolutny jeżeli nie jest podtrzymywany zanika w wieku kilkunastu lat. Pianino akustyczne rozstraja się w minutę po tym jak stroiciel opuszcza twój dom, a nie które dźwięki będą poza strojem przez większość czasu (właściwie większość dźwięków będzie poza strojem przez większość czasu). Jednak te niewielkie odchyłki od doskonałości nie zaburzą nauki słuchu absolutnego dopóki nie pozwolimy instrumentowi całkowicie się rozstroić. Ponieważ tak wiele pianin akustycznych jest niewłaściwie konserwowanych fakt pozostawania przez instrumenty elektroniczne przez cały czas w perfekcyjnym stroju jest poważną ich zaletą. ***Nigdy nie można przecenić wagi jaką dla muzycznego i technicznego rozwoju ma dobrze nastrojony instrument ponieważ bez rozwoju muzycznego nigdy nie nauczysz się wykonawstwa.***
3. Możesz użyć słuchawek lub dostosować poziom dźwięku w głośnikach aby swoimi ćwiczeniami nie przeszkadzać innym. Możliwość ściszenia dźwięku jest również użyteczna dla redukcji prawdopodobieństwa uszkodzeń uszu podczas ćwiczenia głośnych przebiegów: ważny czynnik dla osoby ponad 60-letniej, z których wiele zaczyna cierpieć na utratę słuchu lub szum w uszach. Jeżeli jesteś zaawansowany to gra nawet na elektronicznym instrumencie spowoduje powstanie znacznego „hałasu grania" (z głośnością ustawioną na zero) który może być całkiem głośny w otoczeniu i może przenosić się poprzez wibrację w podłodze pod instrumentem. Błędne jest więc mniemanie, że instrument elektroniczny (czy też akustyczny z właściwością „silent – cichy") może być całkowicie bezgłośny.
4. Są bardziej przenośne niż akustyczne. Mimo iż dostępne są lekkie klawiatury z podobnymi możliwościami lepiej jest do ćwiczeń fortepianowych stosować cięższe klawiatury elektroniczne aby nie przesuwały się one podczas grania głośnej, szybkiej muzyki. Nawet cięższe klawiatury elektroniczne mogą być z łatwością przesuwane przez dwie osoby i zmieszczą się w większości samochodów.
5. ***Obecność ważonej klawiatury jest bardziej istotna niż się to wielu ludziom wydaje.*** Musisz jednak zdawać sobie sprawę czym jest „ważona klawiatura" zanim zaczniesz wykorzystywać tą cechę; przeczytaj dalsze paragrafy. Generalnie elektroniczna klawiatura ważona jest nieco lżejsza niż akustyczna. Ma to dwie przyczyny: ułatwić osobą grającym na keyboardach granie na pianinach elektronicznych (keyboardy mają często jeszcze lżejsze klawiatury) i ułatwić grę w porównaniu do instrumentów akustycznych. Wadą tej mniejszej masy jest to, że po ćwiczeniach na instrumencie elektronicznym może być nieco trudniej grać na akustycznym. Waga instrumentu akustycznego musi być większa aby dawać bogatszy ton. Dodatnią cechą cięższej klawiatury jest to, że czujesz klawisze podczas grania nie potrącając niewłaściwych dźwięków. Jednak może to również prowadzić do niedbałej gry z niepotrzebnymi

ruchami palców ponieważ lekkie potrącanie klawiszy nie powoduje wydobycia żadnych dźwięków. Możesz ćwiczyć pozbywanie się tych niekontrolowanych ruchów poprzez zastosowanie elektronicznej klawiatury i wybranie małej wagi co spowoduje, że nawet lekkie potrącanie spowoduje powstanie dźwięku. Wiele osób grających na instrumencie akustycznym nawet nie wie o tym, że robi tak wiele zbędnych ruchów dopóki nie zagra na instrumencie elektronicznym. Lekka praca klawiatury użyteczna jest również do szybkiego zdobywania trudnej techniki. Następnie, jeżeli musisz grać na instrumencie akustycznym możesz ćwiczyć ze zwiększoną wagą klawiatury. Ten dwustopniowy proces jest zwykle łatwiejszy niż próba zdobycia techniki od razu na cięższej klawiaturze.

6. Nagrywanie muzyki fortepianowej przy zastosowaniu tradycyjnego sprzętu do nagrywania jest jedną z najtrudniejszych rzeczy. Mając pianino elektroniczne możesz tego dokonać po naciśnięciu jednego klawisza ! Możesz z łatwością stopniowo utworzyć album zawierający wszystkie utwory jakie opracowałeś. Nagrywanie jest jednym z najlepszych sposobów nie tylko na to aby faktycznie ukończyć i wygładzić utwór ale również aby nauczyć się występów przed publicznością. Każdy powinien rozwijać zwyczaj nagrywania wszystkich ukończonych utworów od samego początku nauki gry na fortepianie. Oczywiście pierwsze wykonania nie będą rewelacyjne tak więc w miarę poprawy twojej techniki będziesz je ponownie nagrywał. Zbyt wielu uczniów nigdy nie nagrywa swojej gry co jest później główną przyczyną ogromnej nerwowości i trudności podczas występów.
7. Większość pianistów, którzy stosują dobre metody ćwiczeń i osiągną biegłość w młodym wieku, później zaczyna również komponować swoją własną muzykę. Pianina elektroniczne są pomocne w nagrywaniu tych kompozycji tak więc nie musisz ich zapisywać. Pozwalają również odgrywać je na różnych instrumentach odpowiednich dla danej kompozycji. Z dodatkowym oprogramowaniem i sprzętem możesz nawet komponować symfonie i odgrywać samemu każdy instrument. Jest nawet oprogramowanie, które przenosi nagraną muzykę (niestety niedokładnie) na postać partytury.
8. Gdy szybko zdobywasz technikę nic nie może powstrzymać Cię przed poszerzeniem perspektywy poza muzykę klasyczną w kierunku muzyki popularnej, jazzu, bluesa, etc. Jeżeli możesz połączyć różne style będziesz miał więcej zabawy i dostęp do szerszej publiczności. Pianino elektroniczne może pomóc poprzez dostarczenie akompaniamentów, perkusji, etc. dla takich rodzajów muzyki. Te dodatkowe możliwości pianin elektronicznych są bardzo użyteczne i nie należy ich ignorować.
9. Zakup pianin elektronicznych jest bardzo prosty zwłaszcza w porównaniu do zakupu pianin akustycznych – zobacz poniżej. Wszystko co musisz wiedzieć to interesujący Cię przedział cenowy, oczekiwane możliwości i wytwórca. Nie potrzebujesz doświadczonego stroiciela, który pomoże ocenić instrument. Nie ma kwestii wykonania przez dystrybutora pianina odpowiednich czynności przygotowawczych, nie ma problemu czy przyjmie warunek aby instrument właściwie funkcjonował po dostarczeniu do domu, nie ma problemu właściwej „stabilizacji" pianina podczas pierwszego roku użytkowania czy też czy otrzymasz instrument posiadający lepszy lub gorszy ton i kontrolę uderzenia. Wielu uznanych producentów takich jak Yamaha, Roland, Korg, Technic, Kawai i Kurzweil dostarcza pianina elektroniczne doskonałej jakości.

Waga klawiatury w fortepianie nie jest po prostu kwestią dodawania czy odejmowania ciężarków do klawiszy w celu zmiany siły potrzebnej do ich wciśnięcia. Waga klawiatury jest kombinacją ciężaru, bezwładności klawiszy i młotków i siły potrzebnej do uzyskania dźwięku o określonym natężeniu. Pierwszy parametr – ciężar oznacza maksymalną masę jaką klawisz może utrzymać zanim zacznie opadać w dół. Ten parametr reguluje się przy użyciu ołowianych ciężarków. Parametr ten w przypadku wszystkich fortepianów i pianin włączając w to „ważone" klawiatury elektroniczne jest standardowo równy 50 gramów. Kiedy gramy na pianinie te 50 gramów jest tylko niewielką częścią siły potrzebnej do grania – większość siły zastosowana jest do tworzenia dźwięku. W przypadku akustyki jest to siła potrzebna do nadania pędu młoteczkowi. W elektronice jest to reakcja elektroniczna na ruch klawisza i stały opór mechaniczny. W obu przypadkach w celu wydobycia dźwięku musisz przezwyciężyć bezwładność mechanizmu. Podczas gry staccato

większość siły idzie na przezwyciężenie bezwładności podczas gdy w grze legato komponent inercji jest mały. Instrumenty elektroniczne mają mały komponent inercji ponieważ pochodzi one w nich wyłącznie z klawiatury podczas gdy akustyczne instrumenty mają dodatkowo bezładność młoteczków; czyni to akustyczne instrumenty mniej wrażliwymi na przypadkowe potrącenia klawiszy. Tak więc największą różnicę pomiędzy tymi rodzajami instrumentów odczujesz podczas szybkiej gry staccato, a najmniejszą podczas gry legato. Dla pianisty waga uderzenia jest po prostu siłą wymaganą do uzyskania dźwięku o pewnym natężeniu i ma niewiele wspólnego z ciężarem, który może utrzymać klawisz. W przypadku instrumentów akustycznych waga uderzenia jest określona głównie poprzez masę młotka i obróbkę młotków (twardość młotka). Tylko niewielki przedział mas młoteczków jest idealny ponieważ ich masy muszą być zróżnicowane – dla uzyskania mocniejszego dźwięku potrzeba cięższych młoteczków, ale aby móc szybko grać powinny być jak najlżejsze. Tak więc waga uderzenia może być przez stroiciela regulowana poprzez zmiękczanie bądź utwardzanie główek młoteczków raczej niż przez zmianę ich masy. W przypadku pianin elektronicznych ciężar uderzenia symulowany jest poprzez oprogramowanie w następujący sposób. Dla efektu twardszej klawiatury odtwarzana jest próbka dźwiękowa fortepianu z bardziej zmiękczonym młoteczkiem i vice versa. Nie ma żadnej zmiany mechanicznej w ciężarze klawiatury bądź bezwładności. Tak więc gdy przełączysz się do trybu najcięższej klawiatury możesz mieć wrażenie, że dźwięk jest nieco stłumiony, a kiedy przełączysz się do trybu najlżejszej klawiatury dźwięk stanie się zbyt jaskrawy. Zakres dynamiczny pianin elektronicznych ograniczony jest elektroniką i głośnikami tak więc dla najgłośniejszych dźwięków fortepian akustyczny może mieć lżejsze uderzenie. Podsumowując ciężar uderzenia jest subiektywnie ocenianym przez pianistę czynnikiem mówiącym jak wiele wysiłku należy włożyć aby uzyskać dźwięk o określonym natężeniu; nie jest to stała masa czy opór klawiszy.

Możesz pokazać tą subiektywną ocenę poprzez zwiększenie czy zmniejszenie głośności pianina elektronicznego. Jeżeli ćwiczysz przez długi czas na instrumencie elektronicznym z obniżoną głośnością i zagrasz na instrumencie akustycznym to okaże się, że klawiatura wydaje się bardzo lekka. Niestety sprawy się nieco komplikują ponieważ gdy przełączysz się w instrumencie elektronicznym do twardszej klawiatury uzyskasz dźwięk bardziej miękkiego młotka. Aby uzyskać dźwięk odpowiednio spreparowanego młotka musisz uderzyć mocniej. Dodaje się to do odbioru cięższej klawiatury i efekt ten nie może być symulowany poprzez zmianę głośności. Z dyskusji tych możemy wyciągnąć następujący wniosek: między ciężarem uderzenia fortepianu akustycznego i pianina elektronicznego są tylko niewielkie różnice. Tendencja jest taka, że fortepiany mają nieco cięższe uderzenie ale nie powinno to stanowić problemu przy przechodzeniu z jednego instrumentu do drugiego.

3. Pianina akustyczne

Pianina akustyczne mają swoje zalety. Są mniej kosztowne. Zabierają mniej miejsca, a w przypadku małych pomieszczeń wielkie fortepiany mogą dawać zbyt duże natężenie dźwięków - nie można na nich grać z pełną siłą przy otwartej klapie ponieważ byłoby to bolesne czy wręcz niebezpieczne dla uszu. Fortepiany gdy mają otwartą klapę są bardzo wrażliwe na uderzenie. Tak więc fortepiany wymagają konserwacji młoteczków częściej niż pianina; inaczej stają się zbyt „jaskrawe” czy też „ostre” co powoduje, że większość ich posiadaczy będzie grało przy zamkniętej klapie. Wielu posiadaczy fortepianów całkowicie ignoruje problem obróbki młoteczków. Rezultat jest taki, że fortepian produkuje zbyt wiele i zbyt ostrych dźwięków i taka osoba gra przy zamkniętej klapie. Nie ma nic technicznie niewłaściwego w graniu na fortepianie przy zamkniętej klapie. Jednakże pewni puryści uznają taką praktykę za naganną, na pewno traci się w ten sposób nieco cudowności fortepianu, dla której został on zakupiony. Wykonania w trakcie recitali prawie zawsze wymagają aby klapa była otwarta. Tak więc powinieneś zawsze ćwiczyć z otwartą klapą przed recitalem nawet jeżeli normalnie ćwiczysz z klapą zamkniętą. Jednak w większym pokoju czy też w holu recitalowym jest znacznie mniej wielokrotnych odbić dźwięku, tak więc nie słyszysz ogłuszającego tła dźwiękowego co ma miejsce w małych pomieszczeniach. Ponieważ pianina są zasadniczo

zamkniętymi instrumentami zaniedbywanie konserwacji młoteczków jest mniej zauważalne. Pianina są również tańsze w utrzymaniu, głównie dlatego, że kosztowne naprawy nie są warte przeprowadzania i nie robi ich się. Oczywiście są pianina wysokiej jakości, których dźwięk jest porównywalny z fortepianami ale stanowią one rzadkość.

Najmniejsze pianina nie dają satysfakcjonującego dźwięku nawet dla uczniów. Ich mała wysokość powoduje ograniczenia w długości strun co jest największą barierą dla wydobywania odpowiedniego dźwięku. Teoretycznie soprany powinny dawać wystarczający dźwięk (nawet małe pianina mają wystarczająco długie struny), ale problem pojawia się w przypadku basów z racji słabej jakości konstrukcji; są to najtańsze pianina. Pianina większe niż konsola mogą być bardzo dobrymi instrumentami dla uczniów. Stare pianina ze słabym dźwiękiem są generalnie nie do odzyskania, niezależnie od ich rozmiarów. W tym stanie wartość pianina jest mniejsza niż koszt jego reparacji; taniej jest kupić nowe pianino posiadające satysfakcjonujący dźwięk.

4. Fortepiany

Zalety większości fortepianów to: większy zakres dynamiki (głośny/cichy), otwarta architektura ułatwiająca dźwiękowi wydobywanie się (co daje większą kontrolę i ekspresję), bogatszy dźwięk, szybsza repetycja, bardziej gładka praca mechaniki, „prawdziwy" lewy pedał (zobacz sekcję II.24) i robiący większe wrażenie wygląd. Wyjątkiem jest klasa małych fortepianów (mniejszych niż ok. 5'-2'') których dźwięk zwykle nie jest zadowalający i które powinny być traktowane raczej jako meble. Kilka firm (Yamaha, Kawai) zaczyna produkować takie instrumenty posiadające akceptowalną jakość dźwięku, tak więc w przypadku tych nowych wyrobów nie przekreślajmy ich przed wypróbowaniem dźwięku. Większe fortepiany można podzielić na dwie kategorie – „fortepiany uczniowskie" (poniżej 6 – 7 stóp) i większe . Większe dają większy zakres dynamiki, lepszą jakość dźwięku i więcej kontroli tonu.

Jako przykład zagadnienia „jakość a wielkość" rozpatrzmy fortepiany Steinwaya. Model baby – S (5'-2'') jest zasadniczo dekoracyjnym meblem i bardzo niewiele egzemplarzy daje dźwięk o dostatecznej jakości aby uważać je za grywalne, są gorsze niż wiele pianin. Następna pod względem wielkości grupa to modele M,O i L (5'-7'' do 5'-11''). Te modele są do siebie dość podobne i są znakomitymi instrumentami studyjnymi. Ale zaawansowani pianiści nie uważają ich za prawdziwe fortepiany koncertowe. Następny model, A (6'-2'') stanowi swoistą granicę, a B (6'-10"), C(7'-5") i D(9') to prawdziwe fortepiany koncertowe (grand piano). Problemem przy testowaniu fortepianów Steinwaya jest to, że jakość w obrębie danego modelu potrafi być bardzo zmienna; ale generalnie po uśrednieniu można zauważyć znaczący wzrost jakości dźwięku ze wzrostem rozmiaru.

Jedną z największych zalet fortepianów koncertowych jest zastosowanie grawitacji jako siły powodującej powrót młoteczka. W pianinach siła przywracająca młoteczek pochodzi od sprężyn. Grawitacja jest zawsze taka sama w obrębie całej klawiatury, podczas gdy niejednorodności w sprężynach i tarciu może powodować niejednorodności w odczuwaniu klawiszy. Jednorodność czucia jest jedną z najważniejszych cech dobrze wyregulowanego pianina czy fortepianu wysokiej jakości. Wielu uczniów jest onieśmielonych samym potężnym wyglądem wielkich fortepianów koncertowych podczas recitali i konkursów, ale na tych olbrzymach gra się tak naprawdę łatwiej niż na pianinach. Jednym z lęków jaki przejawiają studenci wobec tych fortepianów jest to, że ich mechanika może ciężej pracować. Ale waga klawiatury może być regulowana przez technika regulującego fortepian i może być dostosowana do indywidualnych potrzeb zarówno zarówno w przypadku pianina jak i fortepianu. Zaawansowani uczniowie oczywiście stwierdzą, że wymagające utwory gra się łatwiej na fortepianach niż pianinach. Fortepian może zaoszczędzić Ci dużo czasu kiedy próbujesz nauczyć się jakiejś zaawansowanej umiejętności. Dzieje się tak głównie dlatego, że łatwo jest o nabycie złych nawyków podczas walki z trudnym materiałem na pianinach. Trudny materiał staje się nawet jeszcze trudniejszy na pianinach elektronicznych (a wręcz niemożliwy do opanowania w przypadku modeli bez właściwego wyważenia) ponieważ nie mają one odpowiedniej

odpowiedzi na uderzenie wymaganej przy dużych szybkościach.

Niektórzy ludzie posiadający małe pomieszczenia tragizują, że wielki fortepian będzie zbyt głośny w takim miejscu. Głośność zwykle nie jest największym problemem, poza tym zawsze jest możliwość przymykania klapy w dowolnym stopniu. Maksymalna głośność średnich wielkich fortepianów aż tak bardzo się nie różni, a na wielkich fortepianach można grać bardziej miękko. Najbardziej przeszkadzają wielokrotne odbicia. Wielokrotne odbicia (pogłosy) można łatwo wyeliminować za pomocą dywanu na podłodze i izolacji dźwiękowej na dwóch ścianach. Tak więc jeżeli fortepian fizycznie mieści się w pokoju bez oczywistych trudności to z dźwiękowego punktu widzenia może zostać zaakceptowany.

5. Zakup instrumentu akustycznego

Kupowanie fortepianu może być trudnym przeżyciem dla osoby niedoświadczonej niezależnie od tego czy kupuje się instrument nowy czy używany. Jeżeli znajdziesz dystrybutora o dobrej reputacji to zakup będzie oczywiście bezpieczniejszy, ale nawet wtedy trzeba ponieść koszt początkowej utraty wartości. Wiele salonów fortepianowych może wypożyczyć Ci fortepian z klauzulą mówiącą, że w przypadku kupna cena wypożyczenia będzie wliczona do ceny kupna. W tym przypadku upewnij się, że wynegocjujesz najlepszą cenę *przed* choćby dyskusją o wypożyczeniu; kiedy już przystaniesz na wypożyczenie będziesz miał mało mocy negocjacyjnej. Nawet w przypadku drogich fortepianów wielu dystrybutorów uważa, że utrzymywanie ich przez cały czas w gotowości i nastrojeniu jest zbyt kosztowne. Trudno jest więc przetestować u nich instrument grając na nim. Tak więc zakup fortepianu jest zwykle przeprowadzony na zasadzie – trafi się lub nie trafi. W przypadku fortepianów produkowanych masowo jak Yamaha czy Kawai jakość ich nowych produktów generalnie jest podobna, tak więc wiadomo czego się można spodziewać. Jakość dźwięku droższych „robionych ręcznie" fortepianów może być bardzo zróżnicowana tak więc kupno udanego modelu może być jeszcze trudniejsze.

Trudno znaleźć dobre, używane instrumenty ponieważ te grywalne są sprzedawane jako pierwsze, a w magazynach pozostają niegrywalne. ***Oczywiście najwięcej okazji można znaleźć wśród ofert prywatnych. Jeżeli nie posiada się doświadczenia dobrze jest zatrudnić do zakupu fortepianu zawodowego stroiciela***. Będziesz musiał uzbroić się w cierpliwość ponieważ dobre prywatne oferty niekoniecznie zlokalizowane są tam gdzie by się chciało. Jednak cierpliwość zostanie wynagrodzona ponieważ ten sam fortepian w ofercie prywatnej może kosztować połowę tego co w salonie. Istnieje stabilny popyt na dobre instrumenty w rozsądnej cenie. Nie jest więc łatwo znaleźć okazje w powszechnie dostępnych miejscach jak internetowe aukcje, ponieważ dobre instrumenty sprzedają się szybko. Z drugiej strony takie miejsca są doskonałe do sprzedaży instrumentu. Dobrym miejscem na poszukiwanie używanych fortepianów są ogłoszenia w prasie zwłaszcza w dużych miastach w piątek, sobotę czy niedzielę.

Tylko kilka marek fortepianów trzyma swoją wartość latami. Oznacza to tylko tyle, że wartość ich odsprzedaży dotrzyma kroku inflacji; nie oznacza, że możesz je sprzedać dla zysku. Tak więc jeżeli kupisz fortepian za $1000 i sprzedasz po 30 latach za $10000 nie zrobisz interesu jeżeli inflacja wyniesie 10x podczas tych 30 lat. W dodatku poniesiesz koszty strojenia i utrzymania. Na przykład taniej jest kupować nowy 7-stopowy fortepian Yamaha co 50 lat niż kupić nowy Steinway M i całkowicie odnawiać go co 50 lat. Z nielicznymi wyjątkami fortepiany nie są dobrymi inwestycjami; musisz być biegłym znawcą technicznym fortepianów aby wynaleźć na tym rynku sprzęt, który może być odsprzedany z zyskiem. Nawet jeżeli Ci się to uda to sprzedaż fortepianu jest zajęciem bardzo czasochłonnym. Więcej szczegółów na temat kupowania fortepianów znajduje się w książce Larrego Fine. Nawet w przypadku najbardziej znanych marek nowo zakupiony fortepian traci 20 do 30% w momencie kupna, a następnie traci do połowy swojej początkowej wartości w trakcie pierwszych 5 lat. Jak zgrubną regułę można przyjąć, że używany fortepian będzie kosztował w salonie ½ ceny nowego, a w sprzedaży prywatnej ¼ ceny nowego.

Ceny fortepianów mogą być z grubsza uporządkowane według tego czy warte są one restauracji. Ten, które są jej warte kosztują dwa razy tyle gdy są nowe. Praktycznie wszystkie pianina i masowo produkowane fortepiany (Yamaha, Kawai, etc.) nie są warte restauracji ponieważ jej koszt jest porównywalny z ceną nowego instrumentu. Odbudowa takich instrumentów jest często niemożliwa ponieważ nie ma już odpowiednich części. Fortepiany warte odbudowy to Steinway, Bosendorfer, Bechstein, Mason i Halin, niektóre Knabe i parę innych. Z grubsza kosztuje to ok. ¼ ceny nowego instrumentu, a wartość odsprzedaży może wynieść ½ ceny nowego; dlatego ich odbudowa może być korzystna zarówno dla odbudowującego jak i dla kupca.

6. Konserwacja fortepianów

Wszystkie nowe fortepiany potrzebują co najmniej roku specjalnej troski i strojenia po zakupie aby struny przestały się rozciągać, a młoteczki wyrównały. Większość dealerów fortepianów zminimalizować koszty serwisowania instrumentu po dostarczeniu do klienta. To wszystko zakładając, że fortepian był prawidłowo przygotowany przed dostawą. Wielu dystrybutorów nie wykonuje dużej części prac przygotowawczy aż od momentu dostawy, a jeżeli klient o tym nie wie, pewne czynności mogą w ogóle nie zostać wykonane. Z uwagi na to mniej kosztowne modele Yamahy, Kawai czy Petroff i kilku innych producentów mogą być łatwiejsze w zakupie ze względu na to, że większość prac przygotowawczych została wykonana jeszcze w fabryce. Nowy fortepian wymaga co najmniej 4 strojeń w trakcie pierwszego roku użytkowania w celu ustabilizowania naciągu strun.

Wszystkie fortepiany poza stojeniem wymagają konserwacji. Generalnie im lepszy jest fortepian tym łatwiej zauważyć pogorszenie dźwięku spowodowane zwykłym zużyciem i wymagane jest więcej konserwacji. Tak właśnie jest – bardziej kosztowne fortepiany wymagają bardziej kosztownej konserwacji. Typowe czynności konserwacyjne to: poziomowanie klawiszy, redukcja tarcia, eliminacja dodatkowych dźwięków, nadawanie kształtów młoteczkom i ich konserwacja, etc. Młoteczki są najczęściej zaniedbywane. Zdarte, twarde młoteczki powodują zrywanie strun, utratę kontroli nad tonem (złe dla rozwoju technicznego) i trudności w uzyskaniu miękkiej gry. Rujnuje to także jakość dźwięku fortepianu powodując, że brzmi on ostro i nieprzyjemnie dla ucha. Jeżeli mechanika jest w istotny sposób zużyta może wymagać generalnego remontu, który przywróci jest oryginalne specyfikacje.

W przypadku starych fortepianów z widoczną korozją strun, dźwięk można nieraz wyraźnie poprawić poprzez wymianę strun. Dotyczy to zwłaszcza strun basowych. Struny górnych rejestrów zwykle nie wymagają wymiany. Ale w przypadku bardzo starych fortepianów struny te mogą być tak rozciągnięte, że utraciły swoją wzdłużną sprężystość. Takie struny są wrażliwe na pękanie i nie drgają we właściwy sposób tak więc powinny zostać wymienione.

Pianiści powinni zapoznać się z podstawową wiedzą na temat strojenia taką jak części, z których zbudowany jest fortepian, stabilność strojenia, efekty zmian temperatury i wilgotności po to aby sprawnie komunikować się ze stroicielem i zrozumieć co musi on zrobić. Zbyt wielu właścicieli fortepianów jest w tym względzie ignorantami nie znającymi podstaw; w konsekwencji frustrują oni stroiciela i właściwie działają przeciwko niemu, a rezultat jest taki, że fortepian nie jest właściwie utrzymany. Niektórzy właściciele fortepianów są tak oswojeni z pogorszonym dźwiękiem swojego instrumentu, że kiedy stroiciel przywróci dźwięk naturalny są zaskoczeni i niezadowoleni. Właściwie ustawione młoteczki mogą dać początkowo efekt ciężkiej klawiatury. Kiedy już właściciel przyzwyczai się do nowej charakterystyki pracy mechaniki, okaże się, że można mieć znacznie lepszą kontrolę ekspresji i tonu, a także można grać dużo delikatniej.

Fortepiany należy stroić raz do roku, a jeszcze lepiej dwa razy, jesienią i wiosną, kiedy temperatura i wilgotność przyjmują wartości pośrednie między swoimi ekstremami. Wielu zaawansowanych

pianistów stoi swoje instrumenty nawet częściej. Jest wiele powodów, dla których warto częściej stroić fortepian oprócz powodu oczywistego – lepszego dźwięku. Jednym z takich powodów jest to, że może to mieć wpływ na twój rozwój techniczny. W porównaniu do instrumentu rozstrojonego, dobrze nastrojony fortepian gra sam – przekonasz się, że gra się na nim w zaskakująco dużym stopniu łatwiej. Tak więc dobrze nastrojony instrument może przyspieszyć rozwój techniczny. Rozstrojony fortepian może prowadzić do pomyłek i zatrzymań. Wiele ważnych aspektów ekspresji może być pokazanych tylko na dobrze nastrojonym instrumencie. Ponieważ zawsze powinniśmy mieć na uwadze ćwiczenie w sposób muzykalny, nie ma sensu ćwiczyć na instrumencie, który nie jest w stanie wytworzyć właściwej muzyki. Jest to jeden z powodów, dla których preferuję osobiście strój Dobrze Temperowany (z krystalicznie czystymi akordami) ponad strój Równo Temperowany, w którym tylko oktawy są czyste. Zobacz Rozdział Drugi poświęcony strojom. Fortepiany wyższej klasy to osobny temat ponieważ nie tylko lepiej trzymają strój ale można jest nastroić dużo dokładniej. Instrumenty o niższej jakości często mają dodatkowe dźwięki, które czynią dokładne strojenie niemożliwym. Pod tym względem dobre fortepiany koncertowe przewyższają znacznie przeciętne pianina.

Dla osób posiadających słuch absolutny, słuchanie rozstrojonych fortepianów jest szczególnie uciążliwe. Jeżeli masz słuch absolutny to poważnie rozstrojony instrument może spowodować szybką jego utratę z wiekiem. Małe dzieci mogą automatycznie posiąść słuch absolutny jeżeli dostatecznie często słuchają fortepianu nawet jeżeli nie mają pojęcia czym jest słuch absolutny. Ale warunkiem koniecznym jest aby był on dobrze nastrojony.

Jeżeli zawsze ćwiczysz na dobrze nastrojonym instrumencie będzie Ci trudno grać na rozstrojonym kiedy zajdzie taka konieczność. Muzyka nie wychodzi, robisz zaskakujące pomyłki, pamięć zawodzi. Można powiedzieć, że najlepszą metodą sprawdzenia tego czy instrument jest nastrojony jest zagranie utworu muzycznego. Dobry strój jest jak magia dla pianisty. Dobrym pomysłem jest zagranie od czasu do czasu na rozstrojonym fortepianie aby wiedzieć czego oczekiwać jeżeli od czasu do czasu zostaniemy poproszeni o zagranie w takich warunkach. Jeżeli chodzi o recitale to generalnie lepiej jest gdy instrument recitalowy jest lepiej nastrojony od tego, na którym się ćwiczyło. Staraj się unikać przypadków odwrotnych kiedy to fortepian ćwiczebny jest lepiej nastrojony od recitalowego. Dlatego dla uczniów ćwiczących na niedrogich pianinach nie stanowi problemu danie recitalu na dużym, nieznanym fortepianie jeżeli tylko jest on dobrze nastrojony.

Podsumowując, fortepian nie jest konieczny dla rozwoju technicznego do poziomu średnio-zaawansowanego włącznie. Powyżej tego poziomu argumenty przemawiające za fortepianem stają się coraz bardziej przekonujące. Wszystkie zalety fortepianu są jednak niewiele warte w porównaniu do talentu, bystrości ucznia i właściwych metod ćwiczeń. Fortepiany stają się istotne dla zaawansowanych studentów ponieważ wymagający technicznie materiał jest łatwiejszy do opanowania na fortepianie. W ich przypadku właściwe strojenie, regulacja i utrzymanie młoteczków musi stanowić istotną część ich pianistycznego doświadczenia.

1.3.18 Jak zacząć naukę gry na fortepianie: od małych dzieci do zaawansowanych wiekiem dorosłych

1. Czy potrzebujesz nauczyciela ?

Wielu początkujących pianistów chciałoby rozpocząć samodzielną naukę i jest wiele powodów uzasadniających taką decyzję. Należy jednak mieć na uwadze, że w trakcie pierwszych 6 miesięcy nauki (a prawdopodobnie o wiele dłużej) najszybsze postępy osiąga się mając nauczyciela, nawet takiego, który naucza według metod intuicyjnych. Jedyni nauczyciele jakich należy unikać to ci, którzy nie mogą nauczyć Cię tego, czego chcesz (możesz preferować pop, jazz czy blues, podczas gdy nauczyciel może uczyć tylko klasyki) oraz ci, którzy nauczają według ustalonych, sztywnych

metod nieodpowiednich dla ucznia (metody jakie mogą być np. odpowiednie dla bardzo małego dziecka, ale nie dla początkującego dorosłego). Dlaczego nauczyciel jest tak pomocny w początkowym etapie nauki ? Po pierwsze, trudno jest wyjaśnić w podręczniku pewne fundamentalne rzeczy, które robisz za każdym razem gdy siadasz do gry, takie jak ustawianie ręki, pozycja w której siedzisz, ruchy rąk, etc. Natomiast nauczyciel może od razu skorygować ewentualne błędy i wskazać właściwe sposoby postępowanie. Źle się stanie jeżeli od początku nauczysz się pewne rzeczy robić nieprawidłowo i będziesz musiał się tych nawyków pozbywać później. Po drugie, początkujący uczeń usiadłszy przy fortepianie, grając po raz pierwszy, zwykle robi co najmniej 20 błędów jednocześnie (koordynacja lewej ręki, kontrola poziomu głośności, rytm, ruchy ramion i ciała, szybkość, taktowanie, palcowanie, zła kolejność uczenia się, całkowite zaniedbywanie muzykalności, etc., etc.). Zadaniem nauczyciela jest zidentyfikowanie wszystkich tych błędów i stworzenie listy priorytetów, mówiącej które z nich muszą być poprawione najpierw, tak aby w pierwszej kolejności wyeliminować te najpoważniejsze. Większość nauczycieli wie również jakich podstawowych umiejętności potrzebujesz i uczy ich we właściwej kolejności. Nauczyciele są również pomocni w znajdowaniu odpowiedniego materiału do nauki. Nauczyciele zapewniają usystematyzowane środowisko nauki, bez którego uczeń może popełniać błędy i nie uświadamiać sobie, że nie robi żadnych postępów. Krótko mówiąc, nauczyciele są dla początkujących zdecydowanie opłacalni.

2. Książki i klawiatury dla początkujących

Pierwszą sprawą do załatwienia jest zdecydowanie się na któryś z podręczników. Osoby chcące opanować technikę klasyczną (a nie specyficzne rodzaje muzyki jak jazz czy gospel) mogą zaopatrzyć się w dowolną książkę dla początkujących autorów takich jak Michael Aaron, Alfred, Bastien, Faber i Faber, Schaum, czy Thompson. Z tych, które wymieniłem wiele osób poleca Faber i Faber. Większość wymienionych autorów ma w swojej ofercie książki zaprojektowane i dla dzieci i dla dorosłych. Znakomita witryna pianistyczna znajduje się pod adresem:

http://www.amsinternational.org/piano_pedagogy.htm

Wymieniona jest na niej większość podręczników pianistycznych, a wiele z nich jest zrecenzowanych. W zależności od twojego wieku i wcześniejszej edukacji muzycznej, możesz pominąć pewne podręczniki i zoptymalizować szybkość nauki.

Te książki dla początkujących nauczą Cię absolutnych podstaw: czytania nut, podstawowych sposobów palcowania w gamach, pasażach i figuracjach akompaniamentu, etc. Kiedy już zapoznasz się z tymi podstawami możesz zacząć uczyć się grać utwory. I tutaj znowu nieocenione usługi może oddać nauczyciel, jako, że zna on większość utworów, które być może zechcesz grać i może podpowiedzieć czy są adekwatne do twojego poziomu gry. Może wskazać na trudności w pewnych sekcjach i pomóc je przezwyciężyć. Może też zagrać dla Ciebie te utwory aby pokazać jak powinieneś je grać. Po kilku miesiącach do około roku takiej nauki będziesz gotowy do samodzielnej kontynuacji już według materiałów zamieszczonych w tej książce. Aby uniknąć czających się pułapek wskazane jest co najmniej jednokrotne szybkie przeczytanie tej książki jeszcze przed rozpoczęciem pierwszej lekcji.

Na samym początku, być może do końca pierwszego roku, można rozpocząć naukę na keyboardach, nawet tych mających mniej niż 88 klawiszy. Jeżeli chcesz docelowo grać tylko na keyboardach elektronicznych to oczywiście możesz ćwiczyć tylko na nich. Jednak większość klawiatur ma zbyt lekką mechanikę aby w rzeczywisty sposób symulować to z czym mamy do czynienia w przypadku akustycznego pianina czy fortepianu. Tak szybko jak to jest możliwe należy przejść na 88-klawiszowe pianino elektroniczne z ważoną klawiaturą - zobacz sekcję 17 poniżej.

3. Początkujący: wiek od 0 do ponad 65 lat

Rodzice często zadają sobie pytanie „w jakim wieku moje dziecko może rozpocząć naukę gry na fortepianie ?". Z kolei osoby starsze zastanawiają się „czy jestem zbyt stary aby zaczynać naukę gry ? Jakiej biegłości mogę oczekiwać ? Jak wiele czasu to zajmie ?". Spróbujmy zatem pokrótce ocenić czego możemy oczekiwać rozpoczynając naukę gry na fortepianie w różnym wieku. Oczywiście pomiędzy różnymi osobami istnieją znaczące różnice w „naturalnym talencie", tak więc możesz nie przystawać do żadnej z kategorii opisanych poniżej. Jednak coraz mocniej zaczynamy rozumieć, że to co przypisywaliśmy „talentowi" było w rzeczywistości konsekwencją naszej historii. Innymi słowy „talent" był sposobem na ukrycie naszej nieznajomości tego co tak naprawdę się wydarzyło. To względnie nowe „odkrycie" w sposób zasadniczy zmienia kształt pedagogiki fortepianowej. Dawny, intuicyjny system podążał drogą: Beyer, Hanon, Czerny, drobne utwory, klasyka i dopiero potem główne kompozycje. W naszym nowym systemie eliminujemy pierwsze trzy kroki, tzn. wracamy do tego co robili Beethoven, Mozart, etc. Niespodzianka ! To co oni robili było całkowicie słuszne ! Mogą być oni normą a nie wyjątkiem jeżeli wiesz co robisz. **Tak więc możemy zadać słuszne pytanie czy talent jest aż tak ważnym czynnikiem w kwestii tego jak szybko uczymy się grać na fortepianie.** A więc co JEST istotne ? Wiek jest jednym z czynników ponieważ nauka gry na fortepianie jest procesem rozwijania komórek nerwowych, zwłaszcza w mózgu. Proces rozwoju włókien nerwowych zwalnia z wiekiem. Rozważmy więc kategorie początkujących w zależności od ich wieku i konsekwencje zwolnienia rozwoju mózgu z wiekiem. Przy tworzeniu poniższej klasyfikacji przyjąłem założenie, że wszystkie osoby znają metody ćwiczeń opisane w tej książce. W dalszym ciągu trudno jest przewidzieć szybkość nauki z tego względu, że aż do dnia dzisiejszego metody opisane w tej książce nie były szeroko stosowane, a użycie ich pozwala uczniom nauczyć się praktycznie każdej kompozycji, w rozsądnych granicach i przy ich pomocy rozwiązane zostało wiele problemów, które tradycyjnie postrzegane były jako prawie nierozwiązywalne.

Wiek 0-6. Niemowlęta słyszą już od momentu urodzin i na większości oddziałów położniczych testuje się słuch dzieci natychmiast po urodzeniu w celu wczesnego wykrycia anomalii. Aż do wieku 6 lat nabywają nowych umiejętności w sposób skokowy; nagle zaczynają posługiwać się jakąś umiejętnością i szybko zaczynają być w tym dobre. Ale każde dziecko nabywa te umiejętności w różnym czasie i w różnej kolejności. Umiejętności te będą omówione w następnej sekcji. Najważniejszą sprawą w tym przedziale wiekowym jest słuchanie muzyki. Większość rodziców popełnia błąd dawania dziecku tylko „dziecięcej" muzyki. Może to być odpowiednie przez bardzo krótki okres czasu (kilka miesięcy) ale szybko powinno się przejść do muzyki dla dorosłych. Nie jest dobrym pomysłem wystawienie dziecka na działanie dźwięku grzmiących bębnów czy głośnych trąb, które mogą przestraszyć dziecko ale większość dzieci rozumie Bacha, Chopina, etc. Smak muzyczny jest sprawą nabytą; tak więc to w jakim kierunku muzycznym rozwinie się mózg dziecka zależy od rodzaju muzyki jaką słyszą. Starsza muzyka klasyczna zaczynała od prostszych struktur akordowych i harmonii w naturalny sposób zrozumiałych dla ludzkiego umysłu. Następnie dołączyły do niej bardziej skomplikowane akordy i dysonanse w miarę jak ludzie przez wieku przyzwyczajali się do ich obecności. Tak więc starsza muzyka klasyczna jest bardziej odpowiednia dla małych dzieci ponieważ jest bardziej kompatybilna z podstawowym procesem mózgu, który jest odpowiedzialny za odczuwanie zrozumienia dla muzyki. Fortepian jest szczególnie odpowiedni ponieważ jest jakby całą orkiestrą opartą o jedną skalę chromatyczną co może prowadzić w naturalny sposób do zdobycia przez dzieci mimowolnie słuchu absolutnego.

Wiek 3-12. Poniżej wieku 3 lat rączki większości dzieci są zbyt małe aby grać na fortepianie, palce nie potrafią się zginać i poruszać niezależnie, a umysł i ciało (struny głosowe, mięśnie, etc.) mogą nie być dostatecznie rozwinięte aby poradzić sobie z koncepcjami muzycznymi. Powyżej wieku 4 lat większość dzieci może przyjąć pewną porcję edukacji muzycznej, zwłaszcza jeżeli były wystawione na działanie muzyki od urodzenia; powinno się **stale sprawdzać ich wyczucie wysokości dźwięku (słuch względny i absolutny; czy mogą „przenosić dźwięk ?"), rytmu, głośno-cicho, szybko wolno oraz czytania muzyki - jest łatwiejsze niż alfabet.** Ta grupa może w

pełni korzystać z niezwykłego rozwoju mózgu, który ma miejsce podczas tego okresu życia; nauka odbywa się bez wysiłku i jest ograniczona bardziej przez zdolność nauczyciela do zapewnienia odpowiedniego materiału niż przez możliwość wchłonięcia tej wiedzy przez ucznia. Wartą zaznaczenia cechą tego wieku (a jest ich wiele !) jest „podatność”; „talenty” tych dzieci mogą być kształtowane. Tak więc nawet gdyby w naturalny sposób nie miały zostać muzykami mogą stać się nimi za sprawą odpowiedniego treningu. Jest to idealna grupa wiekowa dla rozpoczynania nauki gry na fortepianie.

Wiek 13-19, nastolatki. Osoby z tej grupy również mają znakomite szanse na zostanie koncertowymi pianistami. Jednak mogą stracić szanse na stanie się takimi gwiazdami jakimi mogą zostać osoby zaczynające wcześniej. Mimo iż rozwój mózgu odbywa się już wolniej, ciało wciąż rośnie szybko aż do wieku ok. 15 lat. Najważniejszymi tutaj czynnikami są miłość do muzyki i do fortepianu. Ta grupa wiekowa może osiągnąć praktycznie wszystko czego zechce pod warunkiem intensywnego zaangażowania w muzykę. Jednak nie są już podatni na kształtowanie; zachęcanie ich do grania na fortepianie nie ma sensu jeżeli wolą wiolonczelę lub saksofon, a rola rodziców zmienia się z obierania kierunku na wspieranie działań w kierunku obranym przez nastolatka. W tym kresie nastolatki uczą się brania odpowiedzialności oraz tego co to znaczy stawać się dorosłym -- wszystkiego tego można nauczyć się z doświadczeń pianistycznych. Aby wpłynąć na nich trzeba zastosować bardziej zaawansowane metody psychologiczne. Nie należy uważać że jest „zbyt późno aby zaczynać” naukę w celu zostania koncertującym pianistą; zdecydowanie mają oni jeszcze duże szanse. Prawdopodobnie nigdy nie zapomną tego czego nauczyli się w swoim wieku i wcześniej. Powyżej tej grupy klasyfikacja wiekowa staje się trudniejsza ponieważ jest zbyt wiele różnic między poszczególnymi jednostkami zależnych od przeszłości danej osoby.

Wiek 20-35. Niektóre jednostki z tej grupy nadal mają szansę na stanie się pianistami koncertowymi. Mogą zastosować życiowe doświadczenia aby bardziej efektywnie zdobywać umiejętności pianistyczne niż młodsi uczniowie. Osoby decydujące się na naukę gry na fortepianie w tym wieku generalnie mają większą motywację i pełniejsze zrozumienie swoich własnych oczekiwań. Będą jednak musiały pracować naprawdę ciężko ponieważ tylko odpowiednia ilość pracy będzie skutkować postępami. W tej grupie wiekowej dla niektórych osób nerwowość może zacząć stawać się głównym problemem. Mimo iż również młodsi uczniowie mogą ulegać zdenerwowaniu, to z wiekiem staje się ono coraz większym problemem. Dzieje się tak z tego względu, że poważne zdenerwowanie powstaje z lęku przed porażką, a ten lęk ma korzenie w asocjacjach mentalnych z pamięcią strasznych wydarzeń zmyślonych czy też rzeczywistych. Te okropne obrazy/idee ulegają z wiekiem akumulacji. Jeżeli więc masz zamiar grać publicznie powinieneś wykonać pewne rozpoznanie w dziedzinie kontrolowania własnej nerwowości i przedsięwziąć pewne środki zaradcze poprzez stanie się bardziej pewnym siebie czy też poprzez ćwiczenie wystąpień publicznych przy każdej sposobności, etc. Nerwowość może pochodzić zarówno ze świadomości jak i nieświadomości; tak więc musisz nauczyć się kontrolować się oba te oblicza umysłu. Rozpoczęcie nauki gry na fortepianie przez osoby, które chcą po prostu stać się wystarczająco biegłe technicznie aby cieszyć się graniem głównych kompozycji fortepianowych nie powinno przedstawiać żadnych problemów. Mimo iż wymagany będzie pewien wysiłek w celu podtrzymywania w pamięci wyuczonych utworów, możesz zachować na całe życie wszystko czego się nauczyłeś w tym przedziale wiekowym.

Wiek 35-45. Osoby z tej grupy wiekowej nie mogą stać się pianistami koncertowymi ale w dalszym ciągu mogą dobrze wykonywać prostszy materiał. Mogą rozwinąć wystarczające umiejętności aby grać najsłynniejsze kompozycje dla własnej przyjemności i nieformalnych recitali. Najbardziej wymagający materiał będzie prawdopodobnie znajdował się poza zasięgiem. Nerwowość osiąga swoje maksimum w latach 40-60, a następnie stopniowo zanika. Można w ten sposób wyjaśnić dlaczego wielu znanych pianistów zaprzestało publicznych występów w tym właśnie przedziale wiekowym. Zapamiętywanie zaczyna być problemem ponieważ mimo iż możliwe jest zapamiętanie praktycznie wszystkiego, to bez odpowiedniego podtrzymywania pamięci, zapamiętane treści będą

zapominane prawie całkowicie. Czytanie muzyki może być problemem dla osób stosujących silne szkła korekcyjne. Jest tak ponieważ odległość od oczu do klawiatury czy też partytury ma wartość pośrednią między dystansem do czytania i dystansem patrzenia na odległość. Możesz więc potrzebować specjalnych pośrednich okularów. Szkła progresywne mogą być rozwiązaniem tego problemu jednak niektórzy nie lubią ich z racji ich małego pola widzenia.

Wiek 45-65. W tym przedziale wiekowym w zależności od danej osoby będziemy mieli do czynienia ze wzrastającymi ograniczeniami materiału, który można opanować. Możesz prawdopodobnie dojść do poziomu sonat Beethovena aczkolwiek najtrudniejsze z nich będą potężnym wyzwaniem, a ich opanowanie może zająć wiele lat. Opanowanie odpowiednio obszernego repertuaru będzie trudne i w danym okresie czasu będziesz w stanie wykonywać jedynie kilka utworów. Ale w przypadku grania dla własnej satysfakcji ciągle istnieje niezliczona ilość kompozycji, które możesz grać. Ponieważ liczba wspaniałych utworów, które chciałoby się opanować jest większa niż ilość czasu, którą masz na ich opanowanie, możesz wcale nie odczuwać tego limitu. W dalszym ciągu nie ma problemów z opanowywaniem nowych utworów ale będą one wymagały ciągłej pracy nad utrzymywaniem w pamięci jeżeli chcesz je mieć w swoim repertuarze. To w znaczący sposób ograniczy twój repertuar ponieważ w miarę uczenia się nowych utworów będziesz całkowicie zapominał stare chyba że nauczyłeś się ich w znaczenie wcześniejszym wieku. W dodatku twój współczynnik szybkości uczenia się zdecydowanie zacznie się obniżać. Poprzez kilkakrotne zapominanie i ponowne przypominanie sobie utworów w dalszym ciągu możesz opanować pamięciowo znaczącą ilość materiału.

Wiek ponad 65 lat. Nie ma powodu aby rezygnować z rozpoczynania nauki gry na fortepianie w jakimkolwiek wieku. Osoby zaczynające w tym przedziale wiekowym mają realistyczne oczekiwania odnośnie utworów, które będą w stanie opanować. Ponieważ istnieje mnóstwo łatwych ale przepięknych utworów, radość z grania może być tak wielka jak w przypadku młodszych osób. Dopóki masz chęć i nie jesteś bardzo upośledzony możesz uczyć się grać na fortepianie i czynić satysfakcjonujące postępy w każdym wieku. Uczenie się na pamięć opracowywanej kompozycji dla większości nie będzie stanowić problemu. Największym problemem zapamiętywania będzie to, że dojście do odpowiednich szybkości w przypadku trudnego materiału zabierać będzie wiele czasu, a zapamiętywanie powolnej gry jest najtrudniejsze. Jeżeli będziesz więc wybierał do ćwiczeń łatwe utwory, które szybko będzie można doprowadzić do odpowiednich szybkości, będziesz je szybciej zapamiętywał. Rozciąganie dłoni w celu objęcia szerokich akordów czy arpeggiów i szybkich biegników również stanie się trudniejsze, podobnie rozluźnienie. Jeżeli będziesz koncentrował się w danym momencie nad jednym tylko utworem, zawsze będziesz miał jedną czy dwie kompozycje, które będziesz mógł wykonać. Nie ma potrzeby wprowadzania modyfikacji do metod ćwiczeń -- powinny być ona takie same jak w przypadku młodszych. Możesz nie odczuwać aż takiego zdenerwowanie (tremy) jak w młodszym wieku. Uczenie się gry na fortepianie, zwłaszcza zapamiętywanie utworów, jest jednym z najlepszych ćwiczeń dla mózgu; tak więc znaczący wysiłek włożony w taką działalność powinien opóźnić proces starzenia, podobnie jak odpowiednie ćwiczenia fizyczne są niezbędne dla utrzymania dobrego stanu zdrowia.

1.3.19 Idealna procedura ćwiczeń (nauczanie Bacha i Inwencja #4)

Czy istnieje idealna, uniwersalna procedura ćwiczeń ? Nie, ponieważ każdy musi opracować swoją własną procedurę ćwiczeń na potrzeby danej sesji ćwiczebnej. Innymi słowy, ***książka ta w całości poświęcona jest samodzielnemu opracowywaniu własnych procedur ćwiczeń***. W ostatnim paragrafie tej sekcji omówione zostaną pewne różnice między dobrze opracowaną procedurą, a procedurą intuicyjną z sekcji II.1. Dobry nauczyciel fortepianu powinien przedyskutować procedury ćwiczeń podczas lekcji. Również osoby umiejące zaprojektować własną procedurę ćwiczeń, powinny odnieść korzyść z lektury tej sekcji, ponieważ poza samymi procedurami ćwiczeń,

omówimy tutaj wiele interesujących zagadnień (takich jak nauczanie Bacha i szczegóły ćwiczenia Inwencji Dwugłosowej #4).

Wielu uczniów, zapoznających się licznymi ideami zawartymi w tej książce, jest z początku zagubionych i zastanawia się, czy istnieją jakieś magiczne procedury ćwiczeń. Chcieliby jakichś konkretnych praktycznych porad jak ćwiczyć i stosować te metody. Tak więc opiszę poniżej kilka przykładowych procedur. Wybór odpowiednich metod zależy od poziomu umiejętności, tego co dana osoba chce osiągnąć, ćwiczonej kompozycji, materiału ćwiczonego poprzedniego dnia, etc. Sesja ćwiczebna przygotowująca do recitalu wygląda inaczej niż uczenie się nowego utworu, a także inaczej od dopracowywania utworu, który ćwiczysz już od pewnego czasu.

Typowa uniwersalna procedura w rodzaju: ćwicz Hanona przez 30 minut, następnie gamy i pasaże przez 20 minut, potem Cramer-Bulow (lub Czerny, etc.), następnie utwory, nie ma najmniejszego sensu; jest to esencja metod intuicyjnych i ukazuje ogólną niewiedzę odnośnie sposobów ćwiczenia. ***Pytanie "Jaka jest dobra procedura ćwiczeń ?" należy sformułować raczej "W jak sposób opracujesz swoją procedurę ćwiczeń". Opracowujesz procedurę ćwiczeń poprzez (i) zdefiniowanie celu oraz (ii) zgromadzenie zasobów potrzebnych do jego realizacji***. Aby tego dokonać musisz po pierwsze zaznajomić się ze wszystkimi metodami ćwiczeń. Z racji objętości materiału zawartego w tej książce nie możesz wstrzymywać wdrażania metod tu zawartych do czasu kiedy doczytasz ostatnią stronę. Książka ta jest tak zorganizowana, że możesz wziąć do opracowania dowolną kompozycję, którą chcesz grać i zacząć ją ćwiczyć, stosując po kolei wszystkie reguły począwszy od Rozdziału Pierwszego, w takiej kolejności w jakiej są przedstawione.

1. Nauka reguł

Tak więc pierwszą procedurą, którą powinieneś zastosować jest podążanie za tokiem Rozdziału Pierwszego i stosowanie zawartych tam koncepcji w stosunku do utworu, który ćwiczysz. Ma to na celu zaznajomienie się ze wszystkimi metodami ćwiczeń. Możesz wybrać utwór, którego nigdy jeszcze nie ćwiczyłeś, ale najlepszym wyborem jest kompozycja, którą trochę już ćwiczyłeś, tak, że możesz skoncentrować się na nauce metod ćwiczenia, a nie na nauce danej kompozycji. Wybierz utwór, który nie jest zbyt długi ani zbyt trudny. Zanim zaczniesz ćwiczyć przy fortepianie przeczytaj cały Rozdział Pierwszy (albo całą książkę) w dość szybkim tempie. Nawet nie próbuj uczyć się wszystkiego za pierwszym razem z tego względu, że książka ta zawiera w skondensowanej formie tak wiele idei, że większość ludzi musi przeczytać te treści kilka razy. Pierwszy raz przeczytaj to tak jak byś czytał beletrystykę i pomiń sekcje, które zawierają według Ciebie zbyt wiele detali; kiedy twój umysł oswoi się z tymi ideami po raz pierwszy, będzie znacznie łatwiej zrozumieć początek książki, nawet jeżeli nie pamiętasz w większości tego, co przeczytałeś. Będziesz miał poza tym pewne pojęcie o tym, jak ta książka jest zorganizowana: podstawy przedstawione są w sekcji II rozdziału pierwszego, a bardziej zaawansowane koncepcje w sekcji III.

Nie ma potrzeby ćwiczenia każdej z metod do momentu kiedy będziesz w nich biegły zanim przejdziesz do następnej metody. Idea jest jest taka aby wypróbować każdą metodę kilka razy po to aby zrozumieć zastosowania i uzyskać pewne pojęcie jak można osiągnąć dany cel. Będziesz miał mnóstwo czasu na późniejsze ich ćwiczenie ! Oczywiście możesz czerpać wiele przyjemności z zastosowania i ćwiczenia pewnych szczególnie pożytecznych metod. Nie ma w tym nic złego !

Kiedy już będziesz w pewnym stopniu zaznajomiony z większością metod ćwiczeń, jesteśmy gotowi na opracowanie procedury ćwiczeń. Aby opracować naprawdę użyteczne procedury przyjmiemy, że masz za sobą przynajmniej 1 rok poważnych ćwiczeń

fortepianowych. Naszym celem jest nauka Inwencji Dwugłosowej nr 4 Bacha.

2. Procedura dla uczenia się nowego utworu (Inwencja #4)

W tej książce uczenie się nowego utworu i jego zapamiętywanie to to samo. Tak więc bez jakiejkolwiek rozgrzewki, zacznij zapamiętywać #4 Inwencję Bacha, najpierw PR, zaczynając od segmentów o wielkości 1 do 3 taktów, które tworzą wyróżniające się frazy, następnie LR. Kontynuuj ten proces aż zapamiętasz cały utwór tylko RO. Więcej szczegółów dotyczących zapamiętywania znajduje się w sekcji III.6. Osoby biegłe w stosowaniu metod zawartych w tej książce powinny być w stanie zapamiętać całą inwencję (nie idealnie), RO, pierwszego dnia, po jednej lub dwóch godzinach ćwiczeń (w przypadku przeciętnej osoby o IQ około 100). Skoncentruj się tylko na zapamiętywaniu i nie przejmuj się fragmentami, których nie jesteś w stanie grać satysfakcjonująco (takimi jak tryl 1,3 w LR), graj z dowolną szybkością, która jest wygodna dla Ciebie. Jeżeli chcesz nauczyć się tego utworu tak szybko jak to jest możliwe, najlepiej jest skoncentrować się na tym jednym utworze i nie grać nic innego. Zamiast ćwiczyć non-stop przez 2 godziny, możesz zrobić dwie 1-godzinne sesje w różnych porach dnia.

Zapamiętywanie przychodzi łatwiej jeżeli grasz w szybszym tempie. Tak więc kiedy uczysz się w segmentach, przyspieszaj na ile to jest możliwe, nawet jeżeli powoduje to trochę nierówną grę. Ale graj również raz bardzo powoli przed zamianą rąk, upewniwszy się, że grasz poprawnie każdą nutę. Graj każdy segment kilka razy, a następnie zmień ręce. Od pierwszego dnia próbuj grać RO w pamięci, bez fortepianu; jeżeli staniesz w martwym punkcie i będziesz miał całkowity zanik pamięci, nie przejmuj się - to całkowicie normalne. Ponownie zapamiętasz tą część podczas następnej sesji zapamiętywania. Ćwicz do momentu kiedy będziesz w stanie grać całą kompozycję RO.

Cały utwór graj tylko techniką Kciuk Nad, jedynie w takcie 1 w sekwencji 212345, grupę nut 21, graj techniką Kciuk Pod, ponieważ jest to w tym przypadku dużo łatwiejsze. To zadziwiające w jaki sposób Bachowi udało się znaleźć możliwość ćwiczenia techniki Kciuk Pod w szybkim pasażu; w pozostałych pasażach powinieneś stosować praktycznie zawsze technikę Kciuk Nad. Wybór techniki kciuk pod czy nad stanie się bardzo ważny później, kiedy zwiększymy szybkość.

Drugiego dnia zacznij RR powoli, nadal w segmentach, a następnie łącząc je. W dalszym ciągu nie ćwicz niczego innego; nawet granie wprawek w celu rozgrzania palców spowoduje, że zapomnisz część zapamiętanego materiału. Zauważ, że począwszy od pierwszego dnia rozpocząłeś zdobywanie nowej techniki, która jest nierozdzielna od zapamiętywania. Zdobywanie techniki i zapamiętywanie to procesy czysto myślowe (aczkolwiek wiele osób nazywa to „pamięcią rąk"), a składają się one z pamięci krótkotrwałej znajdującej się w specyficznej części mózgu i kilku form pamięci trwałej, których istotą są trwałe zmiany w mózgu. Pamięć krótkotrwała trwa zawsze tylko chwilę, pierwszy rodzaj pamięci trwałej może być ustanowiony po ok 5 minutach, a wtedy to, co zapamiętałeś pozostaje w twoim mózgu w zasadzie na zawsze. Ale nie ma gwarancji, że przypomnisz to sobie później. Proces przepisywania z pamięci chwilowej do trwałej jest automatyczny i nie mamy nad nim kontroli. Różnica między osobami, które dobrze zapamiętują, a tymi które źle zapamiętują polega na tym, że Ci drudzy nie mogą przywołać tego, co cały czas istnieje w ich pamięci. Tak więc ćwicząc zapamiętywanie, musisz raczej ćwiczyć przywoływanie z pamięci, a nie wprowadzanie do niej. Druga forma pamięci długotrwałej jest związana z pojęciem PPI (poprawa po-ćwiczeniowa) i to ona zmienia twoją zdolność do grania danego segmentu, poza samym składowaniem go w umyśle -- ta część to właśnie zdobywanie techniki. Większość trwałych ulepszeń w technice ma miejsce podczas snu i jest to jedna z przyczyn, dla których potrzebujemy snu -- aby mózg mógł

dokonać niezbędnych napraw i ulepszeń, by zaadoptować się do naszego zmieniającego się środowiska. Nasz mózg jest bardziej skomplikowany niż samochód, a nie jest czymś zaskakującym, że nie możesz czynić napraw i ulepszeń jeżeli nie przyprowadzisz samochodu do warsztatu i nie wyłączysz silnika (sen). Dobry sen w nocy, włączając w to fazę REM jest konieczny dla czynienia maksymalnych postępów w nauce gry na fortepianie. Faza REM (Rapid Eye Movement - szybkich ruchów gałek ocznych) jest istotnym etapem snu, w jej trakcie gałki oczne poruszają się gwałtownie mimo iż śpisz. Dlatego właśnie dzieci potrzebują tak dużo snu - ponieważ tak wiele zmian konstrukcyjnych ma miejsce w ich umysłach.

3. „Normalne" procedury ćwiczeń i nauczanie Bacha.

Po 3 czy 4 dniach możesz powrócić do „normalnej" procedury ćwiczeń. Aby zmaksymalizować efektywność procesu zapamiętywania danego utworu nie robimy w tym samym czasie innych ćwiczeń, ponieważ mogłoby to spowodować spowolnienie procesu zapamiętywania. Podczas „normalnej" codziennej procedury możemy wykorzystać moment na początku, kiedy ręce są „zimne". Jeżeli nigdy tego nie robiłeś, musisz zacząć ćwiczyć opracowane już utwory „na zimno". Oczywiście nie możesz próbować grać trudnych, szybkich utworów na zimno. Albo graj łatwe utwory, albo trudne - ale powoli. Dobrą procedurą jest zacząć od grania łatwych, a następnie grać coraz trudniejsze. Kiedy staniesz się już ugruntowanym wykonawcą nie mającym problemów z graniem na zimno (to może potrwać kilka lat) ten etap stanie się opcjonalny zwłaszcza jeżeli ćwiczysz na fortepianie codziennie. Innym zagadnieniem, które można ćwiczyć podczas tego okresu rozgrzewki są gamy i pasaże; po szczegóły odsyłam do sekcji III.4.b i III.5. Możesz również spróbować ćwiczeń na niezależność palców i na ich podnoszenie z III.7.d. Zacznij ćwiczyć również inne kompozycje.

W tym czasie powinieneś być w stanie grać całą Inwencję Bacha w pamięci, RO, bez problemów. Teraz jest dobry moment na to aby przeprowadzić konserwację pamięci utworów, które już zapamiętałeś uprzednio, ponieważ uczenie się nowych kompozycji często powoduje częściowe zapominanie tych ostatnich. Ćwicz naprzemiennie Inwencję Bacha i inne utwory. Powinieneś ćwiczyć Bacha głównie RO zanim nie zdobędziesz odpowiedniej techniki. Przyspieszaj tak szybko jak możesz aby osiągnąć szybkości większe niż zamierzona prędkość końcowa. Ćwicz głównie te sekcje, które sprawiają Ci trudności; nie ma potrzeby wałkowania fragmentów, które są dla Ciebie łatwe. Kiedy zaczniesz grać z odpowiednią szybkością RO, zacznij ćwiczyć RR z mniejszą szybkością. Kiedy poczujesz się pewnie RR, przyspiesz. ***Przyspieszając (RO czy RR), nie zmuszaj się do szybszej gry przy pomocy metronomu. Poczekaj do momentu, w którym poczujesz, że palce CHCĄ grać szybciej i wtedy zwiększ szybkość o odpowiednią wartość***. To pozwoli Ci ćwiczyć w rozluźnieniu i unikać barier szybkości.

Najważniejszą funkcją ćwiczenia RO jest zdobywanie techniki; tak więc, ***nie próbuj zdobywać techniki ćwicząc RR***, ponieważ możesz zmarnować mnóstwo czasu próbując to uskutecznić. ***Aby bezproblemowo przejść od ćwiczeń RO do RR kultywuj zwyczaj czucia tego, że dwie ręce potrzebują się wzajemnie do gry***. Pomoże Ci to znaleźć odpowiednie ruchy pomocne w grze RR. Granie RR nie jest zwyczajnym połączeniem grania RO dwóch rąk tylko zupełnie nowym trybem gry. Granie RO jest pomocne nawet podczas grania RR; na przykład jeżeli popełnisz błąd grając RR, możesz to poprawić bez przerywania gry, kontynuując bez przerwy ręką, która nie popełniła błędu i dołączając w odpowiednim momencie rękę, która błąd popełniła. Bez obszernych ćwiczeń RO taki wyczyn nie jest możliwy.

Aby zdobyć specyficzne umiejętności techniczne, które Bach miał na uwadze, musimy dość

szczegółowo przeanalizować tą inwencję. Inwencje Bacha głównie jako utwory ćwiczebne dla zdobywania techniki i każda inwencja ma za zadanie uczyć specyficznych zagadnień technicznych. Tak więc powinniśmy być świadomi tego jakich problemów technicznych ma nas uczyć dana inwencja. ***Bach nie tylko uczy nas specyficznych umiejętności, ale również tego JAK JE ĆWICZYĆ ! Właśnie poprzez analizę inwencji możemy nauczyć się wiele metod ćwiczeń opisanych w tej książce !!***

Główny temat tej inwencji podany jest w pierwszych czterech taktach PR. Następnie jest powtórzony w LR. Struktura tych dwugłosowych inwencji ma podwójne zastosowanie. Po pierwsze uczy nas niezależności rąk. Po drugie, co nie jest zbyt oczywiste, mówi nam abyśmy ćwiczyli RO ! Obie ręce grają zasadniczo taki sam materiał, dając nam możliwość równoważenia ich poziomu technicznego; można tego dokonać tylko poprzez ćwiczenia RO i poświęcenie ćwiczeniom słabszej ręki większej ilości czasu. Nie ma lepszej metody wstępnego ćwiczenia niezależności rąk niż ćwiczenie rękami osobno. Sekcja, w której jedna ręka wykonuje tryl będzie diabelnie trudna jeżeli od początku będziemy ćwiczyć ją RR, podczas gdy będzie całkiem łatwa RO. Niektórzy uczniowie nie znający metody RO, będą próbowali uzgodnić obie ręce poprzez dokładne granie wszystkich nut trylu tak, aby w odpowiednim momencie były grane nuty prawej i lewej ręki, a następnie będą spowalniali grę RR. To zły sposób. Może to być odpowiednie dla początkujących lub najmłodszych, którzy nie potrafią jeszcze trylować. Większość uczniów powinna od początku trylować RO i pracować nad przyspieszaniem tak szybko jak to jest możliwe. Nie ma potrzeby matematycznego uzgadniania obu rąk - to sztuka, a nie mechanika ! Bach chciał abyś trylował jedną z rąk niezależnie od drugiej. Nie powinieneś starać się aby nuty trylu dokładnie trafiały na nuty grane przez drugą rękę bo nie o to w przypadku trylu chodzi; jest to po prostu narzędzie służące podtrzymywaniu nuty przez długi czas, a poszczególne nuty trylu nie mają rytmicznego sensu. Co w takim razie zrobić jeżeli okazuje się, że kończymy tryl na niewłaściwej nucie ? Powinieneś to skompensować albo poprzez chwilowe zaczekanie, albo zmianę szybkości trylu pod koniec jego trwania -- tego rodzaju umiejętności uczy ta inwencja. Tak więc próba dokładnego uzgadniania trylu w jednej ręce z drugą ręką podczas ćwiczeń skutecznie uniemożliwia opanowanie umiejętności przewidzianych w lekcji dawanej przez tą inwencję; dalej zajmiemy się tym jak należy ćwiczyć tego rodzaju tryle. Staccato w taktach 3 i 4 PR jest kolejnym narzędziem służącym ćwiczeniu niezależności rąk; staccato w jednej ręce versus legato w drugiej wymaga więcej kontroli niż samo legato. Staccato powinno być stosowane w całym utworze, mimo iż wiele edycji podaje jego oznaczenie tylko na początku.

Większość utworów Bacha uczy nie tylko niezależności rąk, ale również niezależności palców w obrębie jednej ręki, zwłaszcza 4-tego palca. Tak więc w taktach 11 i 13 mamy sześć nut w PR, które można by zagrać jako dwa tryplety, ale właściwie są to trzy dublety ponieważ oznaczenie tempa to 3/8. Te takty mogą przysporzyć kłopotów zwłaszcza początkującym ponieważ wymagają koordynacji trzech trudnych ruchów: (i) mimo iż symetria palcowania PR to dwa tryplety (rytm 345345), trzeba to grać jako 3 dublety (345345), (ii) w tym samym momencie LR musi grać coś całkowicie odmiennego, (iii) to wszystko trzeba zrobić przy użyciu trzech najsłabszych palców, 3, 4 i 5. Bach często stosował to narzędzie, aby zmusić ćwiczącego do grania rytmu niezgodnego z symetrią palcowania, po to aby rozwijać niezależność palców. Celem Bacha było również dawanie jak największej ilości ćwiczeń 4-temu palcowi, tak, jak to ma miejsce w końcowym 45.

Te tryplety łatwiej jest grać palcując 234 zamiast 345, zwłaszcza jeżeli posiada się duże dłonie i większość edycji sugeruje palcowanie 234. Znajomość ćwiczeń w seriach równoległych wskazuje, że oryginalnym zamysłem Bacha było palcowanie 345 (dla zmaksymalizowania wartości ćwiczebnej) i tylko ze względów muzycznych można zastosować palcowanie 234. W każdej innej kompozycji poza tymi inwencjami palcowanie

234 byłoby odpowiednie. Można również usprawiedliwiać stosowanie palcowania 234 w ten sposób, że uczy ono ucznia zasady wyboru palcowania, nad którym mamy najlepszą kontrolę. Tak więc uczeń może wybrać jeden z dwóch sposobów palcowania. Podobna sytuacja powstaje w takcie 38, gdzie oryginalną intencją Bacha było dla LR prawdopodobnie palcowanie 154321 (bardziej kompletna seria równoległa), podczas gdy względy muzyczne podpowiedzą 143212 jako technicznie mniej wymagające. Jeżeli bylibyśmy pozbawieni pomocy ćwiczeń w seriach równoległych, oczywisty wybór podyktowany byłby względami muzycznymi. Stosując ćwiczenia w seriach uczeń ma do wyboru naukę obu palcowań z podobną łatwością.

Tryplety w metrum 3/8 są dobrym przykładem tego, jak złe odczytanie muzyki powoduje trudności w uzyskaniu odpowiedniej szybkości gry i jak mogą powstawać bariery szybkości. Kiedy grasz RR napotkasz problemy jeżeli będziesz grał tryplety w PR w metrum parzystym (zły sposób), grając jednocześnie LR w metrum na 3 (właściwe). Nawet jeżeli zrobisz kolejny błąd i będziesz próbował grać LR na dwa, aby pasowało to do PR i tak powstanie problem ze zmianą rytmiczną w sąsiednich taktach. Możesz poradzić sobie z tymi trudnościami w wolnych tempach, ale po przyspieszeniu może okazać się to niemożliwe do grania i będziesz miał do czynienia z barierą szybkości. To kolejny przykład na to jak ważny jest rytm. To zadziwiające jak wiele lekcji może Bach poświęcić czemuś wyglądającemu tak prosto. Te złożone problemy w jakiś sposób wyjaśniają dlaczego ***bez odpowiednich metod ćwiczenia, czy też wskazówek ze strony doświadczonych nauczycieli, tak wielu uczniów nie jest w stanie zapamiętywać utworów Bacha, czy też grać ich powyżej pewnej szybkości. Brak odpowiednich metod ćwiczeń jest przyczyną tego, że wielu uczniów ma w repertuarze nieliczne utwory Bacha.***

Inwencje są doskonałymi lekcjami techniki. Czerny, Hanon , etc., usiłowali osiągnąć podobny efekt przy pomocy czegoś co uważali za bardziej systematyczne podejście ale ponieśli porażkę ponieważ usiłowali uprościć coś co jest nieskończenie skomplikowane. Bach przeciwnie, starał się zmieścić tak wiele materiału technicznego w każdym takcie jak to tylko było możliwe. Hanon i Czerny musieli być świadomi trudności w uczeniu się utworów Bacha, ale nie znali dobrych metod ćwiczeń i próbowali znaleźć prostsze metody zdobywania techniki idąc za głosem swojej intuicji. To jeden z najlepszych historycznych przykładów pułapek metod intuicyjnych.

Z tego względu, że Inwencje zostały pomyślane przede wszystkim jako utwory ćwiczebne, przeznaczone do rozwijania pewnych umiejętności technicznych, mogą one wydawać się nieco ograniczone. Mimo tych ograniczeń ćwiczebne utwory Bacha zawierają więcej muzyki niż wszystkie inne utwory ćwiczebne kiedykolwiek napisane i jest ich wystarczająco dużo aby usatysfakcjonować studentów każdego poziomu, włączając w to początkujących. Jeżeli inwencje są zbyt trudne, rozważ studiowanie łatwiejszych utworów, których Bach skomponował ogromną ilość. Większość z nich można znaleźć w zbiorze kompozycji pod tytułem "Clavier Book of Anna Magdalena Bach" (jego druga żona). ***Ponieważ inwencje są utworami ćwiczebnymi, prawie każda edycja ma zaznaczone palcowanie***. Tak więc ustalenie palcowania, co jest sprawą bardzo ważną, nie powinno stanowić problemu.

Inwencje dwugłosowe zostały skomponowane poprzez złożenie ze sobą segmentów o długości nie przekraczającej kilku taktów. To czyni jest idealnymi do zastosowania metody ćwiczenia w segmentach RO, jednej z podstawowych metod tej książki. Ta oraz inne właściwości kompozycji Bacha czynią je idealnymi do studiowania muzyki według zasad opisanych w tej książce. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że zostały one skomponowane mając na uwadze reguły podobne do zawartych w tej książce. Bach był prawdopodobnie świadomy większości materiału zawartego w tej książce !

I***nną ważną lekcją bachowskich inwencii są serie równoległe. Główną lekcją techniczną inwencji #4 jest seria równoległa 12345, podstawowa seria potrzebna do grania gam i biegników***. Jednakże Bach wiedział, że pojedyncza seria równoległa jest zbyt niebezpieczna z technicznego punktu widzenia, ponieważ możesz, nawet nieświadomie, oszukiwać poprzez blokowanie w fazie, a wtedy nie rozwijasz techniki. Aby zapobiec błędowi blokowania w fazie dodał on jedną lub dwie nuty do serii równoległej. Teraz, jeżeli próbujesz oszukiwać, od raz wyjdzie to na jaw ponieważ biegnik nie będzie zagrany równo: Bach nie daje Ci tutaj żadnego wyboru - musisz opanować niezbędną technikę aby zagrać ten fragment muzykalnie ! Tak więc najlepszą metodą na szybkie opanowanie tej inwencji jest ćwiczenia seii 12345 i 54321. ***Jak tylko przetestujesz swoje palce przy użyciu tej inwencji zrozumiesz dlaczego Bach ją skomponował***. Jeżeli potrafisz satysfakcjonująco wykonać te serie równoległe, utwór ten będzie dla Ciebie całkiem łatwy, ale jeżeli te serie będą sprawiały Ci dużo trudności to powinieneś poświęcić im dużo czasu nawet jeżeli jesteś na poziomie średniozaawansowanym. Najpierw pracuj nad tymi seriami tylko na białych klawiszach; następnie w innych tonacjach włączając czarne klawisze, tak jak to sugeruje Bach w tej inwencji. Dobrym przykładem jest seria 12345 w LR w taktach 39-40, z trudnym 4-tym palcem na białym klawiszu, z następującym po nim 3-cim palcem na czarnym. Bach wyizolował najtrudniejszą część serii - 2345 i powtórzył ją w takcie 49.

Bach najwyraźniej widział płynące z bardzo szybkiego grania niewielkich grup nut, takich jak ozdobniki czy tryle (szybkość) korzyści dla rozwoju technicznego. Tak więc bachowskie ornamenty są kolejnym narzędziem rozwijania techniki, są to zasadniczo małe zestawy serii równoległych. Wiele dyskusji zostało przeprowadzonych na temat tego jak właściwie należy grać ozdobniki Bacha; dyskusje te są istotne z punktu widzenia właściwej ekspresji muzycznej, ale ***nie możemy zapominać o tym, że ozdobniki w utworach ćwiczebnych są zasadniczym narzędziem zdobywania techniki szybkościowej, a nie tylko po prostu ozdobnikami muzycznymi***. Graj oba tryle PR i LR palcami 1 i 3, co spowoduje, że tryl LR będzie łatwiejszy do nauczenia. Większość uczniów lepiej gra tryl PR niż LR; w tym przypadku użyj PR do nauczania LR. Taki transfer techniki jest łatwiejszy, jeżeli obie ręce stosują podobne palcowanie. Ponieważ głównym zadaniem trylu jest podtrzymywanie trwania dźwięków w czasie, nie ma jakiejś określonej szybkości, z jaką należy trylować; jednakże obie ręce powinny trylować z tą samą szybkością. Opanować bardzo szybkie trylowanie można przy pomocy serii równoległych opisanych w sekcji III.3.a. Jeżeli chcesz trylować szybko to niesłychanie ważne jest rozpoczynanie od bardzo szybko grania dwóch pierwszych nut. Najłatwiej jest to zrobić poprzez zablokowanie ich w fazie - nie będzie to słyszalne z tego względu, że jest to bardzo szybki proces. W rzeczywistości, jeżeli dwie pierwsze nuty będą dużo szybsze od reszty trylu, słuchający odniosą wrażenie, że całość jest szybsza niż w rzeczywistości. Obserwuj pozycję palców 2, 4, 5 podczas trylowania. Powinny one być ustabilizowane, bliskie klawiszy i lekko zakrzywione.

Większości uczniów uważe, że granie tych inwencji powyżej pewnej szybkości jest trudne, tak więc prześledźmy procedurę mającą na celu zwiększenie szybkości. Stosując ją, powinieneś być w stanie nauczyć się grać ten utwór w praktycznie dowolnym, sensownym tempie, włączając w to tempa tach szybkie jak np. Glena Goulda czy innych znanych pianistów. Nauczymy się szybko grać takty 1 i 2 i na tej postawie powinieneś móc samemu dojść do tego jak szybko grać resztę. Zauważ, że te pierwsze takty są samopowtarzalne (zobacz sekcję III.2). Spróbuj powtarzać je bardzo szybko. Może się zdarzyć, że Ci się nie uda, ponieważ wraz ze wzrostem szybkości, gwałtownie narasta napięcie. Ćwicz więc tylko 212345 z taktu 1 aż do momentu gdy będzie szybkie i gładkie. Wtedy ćwicz 154, następnie 54321 z drugiego taktu. Następnie połącz je, a na koniec powtarzaj oba takty. Być może nie uda Ci się tego zrobić pierwszego dnia, ale PPI spowoduje, że następnego dnia będzie łatwiej. Stosując podobne metody, rozwiąż wszystkie problemy techniczne w całym utworze. Największą trudność sprawia sekwencja 521 w LR w takcie 4, tak więc ćwicz serię

równoległą 521 aż będziesz w stanie grać to z dowolną szybkością, całkowicie zrelaksowany. Zauważ, że 212345 w PR i 543212 w LR są to ćwiczenia na podkładanie (nadkładanie?) kciuka. Widać, że Bach uznał iż technika kciuk pod i kciuk nad to krytyczne elementy techniczne przy dużych szybkościach i stworzył niezliczoną ilość możliwości dla ich praktykowania. Zanim zaczniesz szybko grać RR, musisz doprowadzić grę RO do znacznie większych szybkości niż zamierzone tempo RR. „Dojście do dużej szybkości" nie oznacza po prostu tego, że jest się w stanie utrzymać tą szybkość. Oznacza również, że ręka musi być spokojna i rozluźnioną i trzeba mieć dobrą kontrolę każdego palca. Początkujący mogą potrzebować miesięcy ćwiczeń RO dla osiągnięcia szybszych temp. Wielu uczniów ma tendencję do głośnego grania przy większych szybkościach; to również nie jest prawdziwa szybkość, tak więc powinieneś grać wszystko miękko w czasie tych sesji ćwiczebnych. Kiedy zaczynasz szybko grać RR przesadzaj z akcentowaniem rytmu – może to ułatwić zadanie. Nie możesz tak naprawdę przyspieszyć dopóki nie grasz muzykalnie; omówimy to poniżej. Mimo iż większość kompozycji Bacha można grać z różnymi szybkościami, minimalne tempo dla tych inwencji, to tempo w którym czujesz rozluźnione ręce, kiedy już zdobę dziesz odpowienią technikę, ponieważ jeżeli nie dojdziesz do tej szybkości tracisz jedną z najważniejszych lekcji.

Pianista na poziomie średniozaawansowanym powinien być w stanie uporać się z trudnościami technicznymi tej inwencji w ciągu około tygodnia. ***Teraz jesteśmy gotowi grać ją jako utwór muzyczny !*** Posłuchaj kilku nagrań tego utworu aby zorientować się co można zrobić i co Ty chcesz zrobić. Spróbuj różnych szybkości i zdecyduj jaka będzie twoja szybkość finalna. Nagraj kamerą video swoją grę i sprawdź czy rezultat jest zadowalający zarówno jeśli chodzi o obraz jak i muzykę; zwykle nie jest i znajdziesz wiele możliwości ulepszenia go. Możesz nigdy nie być w pełni zadowolonym nawet jeżeli ćwiczysz dany utwór przez całe życie.

Aby grać muzykalnie musisz czuć każdą nutę przed jej zagraniem, choćby przez ułamek sekundy. Zaowocuje to nie tylko lepszą kontrolą i eliminacją błędów, ale pozwoli również na ciągłe przyspieszenie spadku klawisza, tak, aby trzonek młoteczka zawsze był wygięty o odpowiednią wartość zanim młoteczek uderzy w struny. Załóż, że nie istnieje dno klawiatury i pozwól aby dopiero zatrzymanie klawisza na dnie klawiatury zastopowało ruch twojego palca. Możesz tak robić i nadal grać miękko. Nazywa się to graniem głęboko w klawiaturze. Nie możesz wysoko podnosić palców, bębniąc po klawiaturze, jak to zaleca Hanon i oczekiwać ładnego dźwięku. Taki rodzaj ruchu może spowodować wibracje trzonka młoteczka zamiast jego wygięcia i daje nieprzewidywalny i ostry dźwięk. Tak więc, ćwicząc RO, ćwicz również dla muzyki, a nie tylko dla techniki. Stosuj płaskie pozycje palców omówione w sekcji III.4.b. Połącz je z giętkim nadgarstkiem. Graj najwięcej jak to możliwe płaskim, mięsistą częścią palca (po przeciwnej stronie niż paznokieć), a nie kościstym koniuszkiem. Jeżeli nagrywasz swoją grę na taśmę video, podkurczony koniuszek palca będzie wyglądał dziecinnie i amatorsko. Nie możesz grać całkowicie rozluźniony dopóki całkowicie nie rozluźnisz mięśni prostowników 2 czy 3 pierwszych paliczków palców 2 do 5. To rozluźnienie jest esencją gry płaskimi palcami. Na początku będziesz w stanie zastosować wszystkie te rozważania tylko w wolnym tempie. Jednakże, kiedy tylko rozwiniesz rozluźnione ręce, będziesz w stanie stosować je także w szybszych tempach. Tak naprawdę, ponieważ te pozycje pozwalają na znacznie lepsze rozluźnienie, będziesz w stanie grać znacznie szybciej. To jeden z (licznych) powodów, dla których spokojna ręka jest tak ważna. Jeżeli uprzednio nie przykładałeś wielkiej wagi do muzykalności powinieneś być w stanie dostrzec natychmiastową zmianę w jakości tonu po zastosowaniu powyższych zasad, nawet w wolnych tempach.

Ton i kolor: Ulepszony ton będzie szczególnie dobrze zauważalny podczas miękkiej gry; taki sposób grania pomaga także w rozluźnieniu i kontroli. Pozycja wypłaszczonych palców pozwala na miękką grę z lepszą kontrolą. Na ile delikatnie należy grać ? To zależy od

muzyki, szybkości, etc., ale na potrzeby ćwiczeń użytecznym sposobem jest granie coraz ciszej, aż w końcu zaczniemy tracić pojedyncze nuty; taki poziom (lub trochę głośniejszy) jest zwykle najlepszy dla miękkiego ćwiczenia. Kiedy już będziesz kontrolował ton (dźwięk każdej indywidualnej nuty) spróbuj dodać kolor do swojej muzyki (efekt grupy nut). Kolor dla każdego kompozytora jest inny. Chopin wymaga legato, specjalnego staccato, rubato, etc. Mozart wymaga wielkiej dbałości o znaczniki ekspresji. Beethoven wymaga nieprzerywanego rytmu, który trwa ciągle przez wiele, wiele taktów; tak więc będziesz musiał rozwinąć umiejętność „łączenia" kolejnych taktów. Inwencje Bacha, jako utwory napisane specjalnie jako ćwiczebne, są w pewien sposób „zaszufladkowane" i ograniczone do prostych serii równoległych. Możesz z łatwością przezwyciężyć tą ułomność poprzez uwypuklenie mnóstwa koncepcji muzycznych, które nadają tej muzyce nieskończoną głębię. Najbardziej oczywista treść muzyczna pochodzi od harmonii/konwersacji między dwoma rękami. Zakończenie każdego utworu musi być szczególne, a utwory Bacha zawsze mają przekonujące zakończenia. Tak więc nie pozwól zakończeniu po prostu nastąpić; upewnij się, że wykonasz je w celowy i sensowny sposób. W tej inwencji zwróć szczególną uwagę na takt 50, w którym obie ręce poruszają się w przeciwnych kierunkach kiedy rozpoczynasz właściwe zakończenie. Kiedy doprowadzisz ten fragment do odpowiedniego tempa, takie 6-nutowe biegniki (np. 212345, etc.) powinny brzmieć jak podnoszące się i opadające fale. PR tryluje w stylu dzwonka ponieważ jest pełną nutą, podczas gdy tryl w LR jest wprowadzeniem do kontrapunktu w PR. ***Nie możesz uzyskać koloru dopóki nie podnosisz precyzyjnie każdego palca w odpowiednim momencie.*** Większość utworów ćwiczebnych Bacha zawiera lekcje precyzyjnego podnoszenia palców. Oczywiście koloryzacja powinna być najpierw przećwiczona RO. Spokojną, rozluźnioną rękę również najłatwiej osiągnąć RO; wynika z tego więc, że odpowiednie przygotowanie RO przed grą RR ma krytyczne znaczenie dla tonu i koloru. Kiedy cała ta praca przygotowawcza zostanie zakończona możesz zacząć RR i ukazać całe bogactwo muzyki Bacha !

W kwestii tonu i koloru nie istnieje granica, którą można osiągnąć – kiedy opanujesz te pojęcia łatwiej będzie Ci dodawać coś jeszcze. W pewnym momencie odkryjesz, że jesteś w stanie grać cały utwór bez jednej najmniejszej pomyłki. To chyba najlepiej ilustruje twierdzenie o niemożliwości rozdzielenia muzyki i techniki. To właśnie akt tworzenia dobrej muzyki czyni z Ciebie lepszego pianistę. Tutaj mamy również wyjaśnienie istnienia dobrych i złych dni – kiedy twój nastrój psychiczny i kondycja palców są odpowiednie, możesz we właściwy sposób kontrolować ton i kolor to jest właśnie dobry dzień. Jeżeli w złym dniu popełnisz pomyłkę, możesz spróbować ją „naprawić" poprzez próbę przypomnienia sobie fundamentalnych zasad kontroli tonu i koloru. Na tym zakończymy dyskusję dotyczącą Inwencji #4. Powrócimy teraz do omawiania procedury ćwiczeń.

Ćwiczyłeś do tego momentu przez ponad godzinę i palce "fruwają w powietrzu". Teraz już czas na prawdziwe muzykowanie ! Musisz zrobić wszystko co w twojej mocy aby przeznaczać minimum połowę czasu ćwiczeń na muzykowanie. Kiedy już dopracujesz się odpowiednio obszernego repertuaru powinieneś spróbować zwiększyć jeszcze ilość czasu na muzykowanie z 50% do 90%. Tak więc powinieneś świadomie przeznaczyć pewną część czasu pracy na muzykowanie. Graj z głębi serca ze wszystkimi emocjami, które odczuwasz. ***Znajdowanie właściwego wyrazu muzycznego jest bardzo trudne i wyczerpujące; tak więc, początkowo będzie to wymagało znacznie więcej warunkowania i wysiłku niż cały Hanon razem wzięty.*** Jeżeli nie pracujesz z nauczycielem to jedyną znaną drogą do nauczenia się muzykalności jest słuchanie nagrań i uczęszczanie na koncerty. Jeżeli masz grać jakąś kompozycję w bliskiej przyszłości, graj ją powoli, czy przynajmniej w wygodnym i w pełni kontrolowalnym tempie jeden raz, zanim przejdziesz do czegoś innego. Wyraz i ekspresja muzyczna nie odgrywają roli podczas powolnej gry. Właściwie, korzystne może być celowe granie z minimalną ekspresją podczas powolnych ćwiczeń, przed przejściem do innej kompozycji.

W książce tej na nauczanie Bacha położony jest silny nacisk. Dlaczego ? ***Ponieważ muzyka, którą Bach stworzył dla rozwoju technicznego, jest unikalna w pedagogice fortepianowej z racji higienicznego, kompletnego, efektywnego i właściwego podejścia do kwestii zdobywania techniki – nic innego nie może się z nią równać.*** Każdy doświadczony nauczyciel zaleci do ćwiczeń pewną ilość utworów Bacha. Jak już wspomnieliśmy, jedynym powodem, dla którego uczniowie nie ćwiczą zbyt wielu utworów Bacha jest to, że bez odpowiednich metod ćwiczeń wydają się one zbyt trudne. Możesz zademonstrować sobie korzyści wynikające z bachowskich lekcji, ucząc się pięciu jego technicznych kompozycji i ćwicząc je przez rok lub dłużej. Po tym czasie wróć do najtrudniejszych utworów, które uprzednio ćwiczyłeś, a będziesz zdumiony jak wielką łatwość grania i kontrolę nabyłeś. Kompozycje Bacha zostały zaprojektowane w celu stworzenia pianisty koncertowego ze zdrowymi podstawami technicznymi. Etiudy Chopina nie zostały zaprojektowane dla stopniowego, kompletnego rozwoju technicznego, a wiele kompozycji Beethovena może spowodować urazy ręki i słuchu, jeżeli nie jest się świadomym tych zagrożeń i odpowiednio poinstruowanym (wydaje się, że mogły uszkodzić również słuch samego Beethovena). I żadna z nich nie uczy Cię jak ćwiczyć. Natomiast kompozycje Bacha w kwestii rozwoju technicznego stoją ponad wszystkimi innymi. Mając na uwadze metody ćwiczeń opisane w tej książce, możesz w pełni wykorzystać dla swojego rozwoju technicznego bogate zasoby stworzone przez Bacha, które niestety tak słabo wykorzystywane były w przeszłości.

Podsumowując, nie istnieje magiczna procedura, pozwalająca uczyć się szybciej. Tylko wyznawcy systemów intuicyjnych, którzy nie wiedzą jak nauczać metod ćwiczenia, koniecznie potrzebują koncepcji sztywnej standardowej procedury ćwiczeń, będącej zubożonym substytutem prawdziwych metod ćwiczeń. Osobom znającym właściwe metody ćwiczeń, koncepcja sztywnej standardowej procedury ćwiczeń, musi wydawać się po prostu głupim pomysłem. Przykładowa standardowa procedura ćwiczeń mogłaby rozpoczynać się od ćwiczeń Hanona; jednak możesz doprowadzić granie ćwiczeń Hanona do śmiesznie wielkich szybkości, nie ćwicząc ich samych, tylko stosując metody zawarte w tej książce. A kiedy to zrobisz zaczniesz się zastanawiać dlaczego w ogóle to robisz. Co właściwie osiągasz palcując te śmieszne utworki Hanona każdego dnia ?? Zamiast naginać się do sztywnej procedury musisz zdefiniować jaki jest twój cel dla danej sesji ćwiczebnej i wybrać wszystkie metody ćwiczeń niezbędne do osiągnięcia tego celu. Twoja procedura ćwiczebna będzie stale się zmieniać i ewoluować podczas każdej sesji ćwiczebnej. Tak więc kluczem do opracowania dobrej metody ćwiczeń jest dogłębna znajomość wszystkich dostępnych metod ćwiczeń. Jakże różni się to od podejścia intuicyjnego opisanego w sekcji II.1 ! Nigdy więcej obszernych ćwiczeń palcowych czy też Czernego i innych utworów poświęconych wyłącznie technice bez jakiejkolwiek muzykalności. Nigdy więcej sztywnych sesji ćwiczebnych z niekończącymi się repetycjami. Nigdy więcej limitów szybkości, barier szybkości czy też nudnego, powolnego ćwiczenia z metronomem. To co proponujemy uwolni nauczyciela i ucznia i pozwoli skoncentrować się na muzyce oraz nauczyć się tak tylu utworów Bacha ile zapragniemy.

1.3.20 Bach: Największy Kompozytor i Nauczyciel (15 Inwencji i zawarte w nich serie równoległe)

W tej sekcji krótko przeanalizujemy 15 Inwecji Dwugłosowych bacha (z prostego, strukturalnego punktu widzenia) aby zobaczyć w jaki sposób i po co stworzył je kompozytor. Naszym celem będzie lepsze zrozumienie tego jak ćwiczyć i odnosić korzyści z utworów Bacha. Dodatkowo możemy wykorzystać rezultaty naszych dociekań do spekulacji na temat tego czym jest w ogóle muzyka i w jaki sposób bach stworzył tak niezwykłe kompozycje z czegoś co zasadniczo uważamy

za „materiał ćwiczebny” nie różniący się od stosowanego przez Czernego czy Cramer-Bulowa. Oczywiście bach zastosował zaawansowane koncepcje harmonii, kontrapunktu, etc., nad którymi teoretycy muzyki ciągle dziś debatują podczas gdy inni pisali „muzykę ćwiczebną” o wartości zasadniczo tylko dla treningu palców. Przeanalizujemy tutaj tylko Inwencje jako najprostszy poziom strukturalny. Nawet na tym podstawowym poziomie istnieją pewne intrygujące edukacyjne idee, które po przeanalizowaniu pozwolą dojść do wniosku, że muzyka i technika są nierozłączne.

Dr Yo Tomita z Królewskiego Uniwersytetu w Belfaście (Irlandia) napisał ciekawy esej na temat Inwencji Bacha. Jest to jedna z najlepszych analiz inwencji i opis tego co zawierają. Nazwa „Inwencje” nie wydaje się posiadać jakiegoś specjalnego znaczenia w kontekście zawartości tych utworów. Każda z Inwencji skomponowana jest w innej tonacji (w porządku wzrastającym c,d,e, etc.) co było istotne w Strojach Dobrze-temperowanych, preferowanych w czasach Bacha. Przeznaczone były początkowo dla najstarszego syna Wilhelma Friedmanna Bacha, około roku 1720, kiedy Friedmann miał 9 lat. Były następnie ulepszane i dawane do grania innym uczniom.

Jedną z najbardziej uderzających cech wspólnych dla wszystkich Inwencji jest to, że każda z nich skupia się na małej liczbie, zwykle mniej niż trzech, serii równoległych. Teraz mógłbyś stwierdzić -- „To nie fair -- każda praktycznie kompozycja może zostać rozbita na serie równoległe, więc jest oczywite, że również Inwencje składają sie z serii równoległych, co w tym nowego ?”. Nowym elementem jest to, że każda z Inwencji opiera się na jednej, dwóch lub trzech szczególnych seriach równoległych, które zostały wybrane przez Bacha do ćwiczeń. Aby to pokazać wypiszemy poniżej serie równoległe zastosowane w poszczególnych Inwencjach. Aby skoncentrować się całkowicie na prostych seriach równoległych Bach całkowicie unikał użycia tercji oraz bardziej złożonych akordów (w obrębie jednej ręki), które Hanon stosuje w swoich końcowych ćwiczeniach. Tak więc Bach chciał aby jego uczniowie opanowali serie równoległe przed akordami.

Pojedyńcze serie równoległe są prawie trywialne z technicznego punktu widzenia. Dlatego są tak użyteczne - łatwo jest się ich nauczyć. Osoba z pewnym doświadczeniem pianistycznym może nauczyć się je grać całkiem szybko. Z prawdziwym wyzwaniem technicznym mamy do czynienia gdy musisz połączyć dwie serie wstawiając w środek łącznik. Bach oczywiście był tego świadom i dlatego jako materiału budulcowego swoich kompozycji używał tylko kombinacji serii równoległych. Tak więc Inwencje uczą jak grać serie równoległe i ich połączenia -- nauka samych serii jest bezużyteczna jeżeli nie potrafisz ich połączyć. Poniżej będę stosował termin „liniowa” seria równoległa dla oznaczania serii, w których palce grają po kolei jeden po drugim (tzn. 12345), „zmienna” gdy palce grają naprzemiennie (np. 132435). Te połączone serie równoległe formują to co nazywamy „motywami muzycznymi” Inwencji. Jednak fakt stworzenia tych motywów przy użyciu podstawowych serii równoległych sugeruje, że zostały one wybrane nie dla ich wartości muzycznej ale ze względu na wartość pedagogiczną, a element muzycznego piękna został dodany dzięki geniuszowi Bacha. Tylko Bachowi udało się dokonać takiego wyczynu; mamy tu wyjaśnienie dlaczego nie udało się Hanonowi. Przy każdej z Inwencji podam tylko jedną reprezentatywną kombinację serii równoległych; Bach stosował je w wielu wariantach takich jak przeciwne, odwrócone, etc. Zauważ, że Hanon generalnie opierał swoje ćwiczenia na tych samych seriach równoległych, aczkolwiek zrobił tak prawdopodobnie przez przypadek wyławiając te motywy z prac Bacha. Być może argumentem najbardziej przykonywującym za tym, że Bach znał koncepcje serii równoległych jest wspaniale wzrastająca złożoność wybieranych przez niego serii wraz ze wzrostem numeru porządkowego Inwencji.

Lista serii równoległych w każdej z Inwencji (dla PR):

#1: 1234 i 4231 (liniowa, a za nią naprzemienna); w późniejszych modyfikacjach tej Inwencji Bach zastąpił naprzemienną serię 4231 dwoma seriami liniowymi 432, 321. Ta zmiana jest logiczna ponieważ przekształca tą Inwencję z uczącej dwóch różnych typów serii równoległych na taką, która koncentruje się na jednym tylko typie (Inwencje zostały uszeregowane pod względem

wzrastającej złożoności zastosowanych serii równoległych). Tak więc seria naprzemienna 4231 nie pasowała do pierwszej Inwencji. Jednak uszeregowanie pod względem trudności Inwencji może w przypadku większości ludzi nie do końca odpowiadać uporządkowaniu pod względem stopnia złożoności serii równoległych, ponieważ strukturalna prostota serii równoległej nie zawsze oznacza, że łatwiej się ją gra.

#2: Serie liniowe jak w #1 ale z większą liczbą różnorodnych łączników. Dodatkowa trudność polega na tym, że ten sam motyw pojawiający się kilkakrotnie wymaga różnego palcowania. Tak więc dwie pierwsze Inwencje zawierają głównie serie liniowe ale druga jest bardziej złożona.

#3: 324 i 321 (przemienna i liniowa). Wprowadzona zostaje krótka seria naprzemienna.

#4: 12345 i 54321 z nietypowym łącznikiem. Te dłuższe serie liniowe z nietypowym łącznikiem powodują wzrost poziomu trudności.

#5: 4534231; pełnokrwiste serie naprzemienne.

#6: 545, 434, 323, etc., najprostsze przykłady najbardziej podstawowych 2-nutowych serii równoległych połączonych jednym łącznikiem; stają się one trudne gdy muszą być zagrane z udziałem słabych palców. Mimo iż są proste są niezwykle ważnym podstawowym elementem technicznym, a granie ich naprzemiennie raz jedną, raz drugą ręką jest znakomitym sposobem na nauczenie się kontroli nad nimi (nauczanie jednej ręki przy pomocy drugiej, sekcja II.20). Inwencja ta wprowadza również serie oparte na rozłożonych akordach.

#7: 543231; jest to jak gdyby kombinacja Inwencji #3 i #4, tak więc jest bardziej złożona niż każda z nich z osobna.

#8: 14321 i wprowadzenie kombinacji typu „bas Albertiego” 2434. Wzrost poziomu trudności polega tutaj na tym, że interwał w początkowym 14 to tylko jeden czy dwa półtony, co powoduje trudności przy kombinacjach z udziałem słabych palców. To niezwykłe, że Bach nie tylko znał wszystkie kombinacje z udziałem słabych palców ale potrafił je również wpleść do prawdziwej muzyki.

#9: Lekcje jakich udziela ta Inwencja są podobne do tych z Inwecji #2 ale trudniejsze.

#10: Ten utwór składa się prawie wyłącznie z serii opartych na rozłożonych akordach (arpeggiach). Konieczność pokonywania przez palce większych odległości podczas grania takich serii pociąga za sobą kolejne zwiększenie stopnia trudności.

#11: Podobna do #2 i #9; ponownie stopień trudności zostaje zwiększony poprzez uczynienie motwu dłuższym niż w poprzednich utworach. Zauważ, że we wszystkich innych utworach mamy do czynienia z tylko jednym krótkim motywem, po którym następuje sekcja prostego kontrapunktu, co powoduje, że łątwiej jst skoncentrować się na seriach równoległych.

#12: Ta Inwencja łączy w sobie liniowe i arpeggiowe serie i należy ją grać szybciej niż poprzednie utwory.

#13: Serie arpeggiowe grane szybciej niż #10.

#14: 12321, 43234; trudniejsza wersja #3 (5 nut zamiast 3, szybciej).

#15: 3431, 4541, trudne kombinacje zawierające 4 palec. Kombinacje te są szczególnie trudne do zagrania gdy połączona zostanie większa ich liczba.

Powyższe zestawienie wskazuje że:

(i) Następuje systematyczne wprowadzanie coraz bardziej skomplikowanych serii równoległych.
(ii) Mamy do czynienia ze stopniowaniem poziomu trudności ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju słabszych palców.
(iii) „Motywy" są w rzeczywistości starannie dobranymi pod względem wartości technicznej (jak u Hanona) seriami równoległymi i łącznikami. Jednak Bach odniósł sukces tam gdzie Hanona porażkę, ponieważ Bach rozumiał różnicę pomiędzy muzyką i szumem oraz wiedział, że muzyki i techniki nie można rozdzielić.

Intrygujące jest, że motywy wybrane po prostu dla ich technicznej użyteczności mogą być zastosowane do stworzenia wspaniałej muzyki. Fakt ten nie jest niczym nowym dla kompozytorów. W przypadku melomana zakochanego w muzyce Bacha, motywy te nabierają specjalnego znaczenia i głębi muzycznej ze względu na dobrą znajomość będąca skutkiem częstego ich słuchania. Właściwie to nie same motywy lecz sposób ich użycia w kompozycji decyduje o powstającej magii. Jeżeli spojżysz na same wyizolowane motywy trudno będzie zobaczyć różnicę pomiędzy Hanonem i Bachem, jednak nikt nie uzna ćwiczeń Hanona za muzykę. Pełen motyw składa się właściwie z serii równoległych i dołączonej do nich sekcji kontrapunktu (stanowi ona kontrapunkt dla serii granych teraz w drugiej ręce). Inteligentne użycie przez Bacha kontrapunktu ma wiele zasosowań, jednym z nich jest umuzykalnienie utworu ćwiczebnego. Wydaje się, że kontrapunkt (którego nie ma u Hanona) nie wnosi nic nowego do lekcji technicznych (powód, dla którego Hanon go usunął), ale Bach wykorzystuje go do ćwiczenia umiejętności takich jak tryle, ozdobniki, staccato, etc., ponadto kontrapunkt czyni proces samego komponowania muzyki i ustalania poziomu trudności łatwiejszym.

Tak więc muzyka jest tworzona przez pewną „logiczną" sekwencję dźwięków czy też „paczek" dźwięków, które są rozpoznawalne dla mózgu, tak samo jak balet, piękne kwiaty czy wspaniały pejzaż są rozpoznawane wizualnie. Czym jest ta „logika" ? Większa jej część jest automatycznym, prawie wbudowanym procesem obróbki danych przez mózg, tak jak w przypadku wizualnym; zaczyna się od komponentu wrodzonego (noworodki zasypiają słuchając kołysanki) ale ogromna część może być wykształcona (np. Bach versus Rock and Roll). Ale nawet wykształcony komponent jest w większości automatyczny. Innymi słowy gdy jakikolwiek dźwięk trafi do naszych uszu, mózg zaczyna go przetwarzać i interpretować czy sobie tego świadomie życzymy czy nie. Ogromna część tego przetwarzania nawet nie zauważamy, np. odczucie głębi, ukierunkowanie ucha, kierunek i źródło dźwięków, ruchy chodzenia/utrzymywanie równowagi, etc. Większość tego prztwarzania jest wrodzona lub nabyta ale jest zasadniczo poza naszą świadomą kontrolą. Rezultatem tego procesu mentalnego jest zrozumienie czy też uznanie dla muzyki. Progresja akordów czy inne elementy teorii muzycznej dają nam pojęcie tego czym jest logika. Ale większość tej „teorii" jest prostą kompilacją różnych właściwości istniejącej muzyki. Nie niesie ona ze sobą odpowiedniej dawki informacji aby przy jej pomocy tworzyć nową muzykę, aczkolwiek pozwala nam unikać pułapek oraz rozszerzyć/dokończyć kompozycję kiedy już w jakiś sposón stworzymy odpowiedni motyw. Tak więc wydaje się, że teoria muzyczna jest obecnie jeszcze bardzo niepełna. Na szczęście poprzez dalszą analizę dzieł wielkich mistrzów możemy powoli, krok po kroku, rozwijać lepsze zrozumienie muzyki.

Oczywistym wydaje się fakt stworzenia Inwencii na potrzeby rozwoju techniki. Niestety ze względu na trudności w uczeniu się muzyki Bacha związane z nieznajomością efektywnych metod ćwiczeń fortepianowych, nie była ona wykorzystywana w przeszłości w dostatecznym stopniu. Metody zawarte w tej książce powinny wyeliminować wspomniane trudności i pozwolić na znacznie szersze zastosowanie tego najwartościowszego dla rozwoju zdrowej techniki źródła. Na szczęście ta sekcja pokazuje zbieżność nauczania Bacha z metodami zawartymi w tej książce, co pozwoli większej liczbie uczniów czerpać korzyści z najwspanialszej na świecie muzyki skomponowanej przez

największego na świecie nauczyciela.

1.3.21 Psychologia

Jesteśmy świadomi tego, że psychologia odgrywa ważną rolę nie tylko w muzyce ale również w nauce gry na fortepianie. W tej sekcji spróbujemy omówić liczne korzyści, które można odnieść ze zrozumienia psychologii. Ale ważniejsze na początek będzie rozprawienie się z pułapkami psychologicznymi stwarzającymi niepokonywalne z pozoru bariery w nauce gry na fortepianie, takie jak „brak talentu" czy „nerwowość (trema)" podczas występów. Innym przykładem, przedyskutowanym w sekcji 16.e jest niezdolność wielkich artystów do nauczania. Zjawisko to zostało wyjaśnione w kategoriach psychologicznego podejścia artystów do nauczania, odzwierciedlającego ich podejście do komponowania muzyki. Ponieważ psychologia muzyki jest poznana w stopniu minimalnym, kompozytorzy tworzą muzykę w swoich umysłach „z niczego" -- nie istnieje coś takiego jak recepta na tworzenie muzyki. W podobny sposób zdobywają oni technikę - poprzez wyobrażanie sobie efektu końcowego muzyki i pozwolenie rękom na znalezienie odpowiedniego sposobu na wykonanie. Jeżeli to zadziała to jest to niezwykle wydajny skrót do zdobycia techniki, a jednyna możliwość jeżeli chodzi o komponowanie. Ale w przypadku większości uczniów jest to najbardziej nieefektywny sposób zdobywania techniki i wiemy teraz, że są lepsze podejścia. Tak więc analiza tych podejść psychologicznych jest koniecznym komponentem pedagogiki fortepianowej.

Psychologia jest głównie kontrolowana przez wiedzę i często trudno jest rozróżnić psychologię i wiedzę. W większości przypadków to wiedza kontroluje w jaki sposób podchodzimy psychologicznie do tematu. To o czym tutaj dyskutujemy to psychologia ponieważ wiedza to za mało -- musisz zmienić podejście mentalne aby osiągnąć cel. Wiedza czyni tą zmianę możliwą, czy nawet łatwą. Przyjżyjmy się teraz kilku szczególnym zagadnieniom.

Być może najważniejszym zagadnieniem jest jak postrzegamy naukę gry na fortepianie czy też nasza ogólna postawa wobec procesu nauki gry. Metody zaprezentowane w tej książce różnią się zasadniczo w stosunku do większości starszych metod. Na przykład jeżeli uczniowi nie wychodzi nauka to według starego systemu nie ma on talentu, tak więc porażka była winą ucznia. Według systemu przedstawionego w tej książce porażka jest winą nauczycielaponieważ to zadaniem nauczyciela jest zapewnienie wszystkich informacji potrzebnych do osiągnięcia sukcesu. Takie postawienie sprawy jest właściwe jedynie gdy jesteśmy dostatecznie dobrze poinformowani, tak, że wszyscy posiadający odpowiednie kwalifikacje ucznowie (ponad 90% ludzkiej populacji) mogą osiągnąć sukces; mając na uwadze materiał zgromazony w tej książce mamy do czynienia z takim właśnie przypadkiem. Poprzednio to nauczyciel był mistrzem sztuk i uczeń musiał ściśle trzymać się jego wskazówek. W naszym nowym systemi to uczeń jest pracodawcą i mistrzem procesu nauczania, a nauczyciel musi dostarczyć tego czego pragnie uczeń; innymi słowy nauczyciel dostarcza informacji, a uczeń stosując te informacje sam opracowuje dla siebie odpowienie procedury ćwiczeń. Teraz odpowiedzialność za zrozumienie procesu nauki spoczywan na uczniu ponieważ to on steruje procesem nauczania -- nie ma już ślepej wiary, że ćwiczenie Hanona każdego dnia jedną godzinę przekształci Cię w wirtuoza. Właściwie nic nie powinno być przyjmowane na wiarę i nauczyciel jest odpowiedzialny za wyjaśnienie każdej metody uczniowi w zrozumiały sposób. Będzie to wymagać od nauczyciela wszechstronnego wykształcenia, zwłaszcza w naukach ścisłych. Dochodzimy do historycznego momenty gdy nauczyciele sztuki nie mogą już dłużej ignoroać nauk ścisłych (naukowego podejścia). Tak więc psychologia fortepianu wymaga znaczących zmian w wymaganiach odnośnie zarówno ucznia jak i nauczyciela.

Mówiąc krótko stary system był systemem reguł bazujących na doświadczeniach historycznych; nowy system jest systemem metod bazujących na wiedzy.

W przypadku uczniów, zwłaszcza tych nauczanych w starym systemie z jego regułami, trudności z

przejściem ze starego systemu do nowego oscylują od „bardzo łatwego” do całkowitego mętliku. Niektórzy uczniowie od razu będą się cieszyć z nowej wolności i w ciągu tygodnia będą w stanie czerpać wszystkie korzyści z metody. Z drugiej strony są uczniowie, do których nie dociera, że nie ma już więcej reguł i będą szukać „nowych reguł”, których chcieliby przestrzegać. Mają mnóstwo pytań: Czy kiedy robię cykle jedną ręką, 10 razy wystarcza czy muszę ich zrobić 10.000 ? Czy mam robić cykle tak szybko jak potrafię czy wolniej ale bardziej dokładnie ? Czy ćwiczenie RO jest konieczne nawet jeżeli gram ten utwór już RR ? W przypadku prostej muzyki ćwiczenie RO może być okropnie nudne -- co powinienem zrobić ? Takie pytania pokazują stopień w jakim uczeń zaadaptował się lub nie zaadaptował do nowego podejścia psychologicznego. Dla ilustracji przeprowadźmy psychoanalizę ostatniego pytania. Aby zadać takie pytanie dana osoba musiała ćwiczyć bezmyślnie ponieważ przeczytała, że konieczne jest ćwiczenie RO. Innymi słowy ślepo podążała za regułą. Nie tak stosować należy metodę tej książki. Tutaj najpierw definiujemy cel, a następnie stosujemy ćwiczenie RO aby ten cel osiągnąć. Takim celem może być na przykład bardziej bezpieczna pamięć skutkująca unikaniem zaćmień pamięci podczas wykonań, czy też rozwój techniczny aby podczas grania RR można było usłyszeć znakomite umiejętności. Kiedy te cele zostaną osiągnięte ćwiczenie wcale nie jest nudne !

Z punktu widzenia nauczyciela bez wątpienia wszystko w nowoczesnym społeczeństwie opiera się na szeroko pojętej edukacji. Nie ma potrzeby zostania naukowcem czy też studiowania zaawansowanych koncepcji psychologicznych. Sukces w rzeczywistym świecie nie zależy bezpośrednio od osiągnięć akademickich; większość ludzi biznesu, którzy osiągnęli sukces nie ma dyplomu MBA. Być może największym osiągnięciem współczesnego społeczeństwa jest to, że wszystkie te koncepcje, uznawane za wyspecjalizowane w zaawansowanych dziedzinach, stają się coraz łatwiejsze do zrozumienia, nie tylko dlatego, że się zmieniają, ale również dlatego, że lepsze zrozumienie zawsze upraszcza, a metody nauczania stale są ulepszane. Co więcej, nasza znajomość tych dziedzin stale wzrasta ponieważ stają się coraz bardziej potrzebne w codziennym życiu. Wiek informacyjny czyni tego typu wiedzę łatwiej dostępną. Tak więc nauczyciel musi po prostu przeznaczyć odpowiednią ilość energii na poszukiwania, a rezultaty pojawią się niemal automatycznie. Natomiast podejście twierdzące, że dowodem na skutczność danej metody jest to, że stosuje się ją od 30 lat i nie są potrzebne żadne modyfikacje, na pewno się nie sprawdzi. Nauczyciel musi zaadoptować nową psychologię opartą na otwartej komunikacji i ciągłym zdobywaniu wiedzy.

Wielu z nas potrzebuje narzędzia psychologicznego pomocnego w przezwyciężeniu bezpodstawnego lęku przed niemożnością zapamiętania. W tej książce nie mówimy tylko o zapamiętywaniu „Dla Elizy”. Mówimy o repertuarze o objętości ponad 5 godzin prawdziwej muzyki, którą możesz zagrać w każdej chwili. Pewne osoby nie mają żadnych trudności z zapamiętywaniem, ale większość podziela fałszywe przekonanie, że zapamiętanie znaczącego repertuaru dostępne jest tylko dla garstki „utalentowanych”. Muszą oni stopniowo przyswajać sobie prawdę mówiącą, że zapamiętywanie dużego repertuaru może odbywać się rutynowo. Główną przyczyną tych nieuzasadnionych obaw są doświadczenia z przeszłości. Wymagano od uczniów najpierw doprego opanowania utworu, a dopiero później nauczenia się go na pamięć. Jak to zostało wyjaśnione w sekcji III.6 jest to jeden z najtrudniejszych sposobów zapamiętywania. Generalne przeświadczenie, że zapamietywanie jest czymś trudnym wynika z faktu nauczania taką metodą bardzo wielu uczniów. Zapamiętywanie staje się drugą naturą uczniów, którzy od początku byli właściwie nauczani jak zapamiętywać; jest to po prostu integralna część procesu uczenia się nowej kompozycji. Dla osób, które nie uczyły się zapamiętywania, pierwszym etapem powinno być włączenie procesu zapamiętywania w procedurę nauki i zrozumienie, że jednoczesne zapamiętywanie i opanowywanie utworu jest rzeczywiście szybsze niż samo opanowywanie -- ta koncepcja stwarza często trudną psychologiczną barierę do pokonania. Drugim etapem jest opracowanie procedury podtrzymywania pamięci jak ćwiczenie na zimno - używania opracowanych utworów do rozgrzania rąk zamiast ćwiczeń czy też granie opracowanych utworów dla wygładzenia techniki i ćwiczenia muzykalnej gry. Trzecim etapem jest opracowanie sposobów na utrzymywanie dużego repertuaru tak aby go nie zapominać, takich jak granie RO, granie w pamięci, granie od

dowolnego punktu w środku utworu.

Zauważ, że na każdym etapie będziesz poprawiał swoją kondycję psychologiczną. Na przykład pierwszy etap podpowie Ci, że jest lepszy sposób, jest nadzieja. W drugim etapie eliminujesz strach przed zapominaniem -- w końcu to tylko kolejny etap procesu zapamiętywania. W trzecim etapie będziesz odczuwał dumę ze swoich osiągnięć i cieszył się rzeczywistymi owocami swoich trudów -- muzykowaniem. Tak więc zapamiętywanie jest jednym z przykładów wkładu wiedzy do psychologicznej higieny pianisty.

Nerwowość (trema) jest szczególnie trudną do przezwyciężenia barierą psychologiczną. Aby ją przezwyciężyć musisz zdać sobie sprawę, że jest ona procesem czysto mentalnym. Obecny system zmuszający młodych uczniów do dawania recitali bez odpowiedniego przygotowania psychologicznego jest szkodliwy i generalnie wywołuje u uczniów większą podatność na nerwowość od tej, którą mieli gdy zaczynali swoje lekcje. Kiedy uczeń doświadczy intensywnego zdenerwowania (tremy) podczas występu, może to negatywnie wpłynąć na wszystkie inne podobne rzeczy, jak np. granie w przedstawieniach czy publiczne przemówienia. Tak więc obecny system jest generalnie zły jeżeli chodzi o higienę psychologiczną. W sekcji 15 powyżej zostało dokładnie omówione, że w przypadku większości ludzi problem nerwowości można znakomicie rozwiązać poprzez program naprawy kładący nacisk na dumę, przyjemność i poczucie spełnienia, które powinno towarzyszyć uprawianiu muzyki.

Podsumowując, nasze nowe metody są wolne od ślepej wiary (w sztywne reguły), mistyki (wielkich mistrzów czy renomowanych szkół) czy nawet „talentu” (tak często fikcyjnego czy arbitralnego); zamiast tego bazują na narzędziach psychologicznych opierających się na wiedzy. Te psychologiczne narzędzia pomagają wykształcić zdrowy umysł. Zdrowe podejście psychologiczne jest dla ucznia kluczowym elementem osiągnięcia sukcesu pianistycznego. Nauczyciel fortepianu musi posiadać głęboki psychologiczne zrozumienie fortepianu.

1.3.22 Ogólne podsumowanie całej Metody

Metoda ta opiera się na 4 głównych koncepcjach: Ćwiczeniu rękami osobno (RO, II.7), Ćwiczeniu w segmentach (II.6), Seriach równoległych (II.11, III.7.b, IV.2.a) oraz Zapamiętywaniu (III.6).

1. Ucz się tylko kompozycji o wartości muzycznej, żadnego Hanona, Czernego, etc.; jednak gamy i pasaże (III.5) są niezbędne.
2. Słuchaj nagrań i recitali jednak nie próbuj dokładnie naśladować artystów.
3. Ćwicz dopracowane utwory na Zimno (bez rozgrzewki, III.6.g).
4. Gdy zaczynasz nowy utwór zagraj go z nut aby zidentyfikować trudne sekcje i ćwicz najpierw najtrudniejsze sekcje; następnie
   a) Ćwicz Rękami Osobno w nakładających się częściowo segmentach (Zasada ciągłości, II.8).
   b) Najpierw zapamiętaj, RO, następnie zacznij ćwiczyć; kluczem do zapamiętywania jest dojście do wysokiego tempa tak szybko jak to jest możliwe. Zapamiętywanie w tempach powolnych może być nieznośnie uciążliwe.
   c) Użyj serii równoległych dla zdiagnozowania twoich słabości; Powtarzaj serie równoległe w Cyklach (III.2) wzmocnić słabe punkty i aby szybko dojść do odpowiedniej szybkości.
5. Ostatnie podczas sesji ćwiczebnej „przegranie” danego fragmentu (przed zamianą rąk lub przejściem do innego fragmentu) powinno odbywać się powoli.
6. Ćwicz Rozluźnienie (II.10, II.14) przez cały czas zwłaszcza RO; powinno to dotyczyć całego ciała, włączając w to Oddychanie (II.21) i przełykanie śliny.
7. Graj mimo pomyłek; nie zatrzymuj się aby je poprawić. Popraw je później stosując ćwiczenie w segmentach na fragmencie gdzie doszło do pomyłki.

8. Używaj metronomu dla sprawdzenia rytmu lub krótkiego przyspieszenia; nie używaj go do „powolnego zwiększania szybkości”.
9. Stosuj pedalizację tylko tam gdzie jest to zaznaczone; ćwicz bez pedału aż do uzyskania satysfakcjonującej gry, następnie dodaj pedał.
10. Aby nauczyć się grać Rękoma Razem (RR, II.25): ćwicz RO aż uzyskasz szybkość większą niż zaplanowana finalna RR; teraz skup się nad krótkim fragmentem, graj ręką, która ma trudniejszą partię i stopniowo dodawaj nuty w drugiej ręce.
11. Ćwicz muzykalnie, miękko ale autorytatywnie i z ekspresją. Ćwiczenie na fortepianie to nie ćwiczenia wzmacniające palce; to rozwój siły mózgu i komórek nerwowych dla lepszej kontroli i większej szybkości. Graj forte gdy uzyskasz już odpowiednią technikę.
12. Zanim zakończysz ćwiczenia zagraj powoli wszystko co ćwiczyłeś (tego dnia) aby zapewnić właściwy efekt Poprawy Po-ćwiczeniowej (PPC, II.15), który działa głównie podczas snu. Ostatnią rzeczą, której chciałbyś jest włączenie do PPC błędów (zwłaszcza spowodowanych syndromem Degradacji Szybką Grą [II.25]) w PPC !

1.4 Matematyczna teoria gry na fortepianie

Sekcja ta jest nadal tworzona; poniższe treści stanowią jedynie wstępny szkic.

1.4.1 Dlaczego potrzebujemy teorii matematycznej ?

Każda dyscyplina może odnosić korzyści z podstawowej teorii matematycznej jeżeli tylko taką teorię można sformułować. Każda dziedzina wiedzy, która została wyposażona w teorię matematyczną rozwinęła się skokowo. Dzieje się tak dlatego, że kiedy teoria taka zostanie właściwie sformułowana mogą zostać zastosowane silne matematyczne narzędzia oraz metody wnioskowania. Poniżej zamieszczona jest moja pierwsza próba takiego sformułowania. Według mojej najlepszej wiedzy jest pierwszą próbą tego rodzaju w historii ludzkości. To dziewicze terytorium historycznie rzecz ujmując dało w krótkim czasie niezwykłe korzyści. Byłem zaskoczony jak wiele użytecznych i czasami całkowicie nieznanych wniosków można wyciągnąć z kilku głównych teorii. Matematyka jaką tutaj zastosowałem jest wyjątkowo prosta. Dalsze zaawansowanie jest oczywiście możliwe przy zastosowaniu matematyki wyższej. Przedyskutuję również kilka takich możliwości.

Można z pewnością stwierdzić, że sztuka pianistyczna cierpi z powodu całkowitego braku analizy matematycznej. A przecież nikt nie wątpi w to, że prędkość, przyspieszenie, pęd, siła, etc. odgrywają zasadniczą rolę w grze na fortepianie. Niezależnie od tego jaki geniusz stoi za artystą, muzyka musi zostać przekazana poprzez krew i kości oraz mechanikę składającą się z drewna, filcu i metalu. Tak więc mamy tu do czynienia nie tylko z matematycznym ale również z totalnie naukowym podejściem, obejmującym ludzką fizjologię, psychologię, mechanikę i fizykę, które wszystkie razem wiążą się ze sobą i dają to co rozumiemy jako grę na fortepianie.

Potrzeba takiego podejścia jest widoczna poprzez fakt istnienia wielu kwestii co do których w dalszym ciągu nie mamy odpowiedzi. Czym są bariery szybkości ? Jak wiele ich jest ? Czy jest jakaś recepta na ich pokonanie ? Co robią pianiści kiedy grają dźwiękiem twardym, a co kiedy słodkim, lub też płytkim albo głębokim ? Czy możliwe jest nauczenie dwóch różnych pianistów grania tego samego przebiegu w dokładnie ten sam sposób ? Czy jest jakiś sposób na sklasyfikowanie różnych ruchów palców tak jak to czynimy z różnymi rodzajami poruszania się koni ? Poniżej spróbujemy odpowiedzieć na te pytania.

Zalety teorii matematycznej są oczywiste. Na przykład, jeżeli możemy matematycznie odpowiedzieć na pytanie czym jest bariera szybkości (albo czym są -- jeżeli teoria przewiduje istnienie więcej niż jednej !), to teoria powinna natychmiast dostarczyć nam rozwiązania problemu barier. Dzisiaj nikt dokładnie nie wie ile jest barier szybkości. Zwyczajna wiedza o ich ilości stanowiłaby ogromny postęp. Istotne może być matematyczne udowodnienie tego, że dwaj pianiści (czy nawet jeden pianista) nie są w stanie zagrać jednego utworu dokładnie w ten sam sposób. Istotne dlatego, że, w takim razie, słuchanie wykonania innego pianisty nie jest szkodliwe, ponieważ nie jesteś w stanie dokładnie jego gry imitować (zakładamy, że dokładna imitacja nie jest rzeczą pożądaną). Można dzięki temu udowodnić, że próba nauczenia studenta imitacji jakiegoś znanego pianisty jest skazana na niepowodzenie. To powinno wpłynąć na sposób wykorzystania przez nauczycieli nagrać znanych artystów dla celów szkolenia młodych pianistów.

Aż do niedawna chemicy drwili z fizyków, którzy byli w stanie zastosować równania matematyczne do wielu rzeczy ale nie byli w stanie za ich pomocą wyjaśnić najprostszej reakcji chemicznej. Również biologia i medycyna początkowo rozwijały się swoimi własnymi torami w niewielkim

stopniu korzystając z matematyki, a stosując za to metody, które zostały już dawno wykluczone z nauk ścisłych. Medycyna, biologia i chemia zaczynały jako czysta sztuka. Obecnie te trzy dyscypliny są przesycone matematyką i bazują na najbardziej zaawansowanych zasadach naukowych. Osiągnięcia wynikające z tego tytułu są zbyt liczne aby je tutaj przytaczać. Jeden przykład: w chemii jedna z podstawowych koncepcji - układ okresowy pierwiastków – została wyjaśniona przy pomocy mechaniki kwantowej. Uściślenie tych trzech dyscyplin przyczyniło się do ich gwałtownego, skokowego rozwoju. Takie właśnie „uściślenie" każdej dziedziny wiedzy jest nieuniknione; ze względu na korzyści temu towarzyszące jest tylko kwestią czasu kiedy to się stanie. Korzyści z uściślenia dotyczą również muzyki.

Jak więc zastosujemy naukę ścisłą jaką jest matematyka do czegoś co odbieramy jako sztuka ? Oczywiście z początku będziemy posługiwali się grubymi przybliżeniami ale z czasem nastąpią udoskonalenia i kolejne przybliżenia. Stroiciele fortepianów są świadomi tego że został on zaprojektowany w zgodzie z prawami fizyki. Muszą oni znać dobrze nauki ścisłe – matematykę i fizykę aby uprawiać swoją „sztukę". Teoria matematyczna musi rozpocząć się od podejścia naukowego w ramach którego każda dyskutowana sprawa jest jasno zdefiniowana i sklasyfikowana; zobacz sekcję „Metoda Naukowa" w Rozdziale Trzecim. Kiedy już ten etap zostanie zakończony szukamy wszystkich istotnych zależności pomiędzy obiektami. Te procedury składają się na esencję Teorii Grup. To podstawa ! Zaczynajmy zatem.

1.4.2 Teoria ruchu palca w pianistyce.

Gra szeregowa i równoległa.

Ruchy palca podczas gry na fortepianie można zaliczyć na najbardziej podstawowym poziomie jako szeregowe lub równoległe. W grze szeregowej każdy palec jest kolejno opuszczany w celu zagrania. Gama jest przykładem czegoś co może być grane szeregowo. W grze równoległej wszystkie palce poruszają się jednocześnie. Przykładem takiego sposobu grania jest akord. Jak przekonamy się w dalszej części wywodu gama również może być grana równolegle.

Grę szeregową może opisać funkcja oscylacyjna taka jak funkcje trygonometryczne czy też hiperboliczne. Można ją zasadniczo opisać przy pomocy amplitudy (odległość na jaką unosisz i opuszczasz palec) i częstotliwości (to jak szybko grasz). Za wyjątkiem akordów czy gwałtownych glissand, większość wolnych utworów może być grana szeregowo i początkujący pianiści mają tendencję do posługiwania się tym właśnie sposobem w pierwszej kolejności. W przypadku gry równoległej istnieje dobrze zdefiniowana zależność fazowa pomiędzy poszczególnymi palcami. Musimy więc szczegółowo przedyskutować pojęcie fazy.

Faza jest miarą pozycji palca w relacji do pozostałych palców. Przypuśćmy, że w celu opisania ruchu palca posługujemy się funkcją trygonometryczną (sinus, cosinus, etc.). W swojej pozycji spoczynkowej palec ma fazę zero stopni. Ponieważ znamy sposób gry na fortepianie, wbudujemy pewną część tej wiedzy do naszej definicji fazy. Ponieważ zdejmowanie palców z klawiszy nie jest generalnie właściwym sposobem grania na fortepianie zdefiniujemy położenie fazy zerowej w górnej pozycji odpoczynku palca na klawiszu. Tak więc pozycja fazowa zero czarnych klawiszy będzie wyższa od pozycji zerowej białych klawiszy o wysokość czarnych klawiszy względem białych. Dalej, przyjmujemy, że jeżeli zdejmujesz palce z klawiszy to ten dodatkowy ruch nie będzie uwzględniany w naszych rozważaniach dotyczących fazy. Ten konwencje są w zgodzie z dobrą techniką, jak również upraszczają zagadnienie od strony matematycznej. Następnie fazy tego ruchu możemy zdefiniować następująco: palec wciśnięty do połowy w dół = 90 stopni; wciśnięty całkowicie do dna klawiatury = 180 stopni, podniesiony do połowy drogi w górę = 270 stopni i wreszcie podniesiony do swojej pozycji początkowej = 360 stopni, co równa się kątowi fazy = 0 stopni. Teraz zauważmy, że podczas gry równoległej, jeżeli drugi palec zaczyna ruch kiedy

pierwszy jest w pozycji 90 stopni, a trzeci zaczyna ruch gdy pierwszy jest w 180 stopni, etc., to ten równoległy sposób gry pozwoli na granie nut 4 razy szybciej niż ruch szeregowy z tą samą szybkością. W tym przypadku różnica kąta fazowego pomiędzy palcami wynosi 90 stopni. Jeżeli zmniejszysz tą różnicę do 9 stopni to nuty będą grane 40 razy szybciej -- ten przykład pokazuje potęgę gry równoległej w zwiększaniu szybkości gry. W akordzie różnica kąta fazowego wynosi zero.

Gra szeregowa może być zdefiniowana jak gra równoległa, w której różnica kątów fazowych pomiędzy poszczególnymi palcami wynosi ok 360 stopni lub więcej albo w której fazy nie są przeplecione. Ruch ręki może wspomóc zarówno szeregową jak i równoległą grę ale w różny sposób. Grze szeregowej pomaga poprzez dodanie amplitudy. Na grę równoległą wpływa w najbardziej istotny sposób, pomagając kontrolować fazę. Mając tych kilka definicji możemy zacząć generować pewne użyteczne rezultaty.

Bariery szybkości

Przyjmijmy, że dana osoba zaczyna ćwiczyć utwór muzyczny grając najpierw powoli, stosując głównie grę szeregową, ponieważ jest to najprostszy sposób (pomińmy na razie akordy). Kiedy szybkość wzrasta osoba ta oczywiście napotka barierę szybkości spowodowaną tym, że ludzkie palce mogą poruszać się z pewną ograniczoną szybkością. Tak więc matematycznie odkryliśmy jedną barierę szybkości, a jest nią bariera szybkości gry szeregowej. Jak ją przełamać ? Musimy znaleźć taki sposób grania, który pozbawiony jest tego typu barier. Jest nim gra równoległa. W grze równoległej zwiększasz szybkość poprzez zmniejszanie różnicy kąta fazowego. Właśnie tak - szybkość jest liczbowo proporcjonalna do odwrotności różnicy kąta fazowego. Ponieważ wiemy, że tą różnicę można zmniejszyć do zera (co daje akord) widzimy, że równoległa gra potencjalnie może pozwolić na granie z nieskończoną szybkością, a więc nie ma teoretycznie limitu szybkości. Dotarliśmy do matematycznych podstaw ataku akordowego !

Rozróżnienie między szeregowym i równoległym sposobem grania jest czasami sztuczne i uproszczone. W rzeczywistości praktycznie wszystko jest grane równolegle. Tak więc dyskusja powyższa służyła tylko jako ilustracja tego jak zdefiniować czy zidentyfikować barierę szybkości. Rzeczywista postać każdego indywidualnego przypadku jest zbyt skomplikowana aby ją opisać (ponieważ bariery szybkości są powodowane przez złe nawyki, napięcie i grę RR) ale oczywistym jest, że złe metody gry są tym co tworzy bariery szybkości, a każdy człowiek popełnia specyficzne dla siebie błędy, które są przyczyną powstawania barier szybkości. Widać to na przykładzie zastosowania ćwiczeń w seriach równoległych, które pozwalają przezwyciężyć te bariery. To oznacza, że bariery szybkości nie istnieją same w sobie ale, że są *tworzone* przez daną osobę. Tak więc w zależności od osoby możliwa jest dowolna liczba barier szybkości, a każdy człowiek ma swój indywidualny zestaw barier. Są oczywiście pewne typowe klasy barier szybkości jak np. powodowane przez napięcie, złe palcowanie, niedostatki w technice RO, brak koordynacji RR, etc. Nie należy twierdzić, że tak złożone zagadnienia nigdy nie będą opisane ściśle i matematycznie. Muszą być. Na przykład w grze równoległej faza odgrywa bardzo istotną rolę. Poprzez zmniejszenie jej do zera możemy w zasadzie grać nieskończenie szybko.

Czy rzeczywiście możemy grać nieskończenie szybko ? Oczywiście, że nie. A więc jaka jest ostateczna bariera szybkości gry równoległej i jakie mechanizmy tworzą ten limit ? Wiemy, że różne osoby mają różne limity szybkości, tak więc odpowiedź musi zawierać parametr, który zależy od danego człowieka. Poznanie tego parametru pozwoli nam grać szybciej ! Największa prędkość jest określona przez najmniejszą różnicę fazy jaką dana osoba jest w stanie kontrolować. Jeżeli różnica fazy staje się tak mała, że nie daje się kontrolować, znaczenie "szybkości gry równoległej" traci sens. Ale jak zmierzyć tą różnicę dla danej osoby ? Można tego dokonać poprzez słuchanie jak ta osoba gra akordy. Dokładność grania akordów (na ile wszystkie nuty akordu są grane jednocześnie) jest dobrą miarą zdolności danej osoby do kontrolowania najmniejszych różnic kąta

fazy. Tak więc aby być w stanie szybko grać równolegle musisz umieć grać dokładne akordy. Oznacza to, że kiedy przeprowadzasz atak akordowy musisz najpierw być w stanie zagrać dokładny akord, zanim przejdziesz do następnego etapu.

Jasne jest, że istnieje o wiele więcej barier szybkości i metody przekraczania danej bariery będą zależeć od rodzaju ruchu palca czy ręki. Na przykład możesz osiągnąć nieskończoną szybkość w grze równoległej jeżeli posiadasz nieskończoną ilość palców (w długim przebiegu). Niestety mamy tylko po 10 palców, a często dany pasaż realizuje tylko 5 ponieważ pozostałe 5 gra inną partię. Przyjmijmy z grubsza, że jeżeli gra szeregowa pozwala na grę z szybkością M, to możesz grać 2M z użyciem 2 palców, 3M z użyciem 3, etc. Szybkość maksymalna jest ograniczona tym jak szybko możesz przeprowadzać kolejne cykle z użyciem tych palców. Nie jest to do końca prawda ze względu na moment pędu, (którego wykorzystanie pozwoli grać szybciej) który zostanie omówiony osobno poniżej. Tak więc każda liczba palców będzie skutkować inną barierą szybkości. Uzyskaliśmy dwa dodatkowe, użyteczne rezultaty. (1) może istnieć dowolna liczba barier szybkości, (2) możesz zmienić swoją barierę szybkości poprzez zmianę palcowania; zasadniczo, im więcej palców możesz użyć w grze równoległej zanim musisz rozpocząć nimi kolejny cykl, tym szybciej możesz grać. Inaczej mówiąc większość łączników wnosi swoje własne bariery szybkości.

Zwiększanie szybkości

Te wyniki dają również matematyczne podstawy dla wyjaśnienia dobrze znanej sztuczki polegającego na zamianie palców podczas wielokrotnej repetycji tej samej nuty. Ktoś może pomyśleć, że użycie jednego palca będzie prostsze i zapewni większą kontrolę, ale prawda jest taka, że daną nutę można grać o wiele szybciej poprzez grę równoległa z użyciem wielu palców niż stosując grę szeregową.

Konieczność gry równoległej ukazuje nam tryle jako szczególnie trudne wyzwanie szybkiej gry ponieważ tryle muszą być wykonywane za pomocą tylko dwóch palców. Jeżeli spróbujesz wykonać tryl tylko jednym palcem staniesz przed barierą przy szybkości M, z użyciem dwóch palców będzie to 2M (znowu zaniedbujemy zagadnienie momentu pędu). Czy matematyka sugeruje jakieś inne metody osiągnięcia jeszcze wyższych szybkości ? Tak: obcinanie fazy.

To co musisz zrobić to opuszczenie palca w celu zagrania nuty i następnie podniesienie go tylko o tyle aby zresetować mechanizm repetycyjny instrumentu przed zagraniem następnej nuty. Być może musisz podnieść palec tylko o 90 stopni zamiast o 180. Tak rozumiem obcięcie fazy; niepotrzebna część całej fazy zostaje usunięta. Jeżeli pierwotna amplituda ruchu palca dla 360 stopni wynosiła 2 cm, stosując 180 stopniowe obcięcie palec przesuwa się tylko o 1 cm. Ten 1 cm może być następnie dalej zredukowany aż do granicy, przy której przestanie działać mechanizm repetycji instrumentu, tzn. przy ok. 5 mm. Obcięcie fazy jest matematyczną podstawą szybkiej repetycji fortepianów i pokazuje dlaczego ich szybka repetycja jest zaprojektowana aby działać z krótkim dystansem powrotu.

Dobrą analogią uzyskiwania szybkości w ten sposób są akcje dryblingu w koszykówce skontrastowane z ruchem wahadłowym wahadła. Wahadło ma stałą częstotliwość wahania, niezależną od amplitudy. W koszykówce koziołkujesz szybciej jeżeli robisz to bliżej gruntu (kiedy redukujesz amplitudę dryblingu). Koszykarzowi będzie ciężko do czasu aż przyzwyczai się do zmiany częstotliwości koziołkowania ze zmianą wysokości koziołkowania. Fortepian zachowuje się raczej tak jak piłka do koszykówki a nie wahadło (na szczęście !) i częstotliwość trylu zwiększa się wraz ze zmniejszaniem amplitudy ruchu, aż do czasu gdy osiągniesz limit mechanizmu repetycji.

Szybkość trylu nie jest limitowana przez mechanizm fortepianu z wyjątkiem omawianej wcześniej wysokości, przy której repetycja przestaje działać. Trudno jest więc osiągnąć szybką repetycję na większości pianin, ponieważ w tym przypadku mechanizm obcięcia fazy nie będzie tak efektywny.

Te matematyczne wnioski są zgodne z faktem mówiącym, że aby grać szybki tryl musimy trzymać palce na klawiszach i zredukować ruchy mięśni do minimum potrzebnego do resetowania mechanizmu repetycji. Palce muszą być wciskane "głęboko w klawiaturę", a podnoszone tylko o tyle aby działał mechanizm repetycji fortepianu. Idąc dalej, można zastosować struny do odbijania młotka z powrotem, tak samo jak odbijamy piłkę do koszykówki od podłogi. Zauważ, że piłka do koszykówki będzie odbijać się szybciej dla danej amplitudy jeżeli mocniej na nią naciśniesz. W przypadku fortepianu osiąga się to poprzez solidne wciskanie klawiszy i nie pozwalanie na ich "pływanie" w trakcie trylu.

Innym istotnym czynnikiem jest zależność funkcyjna ruchu palca (czysto trygonometryczna czy hiperboliczna, etc.) dla kontroli tonu, staccata i innych właściwości dźwięku fortepianu związanych z ekspresją. Przy zastosowaniu prostych instrumentów elektronicznych łatwo jest zmierzyć dokładny ruch palca, szybkość ruchu klawisza, przyspieszenie, etc. Te charakterystyki gry każdego pianisty mogą być analizowane matematycznie w celu uzyskania elektronicznych podpisów, które mogą być identyfikowane z tym co słyszymy jako grę gniewną, miłą, hałaśliwą, głęboką, płytką, etc. Na przykład ruch klawisza może być analizowany przy pomocy FFT (szybka transformacja Fouriera), i powinno być możliwe wydobycie z rezultatów analizy tych elementów ruchu, które tworzą daną słyszalną charakterystykę. Dalej, idąc wstecz powinno być możliwe rozszyfrowanie tego jak grać tak aby uzyskać dane efekty. Jest to całkowicie nowy obszar pianistyki, który dotychczas w ogóle nie był zbadany. Tego rodzaju analizy nie można przeprowadzić po prostu słuchając nagrań znanych artystów, a może to być jedno z najważniejszych zagadnień dla przyszłych badań.

1.4.3 Termodynamika gry na fortepianie.

Ważną dziedziną matematyki są studia nad wielkimi liczbami. Nawet jeżeli pojedynczego zdarzenia danego typu są nieprzewidywalne to duża liczba takich zdarzeń jest podporządkowana ścisłym prawom. Mimo iż energie poszczególnych molekuł wody w szklance mogą się znacznie różnić to temperatura wody będzie utrzymywała się na stałym poziomie i może być zmierzona z dużą dokładnością. Czy sytuacja z grą na fortepianie jest podobna i czy zastosowanie praw wielkich liczb pozwoli nam na wyciągnięcie użytecznych wniosków ?

Gra na fortepianie jest złożonym procesem z racji dużej liczby zmiennych, które biorą udział w powstawaniu muzyki. Studiowanie wielkich liczb dokonuje się poprzez liczenie "liczby stanów" systemu. Całkowita liczba znaczących stanów liczonych w ten sposób może być nazywana "zespołem kanonicznym", znaczącym zbiorem, który tworzy dźwięk, który możemy odszyfrować. Wierz lub nie, „zespół kanoniczny" (zobacz „Mechanika Statystyczna”, Kerson Huang, Wily, 1963, P. 75) to ustanowiona terminologia termodynamiczna. Tak więc wszystko co musimy zrobić to obliczyć ten parametr, a kiedy skończymy, zastosować znane matematyczne reguły stosujące się do wielkich systemów (tzn. Termodynamikę) i voila ! Zrobione !

Zmienne w naszym zagadnieniu to oczywiście różne ruchy ludzkiego ciała, zwłaszcza części istotnych dla grania na fortepianie. Naszym zadaniem jest policzyć wszystkie sposoby w jakie ciało może się poruszać grając na fortepianie; jest to oczywiście bardzo duża liczba; pytanie jest czy jest wystarczająco duża aby stworzyć znaczący zespół kanoniczny ?

Ponieważ nikt nawet nie próbował tego robić, eksplorujemy całkowicie nowe terytorium i będę próbował przeprowadzić tylko bardzo zgrubne oszacowanie. Piękno zespołu kanonicznego polega na tym, że na koniec, jeżeli obliczenia były przeprowadzone prawidłowo (właściwe rozważanie dla czegoś tak nowego) to niezależnie od metody użytej dla obliczeń zawsze uzyskasz taką samą odpowiedź. Obliczymy zespół poprzez wyliczenie wszystkich istotnych zmiennych i policzenie całkowitej przestrzeni parametrycznej tych zmiennych. A więc do dzieła.

Zacznijmy od palców. Palce mogą poruszać się w górę i w dół, w boki oraz podkurczać się i rozprostowywać (3 zmienne). Powiedzmy, że jest 10 mierzalnie różnych pozycji dla każdej zmiennej (przestrzeń parametryczna = 10); licząc tylko dziesiątkami, mamy już 4 zmienne uwzględniając fakt posiadania 10 palców. Właściwie istnieje dużo więcej zmiennych (takich jak rotacja palca wokół każdej z osi obrotu) i więcej niż 10 mierzalnych parametrów dla każdej zmiennej, ale liczymy tylko stany, które mogą być sensownie zastosowane dla gry na fortepianie i dla danego utworu muzycznego. Rezultat tego ograniczenia jest taki, że będziemy używać wyników tych obliczeń do tego aby porównać to jak dwie osoby grają ten sam utwór albo jak jedna osoba zagra dany utwór dwa razy z rzędu. Stanie się to bardziej jasne w toku dalszego wywodu.

Dłonie mogą być podniesione lub opuszczane, przekręcane na boki i mogą obracać się wokół osi przedramienia. To kolejne 3 dziesiątki i mamy teraz 7 zmiennych. Przedramię może być podnoszone i opuszczane oraz przemieszczać się na boki; nowa całkowita liczba wynosi 9. Ramie może poruszać się do przodu i do tyłu lub w boki; nowa całkowita liczba to 11. Całe ciało może przemieszczać się do przodu i do tyłu oraz na boki: nowa całkowita liczba zmiennych (total) to 13. Następnie są zmienne siły, szybkości i przyspieszenia, czyli total wynosi przynajmniej 16. A więc całkowita liczba przestrzeni parametrycznej wynosi więcej niż 10(exp)16 stanów (jedynka i 16 zer !). Taka liczba zbliża się do przestrzeni molekuł; na przykład 1 ml wody ma 10(exp)23 molekuł, każda z nich posiada wiele stopni swobody ruchu i wiele możliwych stanów energetycznych. Ponieważ termodynamika stosuje się do objętości wody dużo mniejszych od 1 ml, zespół kanoniczny pianisty jest całkiem bliskie warunkom termodynamicznym.

Jeżeli zespół kanoniczny pianisty jest w naturalny sposób termodynamiczny to jaki wniosek możemy z tego wyciągnąć ? Najważniejszym rezultatem jest to, że każdy punkt w tej przestrzeni fazowej jest całkowicie nieznaczący ponieważ szanse na odtworzenie tego punktu są praktycznie zerowe. Z tego spostrzeżenia możemy wyciągnąć natychmiast kilka wniosków:

Pierwsze Prawo Pianodynamiki: dwie osoby nie są w stanie zagrać danego utworu muzycznego dokładnie w ten sam sposób. Dodatkowy wniosek jest taki, że nawet gdy ta sama osoba gra dwa razy dany utwór to nie zagra go tak samo.

Co dalej ? Oznacza to, że pogląd mówiący, że słuchanie innego artysty może osłabić twoją własną kreatywność w ten sposób, że zaczniesz naśladować tą osobę, jest pozbawiony racjonalnych przesłanek ponieważ dokładna imitacja nie jest możliwa. To wzmacnia szkołę twierdzącą, że słuchanie innych artystów nie czyni żadnej krzywdy. Każdy pianista jest unikalnym artystą i nikt nie jest w stanie odtworzyć czyjejś muzyki. Ten wniosek daje naukowe wyjaśnienie różnicy pomiędzy słuchaniem nagrania (które odtwarza dokładnie występ), a słuchaniem nagrania na żywo, które nie może być powtórzone (chyba, że w postaci nagrania).

Drugie Prawo Pianodynamiki: nie jesteśmy w stanie bez przerwy kontrolować każdego aspektu tego jak gramy dany utwór.

To prawo przydaje się do zrozumienia w jaki sposób nieświadomie nabywamy złych zwyczajów i jak to jest, że podczas występu muzyka żyje swoim własnym życiem i w pewien sposób wymyka się naszej kontroli. Potężne prawa pianodynamiki biorą górę w tych sytuacjach i dobrze jest znać nasze ograniczenia i źródła naszych trudności po to aby móc je kontrolować w takim stopniu jak to jest tylko możliwe. To dość upakarzające, że po ciężkich i długich ćwiczeniach możemy nabyć dowolną liczbę złych zwyczajów nawet tego nie podejrzewając. Może to stanowić wyjaśnienie tego dlaczego tak bardzo warto ćwiczyć powoli w ostatnim przebiegu sesji ćwiczeniowej. Poprzez granie powolne i dokładne zawężamy mocno przestrzeń zespołu i wykluczamy „złe" stany, które są oddalone od „właściwej" przestrzeni ruchów. Jeżeli ta procedura nie wyeliminuje złych zwyczajów to będą się one kumulować z sesji na sesję i z czasem bardzo osłabią tempo zdobywania techniki.

1.4.4 Formuła Mozarta, Beethoven i Teoria Grup.

Istnieje bardzo bliski jeżeli nie podstawowy związek pomiędzy matematyką i muzyką. Ostatecznie mają wiele cech wspólnych, począwszy od tego, że gama chromatyczna zdefiniowana jest poprzez proste równanie logarytmiczne (zobacz Rozdz. Drugi, Sekcja 2), a podstawowe akordy są ułamkami skonstruowanymi z najmniejszych liczb. Obecnie tylko część muzyków jest zainteresowana matematyką jedynie dla samej matematyki. Jednak praktycznie każdy jest ciekawy i zastanawia się od czasu do czasu czy matematyka jest jakoś zaangażowana w tworzenie muzyki. Czy jest w tle jakaś głęboka zasadnicza reguła, która dotyczy zarówno matematyki jak i muzyki ? W dodatku udowodniono, że ilekroć stosujemy matematykę do jakiejś dziedziny wiedzy obserwujemy ogromny postęp w tej dziedzinie. Jednym ze sposobów na eksplorację tych relacji jest studiowanie dzieł wielkich kompozytorów z matematycznego punktu widzenia właśnie.

Analiza, która dalej nastąpi nie bierze żadnych danych wejściowych z teorii muzycznej. Kiedy pierwszy raz usłyszałem o formule Mozarta byłem bardzo podekscytowany ponieważ uważałem, że może rzucić to światło na teorię muzyczną i na samą muzykę. Na początku możesz być rozczarowany kiedy odkryjesz, że formuła Mozarta wydaje się być czysto strukturalna. Analizy strukturalne nie wyjaśniają wiele w kwestii tego jak powstają słynne melodie; ale teoria muzyki też nic na ten temat nie mówi. Dzisiejsza teoria muzyczna pomaga jedynie komponować "właściwą" muzykę czy też przetwarzać ją kiedy już masz właściwą ideę muzyczną. Teoria muzyczna polega na klasyfikacji rodzin nut i ich aranżacji w pewne wzorce. Nie możemy w tej chwili stwierdzić, że muzyka ostatecznie jest oparta na pewnych identyfikowalnych typach strukturalnych szablonów. Po raz pierwszy dowiedziałem się o formule Mozarta podczas wykładu danego przez pewnego profesora zajmującego się muzyką. Niestety straciłem z nim kontakt -- jeżeli ktokolwiek czytający tą książkę zna tą sprawę, proszę o informację.

Wiadomo obecnie, że Mozart skomponował praktycznie wszystkie swoje utwory muzyczne, od czasów wczesnej młodości według jednego wzoru, który zwielakratniał objętość jego treści muzycznej dzisięciokrotnie. Dokładnie tak - kiedy skomponował melodię trwającą 1 minutę, wiedział, że finalna kompozycja będzie miała długość 10 minut. Czasami było to *o wiele* więcej. Pierwsza część jego formuły brzmiała: powtarzać za każdym razem. Te tematy były zasadniczo bardzo krótkie -- tylko 4 do 10 nut, znacznie mniej niż zwykle myślimy odnośnie tematu muzycznego. Te tematy będące znacznie krótsze niż cała melodia po prostu giną w niej ponieważ są zbyt krótkie aby zostać rozpoznane. Dlatego normalnie ich nie zauważamy i jest to z pewnością świadoma konstrukcja kompozytora. Temat następnie może zostać zmodyfikowany dwa lub trzy razy i znowu powtórzony aby publiczność odebrała go jako ciągłą melodię. Te modyfikacje są utworzone przy zastosowaniu rozmaitych matematycznych i muzycznych przekształceń symetrycznych takich jak inwersje, odwrócenia, zmiany harmoniczne, sprytne rozmieszczenie ozdobników, etc. Te powtórzenia powinny być zebrane w formie sekcji i cała sekcja powinna zostać powtórzona. Pierwsze powtórzenie daje zwiększenie objętości o czynnik 2, różne modyfikacje dają kolejny czynnik od 2 do 6 (lub więcej), a końcowe powtórzenie całej sekcji daje kolejny czynnik x2, czyli co najmniej 2x2x2=8. W ten sposób był w stanie pisać ogromne kompozycje przy użyciu minimalnej ilości materiału tematycznego. Dodatkowo, jego modyfikacje orginalnego tematu przebiegają zawsze w ten sam sposób poprzez określone nastroje czy też kolory i są zaaranżowane w ten sam sposób w każdej kompozycji.

Z racji takiej zaprogramowanej struktury był on w stanie pisać swoje kompozycje od dowolnego miejsca w środku, czy też jeden głos najpierw, a później drugi. I nie musiał zapisywać muzyki aż do momentu kiedy ostatnia część układanki była na miejscu. Mógł również komponować kilka utworów jednocześnie ponieważ wszystkie miały taką samą strukturę. Ta formuła sprawiała, że wydawał się być większym geniuszem niż był na prawdę. To naturalnie prowadzi do pytania: jak

duża część jego reputacji "geniusza" była taką właśnie machinacją ? To nie jest kwestia geniuszu - muzyka świadczy sama za siebie ! Jednakże wiele wspaniałych rzeczy, które robili ci geniusze wynika z zastosowania stosunkowo prostych narzędzi i my wszyscy możemy skorzystać na poznaniu szczegółów tych mechanizmów. Na przykład poznanie formuły Mozarta pozwala łatwiej podzielić i zapamiętać jego kompozycje. Pierwszym krokiem do zrozumienia jego formuły jest nauczenie się analizy jego repetycji. Nie są to po prostu repetycje; Mozart zastosował tutaj swój geniusz aby zmodyfikować i zamaskować repetycje tak aby tworzyły muzykę i aby zamaskować fakt zastosowania repetycji.

Jako przykład zastosowania repetycji rozpatrzmy słynną melodię z Allegro z Eine Kleine Nachtmusik. To ta melodia, którą Salieri grał na początku filmu "Amadeus". Ta melodia jest repetycją stworzoną jako pytanie i odpowiedź. Pytanie to męski głos mówiący "Hej, idziesz ?" A odpowiedzią jest damski głos mówiący "OK, OK, idę już !". Kwestia męska jest skomponowana przy użyciu tylko dwóch nut i jest powtórzona trzy razy (sześć nut), a całe pytanie jest utworzone poprzez dodanie trzech wstępujących nut na końcu (to wydaje się uniwersalną zasadą we wszystkich językach -- pytania są stawiane poprzez podniesienie głosu na końcu). Tak więc pierwsza część składa się z 9 nut. Powtórzenie jest odpowiedzią głosem żeńskim - wyższe dźwięki i znowu są to dwie nuty, tym razem słodsza minorowa trójka powtórzona (zgadłeś !) trzy razy (sześć nut). Jest to odpowiedź ponieważ ostatnia nuta jest niższa. Całość obejmuje 9 nut. Efektywność z jaką został zbudowany ten konstrukt jest zadziwiająca. Jeszcze bardziej niewiarygodne jest to jak doskonale zamaskowany jest fakt repetycji, tak że kiedy słuchasz całości zupełnie nie zdajesz sobie z niej sprawy. Praktycznie cała muzyka Mozarta może być analizowana w ten sposób, głownie poprzez repetycje. Jeżeli nie jesteś jeszcze przekonany przeanalizuj inne jego utwory muzyczne według podanego schematu.

Spójrzmy na inny przykład, Sonatę #16 A-dur, K300 (lub KV331, ta z zakończeniem Alla turca). Podstawową jednostką początkowego tematu jest ćwierćnuta, za którą następuje ósemka. Pierwsze pojawienie się tej jednostki jest ukryte poprzez dodanie szesnastki, za którą następuje podstawowa jednostka. Tak więc w pierwszym takcie jednostka jest powtórzona dwukrotnie. Następnie Mozart przeprowadza translację (w wysokości) całej podwójnej jednostki pierwszego taktu i powtarza to w drugim takcie. Trzeci takt to po prostu podstawowa jednostka powtórzona dwukrotnie. W czwartym takcie ponownie ukrywa pierwszą jednostkę poprzez zastosowanie szesnastek. Takty 1 do 4 są następnie powtarzane z niewielkimi modyfikacjami w taktach 5-8. Ze strukturalnego punktu widzenia każdy z pierwszych 8 taktów jest jakby odciśnięty w matrycy 1 taktu. Z melodycznego punktu widzenia te 8 taktów dają dwie długie melodie z podobnymi początkami i różnymi zakończeniami. Ponieważ całe 8 taktów ulega powtórzeniu można zasadniczo powiedzieć, że Mozart pomnożył swoją początkową ideę o czynnik 16 ! Jeżeli rozumujemy w kategoriach podstawowej jednostki składowej to pomnożył nawet przez czynnik 32. Ale dalej bierze on tą podstawową jednostkę i tworzy niezwykłe wariacje, które składają się na całą sonatę, tak więc ostateczny mnożnik jest nawet większy. Tak należy rozumieć stwierdzenie, że stosuje on repetycje repetycji. Poprzez zestawianie powtórzeń zmodyfikowanych jednostek tworzy on finalną melodię, która brzmi jak jedna długa melodia jeżeli nie podzielisz jej formalnie na małe fragmenty.

W drugiej części tej ekspozycji wprowadza nowe modyfikacje podstawowej jednostki. W takcie 10 dodaje ornament o wartości melodycznej w celu ukrycia repetycji, a następnie wprowadza inną modyfikację grając podstawową jednostkę jako trójkę. Kiedy już trójka została wprowadzona, zostaje powtórzona dwukrotnie w takcie 11. Takt 12 jest podobny do taktu 4; jest powtórzeniem podstawowej jednostki ale ukształtowanej w taki sposób aby być połączeniem pomiędzy poprzedzającymi ją 3 taktami oraz 3 taktami następującymi za nią. Tak więc takty 9 do 16 są podobne do taktów 1 do 8 ale niosą inną ideę muzyczną. Ostatnie 2 takty (17 i 18) niosą zakończenie ekspozycji. Mając tą analizę za przykład powinieneś być w stanie samodzielnie przeprowadzić analizę utworu do końca. Przekonasz się, że taki sam schemat powtórzeń ma miejsce w całym utworze. W miarę jak analizujesz muzykę Mozarta będziesz musiał uwzględnić więcej

komplikacji; mogą to być powtórzenia 3 czy 4 razy oraz mieszanka innych modyfikacji, ukrywająca powtórzenia. Jasne jest, że Mozart był mistrzem w ukrywaniu powtórzeń, tak więc repetycje i inne struktury nie są tak oczywiste kiedy słucha się jego muzyki bez intencji analizowania jej.

Formuła Mozarta została wymyślona głównie w celu zwiększenia jego produktywności. Ale musiał on odkryć jakieś magiczne (hipnotyczne ?) moce dotyczące powtarzania repetycji i miał swoje własne muzyczne powody, dla których aranżował atmosferę swoich tematów w taki sposób jak to obserwujemy. Tak to właśnie wygląda - jeżeli dalej będziemy klasyfikować jego tematy pod względem nastrojów jakie wywołują to okaże się, że zawsze aranżuje on nastroje w ten sam sposób. Pytanie brzmi czy jeżeli będziemy drążyć nadal ten temat to odkryjemy kolejne narzędzia ustawiane jedne nad drugimi czy też natrafimy na coś czysto muzycznego ? Prawie napewno coś musi jeszcze być, ale nikt tego nie badał - nawet wielcy kompozytorzy, a przynajmniej nam o tym nie powiedzieli. A więc jedyną rzeczą, którą my - zwykli śmiertelnicy możemy zrobić to nadal drążyć.

Nie ma wątpliwości, że istnieje silny związek pomiędzy muzyką, a geniuszem. Nawet nie wiemy czy Mozart był kompozytorem ponieważ był geniuszem czy też "wystawienie" go na działanie muzyki od urodzenia stworzyło w nim geniusz. Muzyka na pewno przyczyniła się do rozwoju jego mózgu. Z dużym prawdopodobieństwem może być tak, że najlepszym przykładem "efektu Mozarta" jest sam Wolfgang Amadeus mimo iż sam nie skorzystał ze swoich genialnych utworów. W mijających właśnie pierwszych latach nowego milenium odkrywamy pewne sekrety funkcjonowania mózgu. Na przykład aż do obecnej chwili myliliśmy się sądząc, że pewne populacje niepełnosprawnych umysłowo ludzi mają niezwykły talent muzyczny. Okazuje się, że muzyka wywiera silny efekt na bieżące funkcjonowanie mózgu i jego kontrolę. Dlatego zawsze korzystamy z muzyki podczas tańca czy ćwiczeń gimnastycznch. Najlepsze dowody płyną od pacjentów chorych na chorobę Alzheimera, którzy utracili zdolność do ubierania się ponieważ nie są w stanie rozróżnić różnych rodzajów ubrań. Odkryto, że skojarzenie procedury ubierania się z odpowiednią muzyką powoduje, że pacjenci znowu są w stanie się ubierać ! "Właściwa muzyka" jest zwykle muzyką, którą słyszeli w swojej wczesnej młodości albo też ich ulubiona muzyka. A więc niesprawni umysłowo ludzie, zachowujący się wyjątkowo niezgrabnie podczas codziennych czynności potrafią nagle usiąść i grać na fortepianie, jeżeli muzyka jest właściwa i stymuluje ich mózg. Tak więc mogą nie być muzycznie utalentowani; zamiast tego muzyka daje im nowe możliwości. Oczywiści widząc sprawy szerzej muzyka nie jest jedynym zjawiskiem mającym tak magiczny wpływ na mózg co zostało udowodnione na tak zwanych genialnych sawantach potrafiących zapamiętywać niewiarygodne ilości informacji, czy też przeprowadzać skomplikowane obliczenia matematyczne w pamięci, których normalny człowiek nie byłby w stanie wykonać. Jest pewien bardziej podstawowy rytm w mózgu, który muzyka jest w stanie pobudzić. Nie wiem dokładnie jaki to jest mechanizm ale musi to być coś analogicznego do zegara w komputerze. Bez taktującego zegara te kości nie byłyby w stanie pracować, a my mierzymy ich moc poprzez szybkość cyklu - 3 GHz chipy są lepsze niż 1 GHz.

Jeżeli muzyka może wywierać tak głęboki efekt na niepełnosprawnych, to wyobraź sobie co może zrobić z mózgiem rozwijającego się geniusza, zwłaszcza podczas rozwoju mózgu we wczesnym dzieciństwie. Efekty te mają miejsce u każdego grającego na fortepianie nie tylko u ułomnych czy geniuszy. Czy zdarzyło Ci się miewać dobre i złe dni ? Czy zauważyłeś kiedyś, że uczysz się nowego utworu po raz pierwszy i nagle możesz go grać niezwykle dobrze, a następnie zatracasz ten efekt w miarę dalszych ćwiczeń ? Albo też, że grasz znacznie lepiej muzykując ze świetnymi kameralistami ? Czy masz trudności z graniem w przypadku gdy widownia składa się z ludzi, którzy potrafią dany utwór grać lepiej od Ciebie ? Czy gra Ci się lepiej gdy wszystko idzie dobrze, a gorzej gdy robisz błędy ? Jest wysoce prawdopodobne, że odpowiedź na te pytania leży między mózgiem, a muzyką. Tak więc zrozumienie tych relacji powinno bardzo pomóc nam w przezwyciężeniu tych trudności.

Użycie narzędzi matematycznych jest głęboko zakorzenione w muzyce Beethovena. Tak więc jest

to jedno z najlepszych miejsc do czerpania wiedzy na temat relacji między matematyką i muzyką. Nie mówię, że inni kompozytorzy nie stosują narzędzi matematycznych. Praktycznie każda kompozycja opiera się w jakimś stopniu na matematyce. Jednakże Beethoven potrafił niezwykle silnie rozbudować użycie tych narzędzi matematycznych. To poprzez analizę tych ekstremalnych przypadków możemy znaleźć przekonujące dowody na to, jakiego rodzaju urządzenia możemy zastosować.

Wszyscy wiemy, że Beethoven nigdy nie studiował matematyki wyższej. Mimo to w jego muzyce jest wiele matematyki na bardzo wysokim poziomie. Początek Piątej Symfonii jest pierwszorzędnym przykładem, ale takich przykładów jest cała masa. "Użył" on koncepcji zaczerpniętych z teorii grup do skomponowanie tej słynnej symfonii. Właściwie użył tego co krystalografowie nazywają przestrzenną grupą transformacji symetrycznych ! Grupa ta rządzi wieloma zaawansowanymi technologiami takimi jak mechanika kwantowa, fizyka jądrowa i krystalografia - są to podstawy dzisiejszej rewolucji technologicznej. Na takim poziomie abstrakcji *krystaliczny diament i Piąta Beethovena to jedno i to samo !* Wyjaśnię tą znaczącą obserwację poniżej.

Przestrzenna Grupa, której "użył" Beethoven (oczywiście On inaczej to nazwał) została zastosowana do scharakteryzowania kryształów takich jak krzem czy diament. To właściwości grupy przestrzennej pozwalają kryształom wzrastać bez defektów, tak więc Grupa Przestrzenna jest czymś bardzo podstawowym dla istnienia kryształów. Ponieważ kryształy są opisane przez Grupę Przestrzenną, zrozumienie Grupy Przestrzennej pozwoli na zrozumienie podstaw budowy kryształów. Jest to bardzo ważne dla naukowców zajmujących się powierzchniami ponieważ pozwala rozwiązać problemy komunikacyjne z tego względu, że Grupa Przestrzenna daje pewien szkielet, na którym można oprzeć dalsze studia. To tak jakby fizycy potrzebowali jechać z Nowego Jorku do San Francisco i matematycy wręczyliby im mapę ! W ten sposób udoskonaliliśmy tranzystor krzemowy, który zaprowadził do układów scalonych i rewolucji komputerowej. A więc czym jest Grupa Przestrzenna ? I dlaczego była tak użyteczna podczas komponowania tej symfonii ?

Grupy są definiowane jako zbiory właściwości. Matematycy odkryli, że grupy zdefiniowane w ten sposób mogą być matematycznie manipulowane, co dla fizyków okazało się użyteczne: właśnie tak, te szczególne grupy, które tak zainteresowały matematyków i naukowców przyrodników stworzyły nam drogę ku rzeczywistości. Jedną z właściwości grup jest to, że składają się z Członków i Operacji. Inną właściwością jest to, że kiedy przeprowadzisz Operację na Członku, otrzymasz w wyniku Członka tej samej Grupy. Znaną grupą jest grupa liczb całkowitych: -1, 0, 1, 2, 3, etc. Operację dla tej grupy stanowi dodawanie: 2 + 3 = 5. Zauważ, że zastosowanie operacji + do Członków 2 i 3 dało w wyniku innego Członka tej samej grupy - 5. Ponieważ Operacje transformują również jednego członka w innego, są również zwane Transformacjami. Członek Grupy Przestrzennej może być czymkolwiek w jakiejkolwiek przestrzeni: atomem, żabą czy też nutą w jakiejś zdefiniowanej przestrzeni muzycznej takiej jak wysokość, szybkość czy głośność. Operacje Grupy Przestrzennej związane z krystalografią to Translacja, Rotacja, Odbicie lustrzane, Inwersja i Operacja jednostkowa. Nie wymagają one w zasadzie tłumaczenia (Translacja oznacza, że przesuwasz Członka grupy o pewną odległość w przestrzeni), z wyjątkiem Operacji jednostkowej, która zasadniczo pozostawia Członka niezmienionym. Aczkolwiek jest to subtelna sprawa ponieważ nie jest to to samo co przekształcenie równoważne i dlatego jest wymieniana w podręcznikach na końcu. Operacje jednostkowe są zasadniczo związane z najbardziej szczególnym członkiem grupy, którego możemy nazywać Członkiem Jednostkowym; w grupie liczb całkowitych, o której rozmawialiśmy przed chwilą, ten Członek to będzie 0 dla dodawania i 1 dla mnożenia (5+0 = 5x1 = 5).

Pozwólcie, że zademonstruję jak możemy zastosować tą Grupę Przestrzenną w zwykłym, codziennym życiu. Czy możesz wyjaśnić dlaczego gdy patrzymy w lustro, lewa ręka staje się prawą

w odbiciu lustrzanym (i vice versa) ale głowa nie zamienia się miejscami ze stopami ? Grupa Przestrzenna wyjaśnia nam, że nie możesz przekręcić prawej ręki i uzyskać w ten sposób lewej ponieważ lewa ręka jest odbiciem lustrzanym, a nie przekręceniem. Zauważ, że jest to dosyć dziwna transformacja: mimo iż twoja prawa ręka jest lewą ręką w lustrze, to pryszcz na prawej ręce jest teraz na lewej ręce w lustrze. Operacja odbicia lustrzanego powoduje właśnie, że kiedy patrzysz w płaskie lustro prawa ręka staje się lewą; jednakże lustro nie przeprowadza operacji rotacji, tak więc głowa pozostaje na górze, a stopy na dole. Zakrzywione zwierciadła mogące dokonywać optycznych sztuczek (takich jak odwracanie pozycji rąk i głowy) są bardziej złożonymi lustrami, które mogą działać dodatkowymi operatorami Grupy Przestrzennej, tak więc teoria grup będzie równie pomocna w analizowaniu obrazów powstałych na zakrzywionym lustrze. Ten sam problem może być przedstawiony w inny sposób i natychmiast staje się o wiele trudniejszy i posiłkowanie się teorią grup dla jego rozwiązania stanie się bardziej oczywiste. Jeżeli wywiniesz prawą rękawiczkę na drugą stronę, to czy będzie ona dalej rękawiczką praworęczną czy też leworęczną ? Pozostawię tobie czytelniku odgadnięcie (wskazówka: użyj lustra).

Zobaczmy jak Beethoven zastosował swoje intuicyjne zrozumienie symetrii przestrzennej podczas komponowania 5-tej symfonii. Słynny temat pierwszej części jest zbudowany w większości przy zastosowaniu pojedynczego, krótkiego tematu muzycznego składającego się z czterech nut, z których pierwsze trzy są powtórzeniami tej samej nuty. Ponieważ czwarta nuta jest inna, nazywamy ją nutą-niespodzianką i to ona przenosi akcent. Ten temat muzyczny może być przedstawiony schematycznie jako sekwencja 5553, gdzie **3** jest nutą-niespodzianką. Jest to grupa oparta na wysokości dźwięku; Beethoven stosuje przestrzeń posiadającą 3 wymiary - wysokość, czas i głośność. W przeprowadzanej tu dyskusji zajmę się tylko wymiarami wysokości dźwięku i czasu. Beethoven zaczyna Piątą Symfonię poprzez zaprezentowanie Członka jego Grupy; trzy powtórzenia i nuta-niespodzianka, **5553**. Po krótkiej przerwie, dającej nam czas na rozpoznanie jego Członka grupy przeprowadza on operację translacji: 4442. Każda nuta zostaje przeniesiona niżej. Rezultatem jest inny Członek tej samej Grupy. Po innej pauzie, w trakcie której rozpoznajemy jego Operator Translacji, mówi on "Czy to nie interesujące ? Zabawmy się !" i demonstruje potencjał tego Operatora poprzez serię translacji, które tworzą muzykę. Aby upewnić się, że zrozumieliśmy jego konstrukcję, nie dodaje on innych bardziej skomplikowanych operatorów w tym momencie. W następujących taktach włącza sukcesywnie operator Rotacji, tworząc 3555 i operator Lustrzany, tworząc 7555. Mniej więcej w środku pierwszej części wprowadza coś, co moglibyśmy określić jako operator Tożsamościowy: 5555. Zauważ że są one powtarzane co jest operacją niezmieniającą.

W końcowych, szybkich częściach powraca on do tej samej grupy ale stosuje tylko Członka Unitarnego w sposób, który jest o rząd wielkości bardziej skomplikowany. Zawsze jest powtarzany trzy razy. Co ciekawe, następuje za tym czwarta sekwencja -- zaskakująca sekwencja 7654, która nie jest Członkiem. Razem z trzykrotnie powtarzanym Członkiem Unitarnym zaskakująca sekwencja formuje Supergrupę zawierającą oryginalną Grupę. Przeprowadził generalizację koncepcji swojej Grupy ! Supergrupa składa się obecnie z trzech członków i jednego elementu nie będącego w pierwotnej grupie, co wypełnia warunki początkowej grupy (trzy powtórzenia i niespodzianka).

Tak więc początek Piątej Beethovena, po przełożeniu na język matematyczny czyta się jak pierwszy rozdział podręcznika teorii grup, prawie zdanie w zdanie ! Pamiętaj, teoria grup jest jedną z najwyższych form matematyki. Materiał jest przedstawiony nawet we właściwym porządku, tak, jak pojawia się w podręcznikach, od wprowadzenia Członka do użycia Operatorów, poczynając od najprostszego, Translacji, a kończąc na najtrudniej uchwytnym, Operatorze Unitarnym. Prezentuje On nawet generalizację koncepcji poprzez tworzenie supergrupy z grupy oryginalnej.

Beethoven był szczególnie dumny z tego cztero-nutowego tematu i użył go w wielu swoich kompozycjach takich jak pierwsza część Appassionaty, zobacz takt 10, LR. Będąc mistrzem ostrożnie unikał Grupy Przestrzennej opartej na wysokości dźwięku w przypadku Appasionaty i

stosował inne przestrzenie -- transformował je w przestrzeń tempa i głośności (takty 234 do 238). To stanowi dodatkowy dowód tego, że musiał w jakiś sposób intuicyjnie czuć teorię grup i świadomie rozróżniać różne przestrzenie. Wydaje się to nieprawdopodobne z matematycznego punktu widzenia aby te wszystkie zbieżności między jego konstrukcjami, a teorią grup zaistniały przez przypadek i jest to faktyczny dowód tego, że obracał się on wśród tych koncepcji.

Dlaczego ten konstrukt okazał się tak użyteczny w introdukcji ? Z pewnością stanowi jednolitą platformę, na której mógł oprzeć swoją muzykę. Prostota i jednorodność pozwala słuchaczom skoncentrować się tylko na muzyce. Ma również pewien efekt sumujący. Te podświadome repetycje (publiczność nie ma świadomości jakich narzędzi użył) tworzą silny efekt emocjonalny. To jak trik magika -- ma znacznie większy efekt jeżeli nie wiemy jak magik to robi. Jest to sposób kontrolowania publiczności bez jej wiedzy. Tak jak Beethoven miał intuicyjne zrozumienie dla koncepcji w rodzaju teorii grup i my możemy przeczuwać istnienie pewnego rodzaju wzorca bez dokładnego jego rozpoznawania. Mozart uzyskał podobny efekt stosując repetycje.

Znajomość tego rodzaju narzędzi, których używał jest bardzo użyteczna dla grania jego muzyki ponieważ dokładnie wiemy co możemy robić, a czego nie możemy. Inny, podobny przykład możemy znaleźć w trzeciej części sonaty Waldsteinowskiej, gdzie cała część bazuje na trzynutowym temacie reprezentowanym przez 155 (pierwsze CGG na początku). Zrobił to samo z początkowym arpeggio w pierwszej części Appassionaty, gdzie temat reprezentuje 531 (pierwsze CAbF). W obu przypadkach dopóki nie przenosisz akcentu na ostatnią nutę, muzyka traci swoją strukturę, głębię i emocje. Jest to szczególnie interesujące w Appassionacie, ponieważ w przypadku arpeggio normalnie stawiasz akcent na pierwszej nucie i wielu studentów rzeczywiście popełnia tą pomyłkę. Tak jak w Waldsteinowskiej, początkowy temat jest powtarzany przez całą część i staje się coraz bardziej oczywisty w miarę upływu czasu. Ale wtedy publiczność jest już zasłuchana w temat i nie zauważa, że zdominował on muzykę. Zainteresowani mogą spojrzeć na końcówkę pierwszej części Appassionaty, tam, gdzie transformuje temat do 315 i podnosi go do ekstremalnego i prawie śmiesznego poziomu w takcie 240. W dalszym ciągu większość słuchających nie ma pojęcia jakim narzędziem posłużył się Beethoven, z wyjątkiem radości z dzikiego klimaksu, który jest w oczywisty sposób śmiesznie ekstremalny ale obecnie przenosi tajemniczą znajomość ponieważ konstrukt jest taki sam i słyszałeś go tysiące razy. Zauważ, że ten klimax straci wiele ze swej mocy jeżeli pianista nie uwypukli tematu (wprowadzonego w pierwszym takcie !) i nie podkreśli akcentowanej nuty.

Beethoven podał nam przyczynę niewytłumaczalnego arpeggia 531 na początku Appassionaty kiedy arpeggio przekształciło się w główny temat w takcie 35. Dzieje się tak kiedy odkryjemy, że arpeggio na początku jest odwróconą i schematyczną formą głównego tematu i wtedy widzimy dlaczego akcent jest tam gdzie jest. Tak więc początek tego utworu aż do taktu 35 jest psychologicznym przygotowaniem do jednego z najpiękniejszych tematów jakie zostały skomponowane. Chciał aby idea tematu przeniknęła do naszych umysłów zanim temat się pojawi ! To może wyjaśniać dlaczego to dziwne arpeggio jest powtórzone dwa razy na początku przy użyciu nielogicznej progresji akordów. Mając tego rodzaju analizę struktura całej pierwszej części staje się oczywista co pomaga nam zapamiętywać, interpretować i grać ten utwór właściwie.

Użycie koncepcji w rodzaju teorii grup może stanowić dodatkowy wymiar, który Beethoven wplótł do swojej muzyki, być może po to abyśmy wiedzieli jaki jest bystry jeżeli jeszcze tego nie pojęliśmy. Może to być lub nie mechanizm, za pomocą którego generował swoją muzykę. Tak więc powyższa analiza daje nam tylko niewielki błysk oświetlający mentalny proces inspirujący muzykę. Proste użycie tych narzędzi nie daje w rezultacie muzyki. Albo też, czy jesteśmy blisko czegoś co wiedział Beethoven ale nikomu nie powiedział ?

1.4.5 Obliczanie współczynnika szybkości uczenia się.

Oto mój sposób oszacowania z grubsza współczynnika szybkości uczenia się gry na fortepianie przy pomocy metod opisanych w tej książce. Wynik obliczeń mówi, że współczynnik ten jest 1000 razy większy niż w metodzie intuicyjnej. Ogromny mnożnik rzędu 1000 powoduje, że obliczanie dokładnej liczby nie jest konieczne. Rezultat ten wydaje się wiarygodny w kontekście tego, że wielu adeptów fortepianu ćwiczących ciężko przez całe swoje życie przy użyciu metod intuicyjnych nie jest zdolnych do wykonania czegokolwiek znaczącego, podczas gdy szczęśliwcy uczący się według właściwych metod zostają koncertującymi pianistami w czasie krótszym niż 10 lat. Widać jasno, że różnica w metodach ćwiczeń może zamiast błyskotliwej kariery pianistycznej dać życie pełne frustracji. 1000 razy szybciej nie oznacza, że możesz stać się pianistą w milisekundę; oznacza raczej, że metody intuicyjne są 1000 *wolniejsze* niż dobre metody. Wniosek jaki możemy tutaj wysnuć jest taki, że jeżeli będziemy stosować właściwe metody to szybkość naszej nauki będzie całkiem bliska szybkości uczenia się takich znanych kompozytorów jak Mozart, Beethoven, Liszt i Chopin. Pamiętajmy, że mamy pewną przewagę nad tymi dawnymi geniuszami. Oni nie mieli tych cudownych sonat Beethovena, etiud Liszta i Chopina, etc. utworów na których można zdobywać technikę albo też tych kompozycji Mozarta dających efekt Mozarta czy też podręczników jak ten zbierający i porządkujący listę metod ćwiczenia. Co więcej, istnieją obecnie setki wypróbowanych metod użycia tych kompozycji dla zdobywania techniki (Beethoven często miał problemy z graniem własnych kompozycji ponieważ nikt nie znał właściwych metod ćwiczenia ich). Intrygujące jest, że jedynym powszechnie dostępnym materiałem do ćwiczeń dla tych wszystkich wielkich pianistów były kompozycje Bacha. Prowadzi to do wniosku, że studiowanie Bacha może być wystarczające do zdobycia większości potrzebnych umiejętności fortepianowych.

Spróbuję przeprowadzić szczegółowe obliczenia wychodząc z najbardziej fundamentalnych założeń i przechodząc do rezultatów końcowych bez białych plam. W ten sposób jeżeli nawet powstaną w naszych obliczeniach błędy, będą usuwane w miarę jak będzie wzrastać nasze zrozumienie tego jak zdobywamy technikę. Jest to oczywiście podejście naukowe. Nie ma w tych obliczeniach nic nowego poza tym, że stosujemy je do nauki muzyki. Matematyczna strona tych obliczeń bazuje na pojęciach dobrze znanych z algebry.

Matematykę można w następujący sposób stosować do rozwiązywania problemów. Po pierwsze, definiujemy warunki, które wyznaczają naturę problemu. Jeżeli warunki te zostały zdefiniowane właściwie pozwalają nam na zapisanie tak zwanych równań różniczkowych; są one dokładnym, matematycznym określeniem warunków. Kiedy już równania różniczkowe są zapisane matematyka daje nam metody, za pomocą których możemy je rozwiązać, w wyniku czego uzyskujemy funkcję, która opisuje odpowiedzi w postaci parametrów. Rozwiązania problemów mogą być obliczone poprzez wstawienie odpowiednich wartości w miejsce parametrów w tej funkcji.

Zasada fizyczna, którą zastosujemy do wyprowadzenia naszego równania jest liniowość w czasie. Taka abstrakcyjna koncepcja może wyglądać na nie mającą nic wspólnego z nauką fortepianu i oczywiście ma charakter niebiologiczny ale okazuje się, że jest dokładnie tym czego potrzebujemy. Tak więc pozwólcie, że wyjaśnię koncepcję liniowości w czasie. Oznacza to po prostu proporcjonalność do czasu. Na przykład, jeżeli opanujemy L techniki (L-od learning-uczyć się) w czasie T (T-time-czas) to jeżeli będziemy powtarzać ten proces przez następnych kilka dni powinniśmy opanować kolejne L techniki w tym samym czasie T. Mówimy więc, że L jest liniowo zależna od T w tym sensie, że są do siebie proporcjonalne; w czasie 2T powinniśmy opanować 2L techniki. Wiemy oczywiście, że proces uczenia się jest wysoce nieliniowy. Jeżeli ćwiczymy ten sam krótki segment przez 4 godziny zwykle uczymy się znacznie więcej przez pierwsze 30 minut niż przez ostatnie 30 minut. Jednak mówimy tutaj o pewnej uśrednionej na przestrzeni wielu lat sesji ćwiczeniowej (w trakcie zoptymalizowanej sesji ćwiczeniowej nie ćwiczymy tych samych 4 nut ciągle przez 4 godziny !). Jeżeli uśrednimy te wszystkie procesy uczenia się to staną się one całkiem liniowe. Dokładność rzędu 2 lub 3 jaką w ten sposób uzyskamy jest na nasze potrzeby

wystarczająca. Zauważ, że liniowość nie zależy w pierwszym przybliżeniu od tego czy uczysz się szybko czy wolno; zmienia się wtedy tylko współczynnik proporcjonalności. Uzyskujemy więc pierwsze równanie:

L = kT (Równ. 1.1),

gdzie L oznacza ilość opanowanej techniki w czasie T, a „k" jest stałą proporcjonalności. Próbujemy znaleźć zależność czasową L czy też L(t), gdzie t oznacza czas (w odróżnieniu od T gdzie oznaczas ono określony odcinek czasu). Podobnie L jest pewną ilością opanowanej techniki, a L(t) jest funkcją ilości posiadanej sumarycznie techniki od czasu.

Teraz pojawia się pierwsza interesująca koncepcja. Mamy kontrolę nad L; jeżeli chcemy uzyskać 2L po prostu ćwiczymy dwukrotnie. Ale ta wartość L nie jest ilością techniki jaką akumulujemy ponieważ *tracimy* nieco L w czasie po sesji ćwiczeniowej. Niestety im więcej umiemy tym więcej zapominamy; niestety tak jest – ilość wiedzy jaką zapominamy jest proporcjonalna do ilości wiedzy, którą posiadamy L(O). Tak więc zakładając, że uzyskaliśmy L(O), ilość którą tracimy w czasie T to:

L = -kTL(O) (Równ. 1.2),

gdzie k w równaniach 1.1 i 1.2 są różne ale ze względu na prostotę nie będziemy ich inaczej nazywać. Zauważ, że k ma znak minus ponieważ tracimy L. Równ. 1.2 prowadzi do równania różniczkowego

dL(t)/dt = -kL(t) (Równ. 1.3)

gdzie d oznacza differential czyli różniczkowy (to standardowe pojęcia algebry), a rozwiązanie tego równania różniczkowego brzmi:

L(t) = K*exp(-kt) (Równ. 1.4),

gdzie e jest liczbą zwaną podstawą logarytmu naturalnego, który spełnia równanie 1.3, a K jest nową stałą związaną z k (dla uproszczenia zignorowaliśmy inny człon w rozwiązaniu, który nie jest istotny w tym stadium). Równanie 1.4 mówi nam, że kiedy przyswoimy L nauki, zaczniemy natychmiast zapominać eksponencjalnie wzgldem czasu zdobytą wiedzę jeżeli zależność procesu zapominania od czasu jest liniowa.

Ponieważ eksponent jest po prostu liczbą, k w równaniu 1.4 przedstawione jest w jednostkach 1/czas. Powinniśmy ustalić k = 1/T(k) gdzie T(k) zwane jest czasem charakterystycznym. Tutaj, k odnosi się do specyficznego procesu uczenia się / zapominania. Kiedy uczymy się gry na fortepianie, czynimy to poprzez całą gamę procesów, większości których nie rozumiemy dobrze. Tak więc określenie dla każdego procesu dokładnej wartości T(k) nie jest gneralnie możliwe, tak więc w numerycznych obliczeniach będziemy musieli w inteligentny sposób zgadywać. W praktycznych ćwiczeniach fortepianowych musimy powtarzać trudny materiał wiele razy zanim będziemy dobrze go grali i przypiszemy tej liczbie repetycji numer „i". Tak więc równanie 1.4 przekształci się w

L(i,t,k) = K(i)exp(-t[i]/T[k]) (Równ. 1.5),

dla każdej repetycji „i" i każdego procesu uczenia się/zapominania „k". Rozpatrzmy kilka odpowiednich przykładów. Przypuśćmy, że ćwiczysz 4 nuty w serii równoległej grając bardzo szybko i zmieniając ręce co 10 minut, etc. Przypiszemy i = 0 do pierwszego przegrania serii równoległej, która może trwać tylko ok. pół sekundy. Możesz ją powtarzać 10 lub 100 razy podczas 10 minutowej sesji ćwiczebnej. Po przegraniu pierwszej serii przyswoiłeś sobie L(0) techniki, którą

zachowamy po upłynięciu 10 minutowej sesji ćwiczeniowej. Właściwie, ponieważ powtarzamy ćwiczenia wielokrotnie, musimy obliczyć skumulowany efekt pochodzący od nich wszystkich. Zgodnie z równaniem 1.5 ten skumulowany efekt można przedstawić sumując L po wszystkich powtórzeniach w seriach równoległych:

L(Total) = Suma(po i)*K(i)*exp(-t[i]/T[i]) (Równ. 1.6).

A teraz podstawmy do równania 1.6 kilka liczb aby uzyskać odpowiedzi na pewne pytania. Weź pasaż, który możesz grac powoli, RR, w ciągu ok. 100 sekund (metoda intuicyjna). Pasaż ten może zawierać 2 do 3 trudnych serii równoległych, które mógłbyś grać szybko w mniej niż sekundę, tak więc mógłbyś powtórzyć je ponad 100 razy w trakcie tych 100 sekund (metoda według tej książki). Najczęściej te dwa-trzy trudne miejsca są czynnikiem wstrzymującym twój postęp, tak więc kiedy będziesz w stanie grać je dobrze będziesz w stanie grać w tempie cały pasaż. Oczywiście nawet w metodzie intuicyjnej powtórzysz go wielokrotnie ale porównajmy różnice w przyswojonej technice dla każdych 100 sekund. W tym szybkim procesie uczenia się nasza tendencja do zapominania również ma gwałtowny charakter tak więc możemy przyjąć stałą zapominania na poziomie 30 sekund; właśnie tak – po każdych 30 sekundach zapominasz prawie 30 % tego czego nauczyłeś się w trakcie danej repetycji. Zauważ, że nigdy nie zapomnisz wszystkiego ponieważ proces zapominania jest eksponencjalny, a spadki o takim charakterze nigdy nie osiągają zera. Możesz również zrobić wiele powtórzeń w krótkim czasie tak aby pojedyncze przyswojenia techniki skumulowały się szybko. Ta stała zapominania rzędu 30 sekund zależy od mechanizmu uczenia się/zapominania; ja wybrałem stosunkowo krótką wartość dla jednej szybkiej repetycji – poniżej przeanalizujemy znacznie dłuższą.

Przyjmując jedno powtórzenie serii równoległej na sekundę, ilość techniki przyswojona po pierwszej repetycji wynosi exp(-100/30) = 0.0.4 (masz 100 sekund na zapomnienie pierwszej repetycji), podczas gdy ostatnia repetycja daje exp(-1/30) = 0.97, a średnia wartość przyswojonej techniki, powiedzmy 0.4 (jak widać nie musimy być dokładni) leży pomiędzy tymi liczbami. Dla ponad 100 repetycji uzyskamy ponad 40 jednostek przyswojonej techniki w przypadku zastosowania serii równoległych. W przypadku metody intuiocyjnej mamy pojedynczą repetycję lub exp(-100/30) = 0.04 . Różnica stanowi czynnik rzędy 40/0.04 = 1.000 ! Widząc tak duży czynnik różnicujący nie musimy uzyskiwać dużej dokładności aby pokazać ogromną różnicę. Rzeczywista różnica może być jeszcze większa ponieważ w metodzie intuicyjnej repetycja ma miejsce przy małej szybkości podczas gdy w przypadku serii równoległych szybkość jest taka sama, a nawet większa od docelowej.

Zastosowana 30 sekundowa stała czasowa była dobra dla szybkiego procesu uczenia się, np. Związanego z przyswajaniem techniki *w trakcie* pojedynczej sesji ćwiczeniowej. Jest wiele innych rodzajów przyswajania techniki jak np. PPI (Post Practice Improvement – Ulepszanie Techniki Po-ćwiczeniowe). Przy dobrym, rygorystycznym uwarunkowaniu ćwiczeń twoja technika będzie się ulepszać przez tydzień czy dłużej. Współczynnik szybkości zapominania dla tak powolnego procesu wynosi nie 30 sekund ale znacznie więcej, prawdopodobnie kilka tygodni. Tak więc po to aby obliczyć całkowitą różnicę w szybkości uczenia się musimy obliczyć poszczególne różnice dla różnych metod zdobywania techniki stosując odpowiednie stałe czasowe, które dla różnych metod mogą się znacznie różnić. PPI jest silnie zdeterminowane przez warunkowanie, a ono z kolei jest podobne do opisanej repetycji w seriach równoległych. Tak więc różnica dla PPI powinna również wynieść ok. 1.000

Kiedy już obliczymy opisane tu najważniejsze współczynniki możemy wygładzić wyniki rozpatrując inne czynniki, które mają wpływ na wynik końcowy. Są czyniki, które spowalaniają metodę opisaną w tej książce (na początku zapamiętywanie może zajmować więcej czasu niż czytanie z nut, ćwiczenie RO może trwać dłużej niż R ponieważ musisz uczyć się każdego pasażu 3 razy zamiast raz, etc.) i są czynniki przyspieszające ją (takie jak uczenie się krótkimi segmentami,

szybkie dążenie do grania w tempie, unikanie barier szybkości, etc.). Jest wiele innych czynników powodujących, że metoda intuicyjna jest wolniejsza, tak więc rezultat 1000 może być niedoszacowany. Nie jest jednak możliwe uzyskanie 1000 krotnej korzyści ze stosowania poprawnych metod choćby dlatego, że część uczniów już stosuje pewne idee zawarte w tej książce.

Trudno jest uwzględnić efekt barier szybkości ponieważ są one sztucznym wytworem każdego pianisty i nie bardzo wiem jak napisać dla nich równanie. Doświadczenie podpowiada nam, że metody intuicyjne obfitują w problemy barier szybkości. Natomiast metody opisane w tej książce przedstawiają wiele sposobów na ich unikanie. Co więcej, bariery szybkości są tutaj jasno zdefiniowane tak więc możliwe jest stosowanie działań profilaktycznych w celu uniemożliwienia ich powstania. Serie równoległe są najsilniejszymi narzędziami pozwalającymi uniknąć powstawania barier szybkości ponieważ zmniejszamy w nich szybkość, a nie zwiększamy. Bariery szybkości bardzo spowalniają proces nauki w metodzie intuicyjnej. Niektórzy nauczyciele nie rozumiejący w odpowiednim stopniu barier szybkości będą zabraniać swoim uczniom grania czegokolwiek szybko i ryzykownie dodatkowo spowalniając w ten sposób postępy mimo iż taka powolna gra nie dochodzi do barier szybkości. Kiedy weźmiemy pod uwagę te wszystkie czynniki dochodzimy do wniosku, że uzyskany rezultat 1000 zwiększenia szybkości nauki jest zasadniczo poprawny. Widzimy również, że zastosowanie serii równoległych, ćwiczenie najpierw trudnych sekcji, ćwiczenie w krótkich segmentach i szybkie dochodzenie do grania w tempie są głównymi czynnikami zwiększającymi szybkość uczenia się. Ćwiczenie RO, rozluźnienie i wczesne uczenie się na pamięć są narzędziami pozwalającymi nam w optymalny sposób stosować te metody przyspieszające.

1.4.6 Przyszłe tematy badań

Każda podsekcja w tej sekcji jest niekompletna; Umieszczam tu po prostu pewne wstępne idee.

W tej książka zastosowane jest podejście naukowe, co oznacza, że błędy są korygowane tak szybko jak to jest możliwe, wszystkie znane fakty są wyjaśniane, dokumentowane i organizowane w wygodny sposób oraz, że ciągle robimy postępy. Sytuacje jakie miały miejsce w przeszłości gdy jeden nauczyciel uczył za pomocą bardzo dobrej metody a inny nic o niej nie wiedział lub też gdy dwóch nauczycieli nauczało według całkowicie przeciwstawnych metod nie powinny mieć miejsca. Ważną cechą naukowego podejścia jest dyskusja tego co jeszcze nie jest znane i czeka na odkrycie. Przedstawiam pewien zbiór takich tematów.

Teoria pędu w pianistyce.

Wolną grę w pianistyce określa się jako „granie w ramach limitu statycznego”. Oznacza to, że kiedy naciskamy klawisz siła palca skierowanego w dół jest główną siłą zastosowaną w czasie gry. Kiedy przyspieszamy czynimy przejście z limitu statycznego do limitu pędu czyli dynamicznego. Oznacza to, że pęd rąk, ramion, palców, etc. odgrywa ważniejszą rolę niż siła nacisku na klawisz. Oczywiście i tutaj dla naciśnięcia klawisza potrzebna jest siła, ale w zakresie pędu siła i ruch są zwykle różne w fazie o 180 stopni. Właśnie tak, twój palec porusza się w górę kiedy jego mięśnie usiłują poruszać nim w dół ! Zdarza się to przy dużej szybkości ponieważ wcześniej podniosłeś palec tak gwałtownie, że musisz zacząć naciskać go jeszcze w czasie jego ruchu w górę tak aby móc odwrócić kierunek przed następnym uderzeniem. Rzeczywiste ruchy są złożone ponieważ posługujesz się rękami, ramionami i ciałem do nadawania i absorbowania pędu. To jeden z powodów dla których całe ciało jest zaangażowane zwłaszcza podczas szybkiej gry. Zauważ, że ruch wahadła i koziołkowanie piłką do koszykówki mieszczą się właśnie w granicach limitu pędu. W trakcie gry na fortepianie znajdujesz się gdzieś pomiędzy zakresem dynamicznym (zakresem pędu), a statycznym, z tendencją do przesuwania się w kierunku tego pierwszego wraz ze wzrostem szybkości.

W trakcie gry statycznej wektor siły i ruch palca są zgodne w fazie. Kiedy przechodzimy do gry w zakresie momentu pędu powstaje różnica w fazie, a w końcu kiedy jesteśmy w czystym zakresie momentu pędu wynosi ona 180 stopni tak jak w wahadle.

Waga gry przy pomocy pędu jest oczywista; mamy tu do czynienia z nowymi ruchami palców/rąk, które nie są możliwe w grze statycznej. Tak więc posiadanie wiedzy, które ruchy są typu statycznego, a które dynamicznego pozwoli lepiej zrozumieć sposób ich wykonania i zastosowania. Z tego względu, że gra pędem nie była nigdy dyskutowana w literaturze aż do dzisiaj, istnieje ogromny obszar pianistyki, który jest jeszcze mało poznany i zrozumiany.

Fizjologia techniki

Ciągle jeszcze nie posiadamy nawet podstawowego zrozumienia procesów biomechanicznych, które określają technikę. Z pewnością swoje korzenie mają one w mózgu i prawdopodobnie związane są z tym jak nerwy komunikują się z mięśniami, zwłaszcza tymi szybkimi. Jakie zmiany biologiczne towarzyszą poprawie techniki kiedy palce są rozgrzane ?

Nauka o mózgu (granie RO vs RR, etc.)

Nauka o mózgu będzie w najbliższej przyszłości jednym z najważniejszych obszarów rozwoju medycyny. Prace naukowe początkowo skupią się na zapobieganiu degradacji umysłowej z wiekiem (takiej jak choroba Alzheimera). Następnie będą rozwijać się konkurencyjne działania badawcze mające na celu rzeczywiste kontrolowanie rozwoju możliwości umysłowych. Muzyka powinna odgrywać w tych badaniach ważną rolę ponieważ możemy komunikować się dźwiękowo z noworodkami na długo przed możliwością komunikowania się jakimikolwiek innymi metodami i już teraz wiadomo, że im wcześniej zacznie się ten proces kontroli tym lepiej.

Wszyscy znamy zjawisko polegające na tym, że nawet jeżeli gramy całkiem dobrze RO, granie RR może nadal być trudne. Dlaczego granie RR jest takie trudne ? Jednym z powodów może być to, że każda z rąk kontrolowane jest przez inną półkulę mózgową. Jeżeli tak jest to oznacza, że nauka grania RR wymusza na mózgu rozwinięcie sposobów koordynacji obu półkul. Oznacz to, że podczas ćwiczenia RO i RR posługujmy się zupełnie innymi funkcjami mózgu i potwierdza tezę, że te dwie umiejętności powinny być rozwijane oddzielnie tak abyśmy pracowali nad jedną umiejętnością w danym momencie. Intrygującą możliwością byłoby rozwinięcie serii równoległych RR, które mogłyby rozwiązać ten problem.

Co powoduje nerwowość ?

Zbyt długo w pedagogice fortepianowej trema była chowana pod dywanem (ignorowana). Musimy przestudiować to zjawisko z medycznego i psychologicznego punktu widzenia. Należy sprawdzić czy niektóre osoby mogą odnieść korzyści z przyjmowania odpowiednich farmaceutyków. Czy można je w ogóle wyeliminować ? Z formalnie psychologicznego punktu widzenia musimy rozwinąć procedurę, która zredukuje tremę. Trema jest w oczywisty sposób rezultatem podejścia/reakcji/percepcji mentalnej, a w takim razie powinno być możliwe aktywne jej kontrolowanie. Na przykład pianiści grający muzykę rozrywkową wydają się być znacznie mniej stremowani niż ci uprawiający muzykę poważną. Nie ma powodu aby nie zbadać tego zjawiska i nie odnieść z tego korzyści.

Przyczyny i środki zaradcze na zjawisku szumu w uszach

Struktura Cochlea, szumy o dużej i małej częstotliwości.

Są dowody na to, że przyjmowanie aspiryny w umiarkowanych ilościach może spowolnić proces utraty słuchu z wiekiem. Ale są też dowody na to, że w pewnych warunkach aspiryna może nasilać szum w uszach. Nie zostało udowodnione, że ten rodzaj szumu jest spowodowany tylko wiekiem; istnieje natomiast sporo faktów potwierdzających, że przyczyną mogą być infekcje, choroby, wypadki i nieoszczędzanie słuchu. Tak więc w większości tych przypadków przyczyny i rodzaje uszkodzeń mogą być bezpośrednio badane.

Czym jest muzyka ?

Struktura Cochlea a tonacje i akordy muzyczne. Parametry: taktowanie (rytm), wysokość, wzorce (język, emocje), głośność, szybkość. Przetwarzanie informacji muzycznej w mózgu.

W jakim wieku rozpoczynać naukę gry na fortepianie ?

Potrzebujemy medycznych/psychologicznych/socjologicznych studiów nad tym kiedy powinniśmy rozpocząć naukę dzieci. Ten rodzaj badań już został rozpoczęty w sporcie, przynajmniej nieformalnie przez poszczególne organizacje sportowe, które rozwinęły metody nauczania dzieci w wieku 2 lat. W przypadku muzyki możemy rozpocząć zaraz po urodzeniu dziecka poprzez sprawienie by słuchało odpowiedniej muzyki. W przypadku muzyki bardziej jesteśmy zainteresowani rozwojem mózgu niż umiejętności motorycznych. Ponieważ spodziewamy się eksplozji badań nad mózgiem w niedalekiej przyszłości jest to odpowiedni czas aby wyciągnąć z tego korzyści dla nauki fortepianu.

Przyszłość fortepianu

Na koniec spójrzmy w przyszłość. Sekcja „Świadectwa" dostarcza wielu dowodów na to, że nasze nowe podejście do ćwiczeń fortepianowych pozwoli praktycznie każdemu na opanowanie gry na fortepianie w stopniu tą osobę satysfakcjonującym. Niewątpliwie zwiększy się w ten sposób liczba pianistów. Istotne stają się więc następujące pytania: (1) czy możemy obliczyć spodziewany wzrost liczby pianistów ? (2) jak ten wzrost wpłynie na sytuację ekonomiczną pianistyki: wykonawców, nauczycieli, techników i producentów, oraz (3) jeżeli nastąpi eksplozja popularności fortepianu co będzie stanowiło motywację dla tak szerokiej rzeszy ludzi ?

Nauczyciele fortepianu zgodzą się z twierdzeniem, że 90% adeptów fortepianu nigdy nie opanowuje w pełni instrumentów, w tym sensie, że nie są w stanie grać dla swojej własnej satysfakcji i zasadniczo po próbach zostania dobrym pianistą rezygnują całkowicie. Ponieważ to zjawisko jest dobrze znane zniechęca ono młodych ludzi i ich rodziców do rozpoczynania nauki fortepianu. Ponieważ poważne zaangażowanie się w pianistykę niesie ze sobą spore wydatki mogące zachwiać budżetem domowym, czynnik ekonomiczny również staje na przeciwko nauce gry na fortepianie. Istnieje wiele innych negatywnych czynników ograniczających popularność fortepianu (brak dobrych nauczycieli, wysokie koszty dobrych instrumentów i ich utrzymania, etc.), prawie wszystkie one są ostatecznie powiązane z tym, że tak trudno jest nauczyć się grać na fortepianie. Prawdopodobnie tylko 10% osób, które mogłyby grać na fortepianie w ogóle próbuje. Tak więc możemy spodziewać się 100-krotnego zwiększenia się popularności fortepianu jeżeli obietnice zawarte w tej książce wypełnią się.

Tak wielki wzrost oznaczałby, że duża część ludzi w krajach rozwiniętych uczyłaby się gry na

fortepianie. Ponieważ chodzi o dużą część nie musimy znać dokładnej wartości, więc przyjmijmy powiedzmy 30%. Będzie to wymagało przynajmniej 10-krotnego wzrostu ilości nauczycieli fortepianu. Będzie to dobre dla uczniów ponieważ jednym z najpoważniejszych obecnie problemów jest znajdywanie dobrych nauczycieli. W każdym obszarze jest tylko kilku nauczycieli i uczniowie nie mają dużego wyboru. Liczba sprzedawanych fortepianów również się zwiększy o ponad 300%. Mimo iż w wielu domach stoją pianina czy fortepiany często ich stan nie pozwala na granie na nich. Kiedy większość nowych pianistów osiągnie poziom zaawansowany liczba potrzebnych dobrych fortepianów jeszcze się zwiększy.

Przyjmując tą książkę jako podstawowy punkt startowy dla metod ćwiczenia, nauczyciele fortepianu mogą skoncentrować się na tym co robią najlepiej: nauczać jak grać muzykalnie. Ponieważ nauczyciele robili to przez cały czas będą potrzebne tylko niewielkie poprawki do metod nauczania. Jedynym nowym elementem jest dodanie metod ćwiczeń, których nauka nie zabiera wiele czasu. Największą zmianą będzie to, że nauczyciele zostaną uwolnieni od starego powolnego procesu zdobywania techniki. Łatwiej będzie nauczycielom wybierać materiał do ćwiczeń ponieważ trudności techniczne nie będą miały tak wielkiego znaczenia jak obecnie. Po kilku generacjach nauczycieli/uczniów jakość nauczycieli poprawi się dramatycznie, co spowoduje dalsze przyspieszenie procesu nauki uczniów.

Czy 100-krotne zwiększenie się liczby pianistów wygląda rozsądnie ? Co będą oni robić ? Naturalnie nie wszyscy mogą zostać koncertującymi pianistami czy nauczycielami fortepianu. Sama istota tego jak postrzegamy grę na fortepianie ulegnie zmianie. Po pierwsze fortepian stanie się standardowym drugim instrumentem dla każdego muzyka ponieważ tak łatwo będzie się nauczyć na nim grać i będą powszechnie dostępne. Przyjemność z grania na fortepianie będzie wystarczającą nagrodą dla wielu. Miliony melomanów, którzy uprzednio mogli tylko słuchać nagrań teraz będzie mogło grać swoją własną muzykę, a jest to doświadczenie dające o wiele więcej satysfakcji. Każdy zdolny pianista potwierdzi, że osiągnąwszy zaawansowany poziom zaczyna się komponować. Tak więc rewolucja pianistyczna da impuls rewolucji kompozytorskiej – będzie wielkie zapotrzebowanie na nowe kompozycje ponieważ wielu pianistów nie będzie chciało grać wciąż „starych utworów". Pianiści będą komponować muzykę na wszystkie instrumenty, a umożliwi im to rozwój keyboardów z potężnym oprogramowaniem czy podwójnych instrumentów (zobacz poniżej). Ogromna podaż dobrych keyboardzistów oznacza, że powstaną całe orkiestry złożone z muzyków używających klawiszy. Innym powodem wzrostu popularności fortepianu będzie to, że można go zstosować do zwiększenia ilorazu inteligencji niemowląt. Z pewnością badania nad mózgiem potwierdzą, że inteligencja może zostać zwiększona poprzez odpowiednią stymulację mózgu we wczesnej fazie jego rozwoju. Ponieważ istnieją tylko dwa kanały przepływu informacji w przypadku niemowląt – słuch i wzrok, a ten pierwszy jest znacznie lepiej rozwinięty, muzyka jest najbardziej logicznym czynnikiem wpływania na rozwój umysłowy podczas wczesnych stadiów rozwoju.

Pod wpływem tak potężnych sił sam fortepian ulegnie ewolucji. Po pierwsze, elektroniczne keyboardy coraz agresywniej będą wkraczały do sektora pianistycznego. Wady pianin elekrtonicznych będą stopniowo eliminowane aż instrumenty elktroniczne staną się nierozróżnialne od akustycznych. Niezależnie od tego jaki instrument zostanie użyty wymagania techniczne pozostaną takie same. Następnie akustyczne pianina zyskają wiele właściwości charakterystycznych dla pianin elektronicznych: będą przez cały czas dobrze nastrojone (zamiast być rozstrojone przez 99% czasu jak to jest obecnie), będziesz w stanie zmieniać stroje po naciśnięciu przełącznika i będą posiadać możliwości MIDI . Akustyka nigdy całkowicie nie zaniknie ze względu na to, że sztuka wydobywania dźwięków z instrumentów akustycznych jest tak fascynująca. Aby przetrwać w tym nowym środowisku producenci fortepianów będą musieli być bardziej elastyczni i innowacyjni.

Stroiciele również będą musieli zaadaptować się do nowych warunków. Wszystkie fortepiany będą stroiły się samoczynnie, tak więc przychody ze strojenia będą się zmniejszać. Jednak fortepian

nastrojony przez 100% czasu będzie wymagał częstszej konserwacji młoteczków i to jak młoteczki są robione i konserwowane będzie musiało ulec zmianie. Nie jest wcale tak, że obecnie fortepiany nie wymagają częstszej konserwacji młoteczków. Ale gdy fortepian jest nastrojony w 100% jakiekolwiek pogorszenie właściwości młoteczków obniża jakość dźwięku. Stroiciele będą ostatecznie w stanie właściwie regulować i konserwować fortepiany a nie tylko stroić je; będą mogli skoncentrować się na jakości dźwięku wydobywanego przez fortepian zamiast po prostu pozbywać się dysonansów. Kiedy nowa generacja pianistów stanie się bardziej „wyszukana" (audiofilska) dźwiękowo zacznie wymagać lepszej jakości dźwięku. Znacznie zwiększona liczba fortepianów i ich ciągłe używanie będzie wymagać armii techników dla ich naprawy i konserwacji. Stroiciele będą znacznie bardziej obeznani z dodawaniem i konserwacją elektroniki (MIDI, etc.) do akustyki. Tak więc branża stroicielska rozszerzy swoją działalność na konserwację i ulepszanie pianin elektronicznych. Większość ludzi będzie posiadać albo hybrydę albo zarówno instrument akustyczny jak i elektroniczny.

Przyszłość edukacji

Internet w oczywisty sposób zmienia naturę edukacji. Jednym z celów jakie przyświecały mi gdy podejmowałem decyzję o pisaniu tej książi w formacie stron www było zbadanie możliwości uczynienia edukacji znacznie tańszej niż obecnie. Kiedy patrzę w przeszłość na moją edukację z czasów szkoły i koledżu zadziwia mnie efektywność procesu edukacji przez który przeszedłem. Moje doświadczenia do tego momentu były bardzo pouczające. Oto kilka korzyści wynikających z edukacji przez internet:

1. Nigdy więcej czekania na szkolne autobusy czy też biegania z klasy do klasy; a faktycznie żadnych kosztów budynków szkolnych i związanych z nimi usług.
2. Żadnych kosztownych podręczników. Wszystkie książki są uaktualnione w porównaniu do podrczników używanych na uniwersytetach które często mają 10 lat. Odnośniki krzyżowe, indeksowanie, wyszukiwanie tematyczne, etc. może być przeprowadzone elektronicznie. Każda książka jest dostepna w dowolnym miejscu jeżeli tylko posiadasz komputer i łącze internetowe.
3. Wiele osób może współpracować przy jednej książce, a zadanie tłumaczenia na inne języki staje się bardzo efektywne.
4. Pytania i sugestie mogą być przesyłane emailem i nauczyciel ma wiele czasu na rozważenie odpowiedzi - mogą one zostać następnie rozesłane do wszystkich zainteresowanych; cała korespondencja może zostać zachowana dla przyszłego użytku.
5. Profesja nauczyciela zmieni się dramatycznie. Z jednej strony będzie więcej relacji typu 1 do 1 poprzez email, konferencje wideo i wymianę danych (takich jak dane audio od ucznia do nauczyciela) ale z drugiej strony będzie mniej interakcji grupowych kiedy wielu uczniów gromadzi się w jednej klasie. Każdy nauczyciel będzie mógł zgłaszać swoje uwagi do „głównego centrum książek" i będą one mogły następnie być wykorzystane dla ulepszenia systemu. A studenci będą mieli dostęp do wielu różnych nauczycieli, nawet z tego samego przedmiotu.
6. Taki system spowoduje, że żaden ekspert w danej dziedzinie nie będzie mógł stać się bogaty pisząc najlepszy podręcznik na świecie. Ale tak być musi – edukacja powinna stać się dostępna dla każdego po jak najniższych kosztach. Tak więc gdy koszty edukacji ulegną redukcji instytucje edukacyjne, które na edukacji zarabiały będą musiały dostosować się do nowej sytuacji. Czy zniechęci to ekspertów do pisania podręczników ? Tak, ale potrzebny będzie tylko jeden taki wolontariusz na całym świecie; dodatkowo Internet spowodował powstanie wielu darmowych rzeczy takich jak Linux, przeglądarki, Adobe Acrobat, etc. Tak więc trend ten jest nie tylko nieodwracalny ale również dobrze ustanowiony. Innymi słowy potrzeba własnego wkładu w dobro publiczne stanie się poważnym czynnikiem dawania wkładu w edukację. W przypadku projektów dających wymierne korzyści społeczne (władze, filantropia, sposnoring) mechanizmy funduszy z pewnością będą ewoluować.
7. Ten nowy paradygmat dawania społecznego wkładu może spowodować nawet więcej głębokich zmian w społeczeństwie. Jednym ze sposobów dzisiejszego patrzenia na biznes jest postrzeganie

go jako „rabunku w biały dzień”. Zwiększasz cenę produktu jak to jest tylko możliwe niezależnie od tego ile dobrego produkt daje kupującemu. W paradygmacie dokładnego liczenia kupujący zawsze powinien dostać tyle w zamian ile dał pieniędzy. To jedyna sytuacja w jakiej dany biznes ma rację bytu na dłuższą metę. Działa to w obie strony; nie powinno się dopuszczać do bankructwa dobrze prowadzonego biznesu tylko z powodu wielkiej konkurencji. W otwartym społeczeństwie gdzie każda ważna informacja jest natychmiast dostępna możemy mieć system rozliczeń finansowych, który spowoduje, że ceny będą adekwatne do usług. Filozofia jaką tu prezentuje mówi, że społeczeństwo składające się z członków chcących sobie pomagać będzie funkcjonować znacznie lepiej niż społeczeństwo złodziei usiłujących się nawzajem okraść. W szczególności cała podstawowa edukacja powinna być darmowa w niedalekiej przyszłości. Nie oznacza to, że nauczyciele stracą pracę ponieważ nauczyciele mogą znacznie zwiększyć szybkość uczenia się uczniów, są potrzebni i powinni być odpowiednio wynagradzani.

Z powyższych rozważań jasno wynika, ze wolna wymiana informacji przekształci dziedzinę edukacji (jak i każdą inną dziedzinę). Ta książka jest jedną z prób uzyskania maksymalnych korzyści z tych nowych możliwości.

Rozdział 2

Strojenie fortepianu

Rozdział ten zostanie przetłumaczony w przyszłości

Rozdział 3

Metoda naukowa, teoria uczenia się i mózg

3.1 Wstęp

Pierwsza część tego rozdziału opisuje mój sposób widzenia tego co określam jako metodę naukową i sposób, w jaki wykorzystałem ją do napisania tej książki. To właśnie naukowe podejście zadecydowało o tym, że moja książka jest zdecydowanie inna niż pozostałe książki traktujące o nauce gry na fortepianie. Inne sekcje omawiają generalne aspekty uczenia się, jak również podają wzór na współczynnik szybkości uczenia się. Jest to to samo równanie, którego użyłem do obliczenia współczynnika szybkości uczenia się w Rozdziale Pierwszym, sekcja IV.5. Niektóre tematy związane z mózgiem będą omówione szczegółowo z racji oczywistego udziału mózgu w mechanizmie grania. Inne tematy dotyczące mózgu za wyjątkiem wstępnej dyskusji o tym jak mózg rozwija się z wiekiem i jak ten rozwój wpływa na uczenie się fortepianu, mają niewielki bezpośredni wpływ na umiejętność gry na fortepianie. Oczywiste jest, że potrzebujemy znacznie więcej pracy badawczej dotyczącej roli mózgu w procesie uczenia się gry na fortepianie. Włączyłem również omówienie interpretacji snów, co rzuca nieco światła na to w jaki sposób pracuje mózg. I na koniec opiszę moje doświadczenia z podświadomością, która służyła mi skutecznie przy wielu okazjach.

3.2 Podejście naukowe

Podczas pisania tej książki stosowałem najlepsze znane mi podejście naukowe, które wypracowałem podczas trwającej 31 lat życie kariery naukowca. Zajmowałem się nie tylko badaniami podstawowymi (uzyskałem 6 patentów) ale również nauką materiałową (matematyka, fizyka, chemia, biologia, inżynieria mechaniczna, elektronika, optyka, akustyka, metale, półprzewodniki, izolatory), rozwiązywanie problemów przemysłowych (mechanizmy awarii, niezawodność, produkcja), publikacjami naukowymi (opublikowałem ponad 100 artykułów w głównych, recenzowanych czasopismach naukowych). Nawet po otrzymaniu stopnia doktora fizyki na Uniwersytecie Cornell, moi pracodawcy wydali ponad milion dolarów na dalsze postępy mojej edukacji. Kiedy patrzę wstecz, widzę, że cała moja edukacja naukowa była konieczna dla napisania tej książki. Ta właśnie potrzeba zrozumienia metody naukowej sugeruje, że większość pianistów będzie miała problemy jeżeli spróbuje powtórzyć moje wysiłki. W dalszej części pokaże, że metoda naukowa jest użyteczna dla wszystkich, nie tylko naukowców. ***Tak więc fakt, że książka ta została napisana przez naukowca powinien spowodować, że czytelnicy powinni ją łatwiej zrozumieć niż gdyby była pisana przez nie-naukowca.*** Jednym z celów tej sekcji jest objaśnienie tego przesłania.

Nauka gry na fortepianie, algebra, rzeźbiarstwo, golf, fizyka, biologia, mechanika kwantowa, stolarka, kosmologia, medycyna, polityka, ekonomia, etc. – co te wszystkie rzeczy mają ze sobą wspólnego ? Są one wszystkie dyscyplinami naukowymi i jako takie mają zaskakująco wiele wspólnych podstawowych zasad. W następnych sekcjach ***wyjaśnię wiele istotnych zasad naukowego podejścia i pokażę jak należy je zastosować aby uzyskać użyteczny produkt,*** taki jak podręcznik nauki gry na fortepianie. Nie są te zasady inne od obowiązujących podczas pisania zaawansowanego podręcznika mechaniki kwantowej; wymagania są podobne aczkolwiek treść całkowicie inna. Zacznę od definicji metody

naukowej ze względu na niezrozumienie tej idei przez szeroką publiczność. Następnie opiszę wkłady pochodzące od metody naukowej dla pisania tej książki. Po kolei pokażę gdzie nauka gry na fortepianie jest czy też była, a gdzie nie jest naukowa czy nienaukowa. W przeciągu ostatnich kilkuset lat mieliśmy olbrzymie sukcesy w stosowaniu naukowych metod w prawie każdej dyscyplinie naukowej; czy nie czas aby to samo zastosować w stosunku do nauki gry na fortepianie ?

Ta sekcja została opracowana po to aby naszkicować metody naukowe w nadziei pomocy dla innych w stosowaniu ich w pianistyce. Innym celem jest wyjaśnienie tego dlaczego taki naukowiec jak ja wziął się za pisanie tej książki. Dlaczego muzycy bez przygotowania naukowego nie mogliby napisać lepszej książki o nauce gry na fortepianie ? Odpowiedzi na te pytania udzielę poniżej.

Podejrzewam, że kiedy przeczytasz to co nastąpi dalej znajdziesz mnóstwo materiału odległego od tego co sobie wyobrażałeś na temat nauk ścisłych. ***Nauka (ścisła) zasadniczo nie równa się matematyce, fizyce czy równaniom. Dotyczy oddziaływań międzyludzkich, które wpływają na innych ludzi***. Spotkałem wielu „naukowców", którzy tak naprawdę nie zrozumieli nauki nie podołali swojemu powołaniu (zostali zwolnieni). Tak jak ćwiczenie 8 godzin dziennie nie zrobi z Ciebie pianisty, zdanie wszystkich egzaminów z fizyki i chemii nie uczyni Cię naukowcem; musisz potrafić coś zrobić z tą wiedzą. Zwłaszcza bardzo zadziwili mnie technicy fortepianu mający praktyczne zrozumienie fizyki mimo iż nie mieli tytułu naukowego. Ci technicy musieli być naukowi z tego powodu, że fortepian tak mocno zakorzeniony jest w fizyce. Tak więc matematyka, fizyka, etc. wcale nie definiują pojęcia nauki ścisłej (częste nieporozumienie); te pola działalności były po prostu postrzegane przez naukowców jako szczególnie użyteczne ponieważ funkcjonują w całkowicie przewidywalny sposób. ***To co mam zamiar przekazać to spojrzenie na zasady działania nauki niejako od wewnątrz.***

Czy można sobie wyobrazić, że ktoś nie mający pojęcia o naukach ścisłych może przeczytać to co następuje dalej i natychmiast jest w stanie wprowadzać to w życie ? Najprawdopodobniej nie. Nie ma łatwej recepty na studiowanie nauki. Zobaczysz, że wymagania i stopień komplikacji tych metod będą przedstawiać trudności nie do przezwyciężenia dla wielu ludzi obeznanych tylko ze sztuką. To jedno z wyjaśnień dlaczego ta książka jest tak unikalna. Ale w końcu będziesz miał pewien pogląd na temat użytecznych sugestii zawartych w tej książce.

Zanim zajmiemy się na dobre definiowaniem nauki, przestudiujmy typowy przypadek tego jak ludzie źle rozumieją naukę ponieważ to uzasadni nam potrzebę stworzenia definicji. Być może słyszałeś nauczyciela fortepianu lub tańca mówiącego, że opisał emocję czy uczucie lub też lot ptaka albo emocje kota, a jej/jego studenci od razu złapali ideę jak grać czy też tańczyć daną rzecz, co nie byłoby możliwe gdyby nauczyciel opisał ruchy kości, mięśni, ramion, etc. Nauczyciel w związku z tym twierdzi, że podejście artystyczne jest lepsze od podejścia naukowego. A naprawdę jest tak, że ten nauczyciel po prostu nie zdaje sobie sprawy z tego, że zastosował bardzo dobre naukowe podejście. Po przez stworzenie analogii czy też opisanie końcowego produktu muzyki możesz przesłać znacznie więcej informacji niż poprzez detaliczne opisywanie każdego komponentu ruchu. Jest to jak przejście od wąskiego pasma do transmisji szerokopasmowej i jest prawidłowym podejściem naukowym; nie ma to nic wspólnego z rozróżnianiem między nauką i sztuką. Taki rodzaj niezrozumienia często bierze się stąd, że ludzie uważają iż nauka jest czarna albo biała - coś jest albo nie jest naukowe; większość rzeczy w rzeczywistym świecie jest bardziej lub mniej naukowa, kwestia stopnia. To czy te metody nauczania są bardziej naukowe czy nie zależy od tego jak dobre są w przenoszeniu potrzebnych informacji. W tym sensie wielu znanych artystów,

którzy są dobrymi nauczycielami są mistrzami takiego rodzaju nauki. Inny błąd w rozumowaniu polega na twierdzeniu, że nauka jest zbyt trudna dla artystów. To się na prawdę w głowie nie mieści. Procesy myślowe, które doprowadzają artystę do tworzenia najwyższych poziomów muzyki czy innej sztuki są co najmniej tak złożone jak rozważania naukowców o początku wszechświata. Część prawdy może być w argumentacji, że ludzie rodzą się z różnymi talentami - do sztuki lub nauki; jednakże nie uważam tak jak większość, że mogą zostać artystami lub naukowcami w zależności od tego na działanie czego były mocniej wystawieni w dzieciństwie. Tak więc większość ludzi będących dobrymi muzykami ma zdolności do bycia dobrymi naukowcami. I w końcu - jeżeli przez całe życie studiujesz sztukę, nie będziesz miał zbyt wiele czasu na studiowanie nauki - jak połączysz te dwie rzeczy ? Ja uważam, że sztuka i nauka wzajemnie się uzupełniają; sztuka pomaga naukowcom i odwrotnie. Artyści unikający nauki tylko sobie szkodzą, a naukowcy unikający sztuki osiągają mniej niż gdyby sztukę uprawiali. Rzeczą, która zadziwiła mnie w czasach mojego koledżu była liczba moich kolegów, którzy byli muzykami.

3.3 Czym jest Metoda Naukowa ?

Jednym z najczęściej spotykanych przeze mnie nieporozumień było to, że granie na fortepianie jest sztuką, tak więc jakiekolwiek naukowe podejście nie jest możliwe. To nieporozumienie pochodzi z niezrozumienia istoty nauk ścisłych. Można to zademonstrować poprzez zadanie pytania osobie, która myśli, że wie co to jest nauka ścisła – zawsze okazuje się, że nie rozumie ona czym jest metoda naukowa. Wiele osób będzie zaskoczonych tym, że w gruncie rzeczy nauka ścisła jest sztuką, nauka i sztuka nie mogą być rozdzielone, tak jak technika fortepianowa i granie muzyczne nie mogą być rozdzielone. Jeżeli w to nie wierzysz to po prostu idź do jakiegoś znanego uniwersytetu. Zawsze jest tam ważny wydział: Wydział Sztuk i Nauk Ścisłych. Obie te dziedziny wymagają wyobraźni, oryginalności i zdolności do wykonawstwa. Jeżeli ktoś twierdzi , że dana osoba nie zna nauk ścisłych, tak więc nie może stosować naukowego podejścia to tak jakby powiedzieć, że jeżeli wiesz mniej to powinieneś czytać mniej. Nie ma to sensu ponieważ oczywistym jest, że osoby, które wiedzą mniej powinny więcej czytać. Jest jasne, że potrzebujemy jasnej definicji tego, czym jest nauka.

Definicja. Tak jak patrząc na jabłko pod różnymi kątami widzimy różne jego części (ale nie te ukryte), tak samo możemy zdefiniować naukę na różne sposoby. **Najprostsza definicja metody naukowej jaką jestem w stanie wymyślić jest taka, że jest to każda metoda, która działa.** Naukowa metoda to ta, która jest w największej harmonii z rzeczywistością i prawdą. Tak więc mówienie, że nauka jest tylko dla naukowców to tak jak mówienie, że wielkie samoloty odrzutowe są tylko dla ekspertów lotnictwa. To jasne, że samoloty mogą być opracowywane i budowane tylko przez ekspertów lotnictwa, ale to nie przeszkadza w tym aby każdy z nas używał samolotów na potrzeby swoich własnych podróży – tak naprawdę samoloty były budowane z myślą o nas. Podobnie, zastosowanie nauki jest takie aby uczynić życie każdego obywatela łatwiejszym.

Aczkolwiek inteligentni naukowcy są konieczni dla rozwoju nauki, każdy człowiek może korzystać z naukowych metod i ich rezultatów. Tak więc **kolejna opisowa definicja metody naukowej jest taka, że jest to sposób na uczynienie niemożliwych zadań możliwymi i na uproszczenie trudnych zadań.** Z tego punktu widzenia metoda naukowa bardziej przydaje się tym z nas, którzy mają mniejszą wiedzę, ponieważ lepiej poinformowani sami mogą dojść do pewnych rzeczy. Przykład: jeżeli osoba niepiśmienna zostanie poproszona o dodanie do siebie dwóch 6-cyfrowych liczb, nie będzie w stanie zrobić tego samemu. Jednakże trzecioklasista, który uczył się arytmetyki może wykonać to zadanie przy użyciu pióra i kartki papieru. W dzisiejszych czasach możesz nauczyć niepiśmienną osobę w kilka minut dodawania tych liczb na kalkulatorze. To była

demonstracja tego jak nauka przekształca niemożliwe zadanie w zadanie łatwe. To jest właśnie siła metody naukowej.

Te *opisowe* definicje nauki są całkiem sympatyczne. Kreślą różowy obraz tego czym jest nauka, ale jak w praktyce osiągnąć przedstawione cele ? A jeszcze ważniejsze, jak przy ich pomocy skonstruować użyteczny podręcznik gry na fortepianie ? Wymaga to nieco większej wiedzy ponieważ będziemy potrzebowali *działającej* definicji, przy pomocy której będziemy w stanie skonstruować podejście naukowe kiedy będzie taka potrzeba. Ale naukowcy rozwijali swoje metody od setek lat.

W tym paragrafie przedstawię definicję akademicką ponieważ jest najbardziej ogólna; dalej zagłębimy się w bardziej praktyczne szczegóły. ***Najbardziej ogólna, działająca definicją podejścia naukowego jest taka, że jest to zestaw unikalnie zdefiniowanych obiektów i relacji pomiędzy nimi.*** Jedną z najbardziej użytecznych relacji jest schemat klasyfikacyjny, pozwalający grupować obiekty w klasy czy też rodziny. Zauważ, że ta definicja metody naukowej jest jak pusta skórka po kiełbasie. Nadal musisz wstawić tu mięso – informację, która uczyni tą metodę użyteczną. To tutaj jest miejsce na oryginalność, wyobraźnię i podstawowe informacje – to jest sztuka nauki. Zauważ, że słowo „zdefiniować" zyskuje bardzo specyficzne znaczenie. Obiekty muszą być zdefiniowane w taki sposób aby być użytecznymi i w taki sposób aby relacje pomiędzy nimi mogły być precyzyjnie opisane.

Spójrzmy na kilka przykładów. Muzycy zdefiniowali tak podstawowe obiekty jak gamy, akordy, harmonie, ozdobniki, etc. W tej książce ważne koncepcje takie jak ataki akordowe, serie równoległe, ćwiczenie w segmentach, ulepszanie poćwiczeniowe, etc. zostały precyzyjnie zdefiniowane. Aby ta metoda zadziałała (tzn. szła w parze z użyteczną procedurą uczenia się) konieczna jest znajomość wszystkich relacji pomiędzy wszystkimi obiektami. W szczególności, pisząc podręcznik należy niejako wyprzedzać *potrzeby* czytelnika. Atak akordowy został zdefiniowany jako odpowiedź na zapotrzebowanie rozwiązania trudnego technicznego problemu. Możesz się tutaj przekonać dlaczego fizyka nie jest tak ważna jak ludzkie upoważnienie do zrobienia czegoś.

Jednym z problemów książki Whiteside'a jest brak precyzyjnych definicji. Używa ona wielu słów i koncepcji, takich jak rytm i szkicowanie, nie definiując ich precyzyjnie. Skutek jest taki, że czytelnik ma problemy ze zrozumieniem tych treści i zrobieniem z nich użytku. Oczywiście zdefiniowanie tak złożonych koncepcji, z jakimi mamy często do czynienia w muzyce może wydawać się z początku niemożliwe, zwłaszcza jeżeli chcesz aby zawierało całą złożoność i niuanse trudnej koncepcji. Jednakże standardową procedurą naukową jest używanie kwalifikatorów w celu ograniczenia definicji kiedy stosujemy szczególny przypadek i innych kwalifikatorów w celu rozszerzenia definicji na inne możliwości. Jest to po prostu kwestia zrozumienia materii przedmiotu, jak również potrzeb czytelnika. Są one zasadnicze dla nauki. Książki Finka i Sandora są przykładem książek zawierających znakomite definicje. To czego im brakuje to relacje: systematyczne, zorganizowane podejście do tego jak używać tych definicji aby zdobywać technikę krok-po-kroku.

Oczywiście głównym składnikiem metody naukowej jest wiedza, ale sama wiedza to zbyt mało. Ta wiedza musi być połączona w strukturę, w której będziemy mogli eksploatować relacje pomiędzy obiektami. Każda rzecz musi mieć odniesienia do każdej innej rzeczy. Bez tych relacji nigdy nie udowodnisz, że coś jest złe albo niespójne w jednej części w odniesieniu do innych. Najbardziej rozpowszechnionym sposobem budowania takiej superstruktury jest schemat klasyfikacyjny. Kiedy masz już definicje i schemat klasyfikacji zaczynasz odkrywać całą masę dziwnych problemów, które prowadzą do nowych odkryć. Rozpatrzymy teraz kilka takich spraw.

Praca naukowa. Podręcznik nauki gry na fortepianie jest zasadniczo listą odkryć, których ktoś

dokonał, dotyczących tego jak rozwiązywać pewne trudne problemy. Jest to produkt pracy badawczej. Tak więc musimy rozpatrzyć teraz najbardziej użyteczne zasady pracy badawczej jakie opracowali naukowcy. W pracy naukowo-badawczej przeprowadzasz eksperymenty, zdobywasz dane i zapisujesz rezultaty w takiej postaci aby inni mogli zrozumieć to co zrobiłeś i odtworzyć twoje rezultaty. Uczenie fortepianu nie jest inne. Musisz najpierw odkryć różne metody ćwiczeń, zgromadzić dane i zapisać je w takiej postaci aby inni mogli czerpać z nich korzyści. Brzmi trywialnie prosto. Ale jeżeli rozejrzysz się wokoło, *nie tak* się stało w nauce gry na fortepianie. Liszt nigdy nie zapisał swoich metod ćwiczeniowych w postaci, która w jakikolwiek sposób przypominała by podejście naukowe. „Metoda intuicyjna" (tak jak została opisana w tej książce) nie wymaga żadnej pracy badawczej; jest najsłabiej opisaną metodą ćwiczenia. To dlatego książka Whitesid'a była takim sukcesem – ponieważ przeprowadziła badania naukowe i zapisała rezultaty. Niestety nie posiadając naukowego doświadczenia popsuła istotne aspekty jak jasny i zwięzły sposób pisania. Oczywiście, jeżeli będziemy w stanie poprawić te usterki, możemy mieć pewne nadzieje na zastosowanie naukowych metod w nauczaniu fortepianu.

Dokumentacja i komunikacja. Jest taka rzecz, która zaskakuje nawet naukowców, że połowa nowych odkryć ma miejsce nie w trakcie poszukiwać naukowych ale kiedy rezultaty są zapisywane. Z tego względu piśmiennictwo naukowe wyewulowało w dziedzinę stawiającą specyficzne wymagania, które zostały opracowane nie tylko w celu zminimalizowania błędów ale również w celu zmaksymalizowania procesu odkrywczego. Na przykład niezwykle istotna jest komunikacja z innymi naukowcami zajmującymi się podobną dziedziną i dyskutowanie nowych rezultatów poprzez odnoszenie i porównywanie ich do wyników innych. Jeżeli zastosujemy to kryterium do literatury fortepianowej okaże się, że jest ona boleśnie wręcz nienaukowa. Większość książek nie ma nawet odnośników (włączając w to 1-szą edycję mojej książki – ta wada została poprawiona w drugiej edycji) i rzadko się zdarza aby dana książka była budowana w oparciu o poprzednie prace innych. Jest tak, że każdy kolejny pianista musi wynaleźć koło. Komunikacja naukowa jest całkowicie tym czego wyraźnie brakuje w literaturze fortepianowej. Główne instytucje muzyczne robią co mogą w dziedzinie komunikacji. Konsekwencją tego jest znacznie wyższy poziom pedagogiki fortepianowej na takich uczelniach w porównaniu do prywatnych nauczycieli. Zbyt wielu nauczycieli fortepianu jest zbyt mało elastycznych jeżeli chodzi o zaadoptowanie czy też odkrywanie ulepszonych metod nauczania i często są oni krytycznie nastawieni do czegokolwiek co różni się od *ich* metod. Jest to tak nienaukowe jak to jest tylko możliwe.

Przykładem otwartej komunikacji w mojej książce jest włączenie koncepcji od metody zrównoważonej ręki, z naciskiem położonym na rozluźnienie w podejściu Taubmana i włączenie różnych ruchów rąk opisanych przez Sandora, etc. Ponieważ Internet jest najdalej posuniętą formą otwartej komunikacji może on stać się pojedynczym, najbardziej istotnym czynnikiem, który pozwoli pedagogice fortepianowej rozwijać się w sposób bardziej naukowy. W tym względzie nie ma lepszego przykładu niż ta książka.

Brak komunikacji jest oczywiście przyczyną tego, że tak wielu nauczycieli nadal uczy według metody intuicyjnej, aczkolwiek większość metod opisanych w tej książce była prawdopodobnie nauczana przez jednego czy drugiego nauczyciela na przestrzeni ostatnich stu lat. Gdyby podejście naukowe do całkowicie otwartej komunikacji oraz właściwa dokumentacja były zaadoptowane przez środowisku pedagogów fortepianowych wcześniej, obecna sytuacja na pewno byłaby całkowicie odmienna. Tak właśnie jest, mocno wierzę, że naukowe podejście może spowodować ocean zmian w pedagogice fortepianowej.

W trakcie pisania mojej książki waga właściwego dokumentowania i organizowania idei stała się dla mnie jasna poprzez fakt, że mimo iż większość koncepcji miałem już opracowanych podczas pisania pierwszej edycji mojej książki 10 lat temu, nie mogłem w pełni z nich korzystać dopóki nie ukończyłem książki. Innymi słowy to co się stało po skończeniu książki to powtórne, systematyczne jej przeczytanie. Wtedy odkryłem jak efektywne potrafią być te metody ! Najwyraźniej, mimo, że

znałem większość składników metody, obecnych było kilka luk, które nie zostały wypełnione do momentu kiedy stanąłem twarzą w twarz z problemem zebrania ich wszystkich w użyteczną, zorganizowaną strukturę. Jest to rezultat klasyfikacji i ustanawiania relacji pomiędzy obiektami.

Na przykład nie mogłem w pełni zrozumieć dlaczego nowe metody są tak szybkie dopóki nie zrobiłem obliczeń współczynnika szybkości uczenia się, co początkowo uczyniłem z czystej ciekawości. Tak naprawdę, ponad rok czasu trwało zanim przekonałem się, że te obliczenia mają jakąś wartość – zwiększenie szybkości uczenia się o 1000 razy wyglądało z początku na absurdalnie dużą wartość. Produktem ubocznym tych obliczeń było lepsze zrozumienie tego *dlaczego* jest o tyle szybciej. Kiedy wiedziałem już, która część zwiększa współczynnik uczenia się w największym stopniu mogłem wyciągnąć więcej korzyści z tej metody. Powinno być czymś oczywistym, że pisanie książki nie jest prostym procesem przelewania na papier wszystkich znanych idei; był to proces dużo bardziej twórczy. Tego właśnie dotyczy proces naukowej dokumentacji. Musiałem zorganizować te idee w pewien uporządkowany sposób tak aby wszystkie były spójne z całą pozostałą wiedzą, o której wiadomo, że jest prawdziwa. Tak więc warto badać dalej to co już się zapisało w sposób naukowy.

Pierwszorzędnym przykładem nowego odkrycia, które powstało dzięki analizie pisanej książki jest koncepcja serii równoległych. Bez tej koncepcji wydawało mi się niemożliwe aby połączyć wszystkie idee w spójny sposób. W momencie wprowadzenia idei serii równoległych, w sposób naturalny doszedłem do ćwiczeń w seriach równoległych. Nic z tego by się nie zdarzyło gdybym nie napisał książki, aczkolwiek wykorzystywałem ćwiczenia w seriach równoległych nieświadomie. Działo się tak dlatego, że atak akordowy jest uproszczoną formą ćwiczeń w seriach równoległych. Około połowy zawartych w tej książce idei miało swój początek podczas pisania.

Sprawdzanie samo-uzgodnienia. Wiele odkryć naukowych jest czynionych jako rezultat sprawdzianów samouzgodnienia. Działa to następująco. Powiedzmy, że znasz 10 faktów dotyczących twojego eksperymentu i odkryjesz 11 fakt. Masz teraz możliwość sprawdzenia tego nowego rezultatu w stosunku do wszystkich starych rezultatów i często ten sprawdzian skutkuje kolejnym odkryciem. W przypadku pedagogiki fortepianowej, nowa metoda spowodowała duże zwiększenie szybkości uczenia się, co dało powody do przypuszczeń, że metoda intuicyjna zawiera procedury ćwiczeń spowalniające proces uczenia się. Z tą wiedzą nietrudno było znaleźć te aspekty metody intuicyjnej, które spowalniają postępy. Takie wyjaśnienie słabych stron metod intuicyjnych jest praktycznie niemożliwe w sytuacji kiedy znamy tylko metody intuicyjne. Jest to przykład sprawdzianu samouzgadniającego, ponieważ gdyby obie metody były równie właściwe powinny być równie szybkie. To, że jedna z tych metod jest wolniejsza jest niespójne hipotezą mówiącą, że obie metody są słuszne. Takie właśnie mentalny proces automatycznego sprawdzania samo-uzgodnienia może nie być naturalnym dla wielu ludzi. Jednakże, jako naukowiec, postępowałem tak właśnie świadomie w trakcie całej mojej kariery naukowej powodowany zwykłą koniecznością.

Te sprawdziany są najbardziej ekonomiczną i najszybszą drogą do znajdywania błędów i robienia nowych odkryć ponieważ nie musisz robić żadnych dodatkowych eksperymentów. Nic nie kosztuje. Teraz możesz się przekonać dlaczego proces dokumentowania może być tak produktywny. Tak więc, za każdym razem kiedy wprowadzana jest nowa koncepcja, powinna być ona sprawdzona w odniesieniu do wszystkich innych znanych koncepcji ćwiczeń fortepianowych. Nowa koncepcja nie powinna zaprzeczać już istniejącym i powinna wspierać i naświetlać nowe aspekty starych koncepcji, które były ukryte zanim nowa koncepcja wydobyła je na światło dzienne. Metoda jest niezwykle potężna z racji wielkiej liczby znanych na jej temat faktów. Powiedzmy, że możesz policzyć te znane prawdy i ich liczba wyniesie, powiedzmy 1000. Wtedy jedno nowe odkrycie oznacza, że możesz wypróbować krzyżowo 1000 nowych możliwości pod kątem nowych odkryć !

Podstawowa teoria. Rezultaty naukowe zawsze muszą opierać się na pewnej teorii czy też zasadach, które mogą być zweryfikowane. Bardzo niewiele koncepcji istnieje samotnie, niezależnie

od czegokolwiek innego. Innymi słowy, jeżeli ktoś twierdzi, że coś działa, lepiej aby miał dobre wyjaśnienie dlaczego, w przeciwnym razie jest to podejrzane. Wyjaśnienia typu „w moim przypadku to działa" czy też „uczyłem tego przez 30 lat" czy nawet „tak właśnie robił Liszt" są po prostu niewystarczające. Jeżeli nauczyciel uczył według pewnej procedury przez 30 lat powinien był mieć mnóstwo czasu na to aby dociec dlaczego dana metoda działa. Wyjaśnienie musi mieć solidne logiczne lub eksperymentalne wyjaśnienie. Te wyjaśnienia są często bardziej istotne niż sama procedura, którą wyjaśniają. Na przykład RO działa bo upraszcza skomplikowane zadanie. Od momentu gdy ta zasada zostaje ustanowiona możesz zacząć szukać więcej podobnych możliwości, jak np. skracanie trudnych pasaży czy szkicowanie.

Oczywiście zawsze jest kilka przypadków, które zaprzeczają wyjaśnieniom i niesłychanie ważne jest aby jasno zakwalifikować je jako takie właśnie; takie przypadki mogą być uwiarygodnione tylko po bardzo obszernej weryfikacji, większej niż procedury, które mają wyjaśnienie. Ważne jest aby właściwie oznaczyć te procedury ponieważ procedury bez wyjaśnień są dużo trudniejsze do zastosowania i mogą być zmieniane kiedy lepiej je poznamy. Najmilszą rzeczą w kwestii metod, które mają dobre wyjaśnienie jest to, że nie musimy znać wszystkich detali na temat wykonania procedury – często możemy sami opracować szczegóły na podstawie naszego zrozumienia danej metody.

Większość instrukcji na temat tego jak zrobić coś nie mając jakiegokolwiek wyjaśnienia jak to się dzieje ma małe znaczenie w podejściu naukowym. Dzieje się tak nie tylko z racji dużego prawdopodobieństwa tego, że dana procedura jest niewłaściwa ale również dlatego, że wyjaśnienie pomaga właściwie używać procedury. Tak naprawdę, wiedza o tym, jak i dlaczego dana procedura działa prowadzi nas do najlepszych sposobów wykonania procedury. W przypadku niemal każdej procedury w normalnym życiu każdego człowieka, jest niemalże niemożliwe dla kogokolwiek aby opisać wszystkie niezbędne kroki procedury. To właśnie zrozumienie zasad działania pozwala każdej osobie zmieniać procedurę aby sprostała określonym potrzebom jednostek i zmieniającym się warunkom.

Na przykład, nauczyciele stosujący metodę intuicyjną będą rekomendowali abyś zaczął grać powoli i dokładnie, stopniowo zwiększając szybkość. Inni nauczyciele będą dezawuować całkowicie powolne ćwiczenie jako stratę czasu. Oba te ekstremalne podejścia nie są optymalne. Powolna gra z metody intuicyjnej jest zbędna ponieważ możesz „zafiksować" się w ruchach, które będą przeszkadzały w szybszej grze. Z drugiej strony, wolna gra, kiedy już potrafisz grać szybko, jest bardzo użyteczna dla zapamiętywania i dla rozluźnienia w czasie ćwiczeń. Tak więc jedynym sposobem na to aby prawidłowo wybrać szybkość ćwiczeń jest dogłębne zrozumienie dlaczego masz ćwiczyć z taką, a nie inną szybkością. W wieku technologii informacyjnych i Internetu nie powinno być właściwie miejsca dla ślepej wiary.

To nie znaczy, że nie istnieją reguły nie posiadające wyjaśnienia. W końcu jest wiele spraw na tym świecie, których nie rozumiemy. W przypadku fortepianu, zasada mówiąca aby grać powoli przed zakończeniem ćwiczeń jest tego przykładem. Musi być jakieś dobre wyjaśnienie, ale ja nie słyszałem o żadnym, które by mnie satysfakcjonowało. W naukach ścisłych Zasada Pauliego (Fermiony nie mogą przebywać w tym samym stanie kwantowym) i Zasada Nieoznaczoności Heisenberga są dobrymi przykładami zasad, których nie można wyprowadzić z innych głębszych reguł. Innymi słowy jest tak samo ważne aby zrozumieć coś jak wiedzieć czego nie jesteśmy w stanie zrozumieć. Profesorowie fizyki o największej wiedzy to ci, którzy potrafią nazwać wszystkie te rzeczy, których nie potrafimy zrozumieć.

Dogmaty i Nauczanie. Wszyscy wiemy, że nie możesz łamać każdej zasady kiedy masz na to ochotę i nadal grać muzykalnie, chyba, że twoje środkowe imię brzmi Amadeusz. W tych trudnych warunkach kierunkowania studentów fortepianu dogmatyczne metody pedagogiki fortepianowej powoli wyewoluowały. Cynicznie można by stwierdzić, że podejście dogmatyczne jest wygodną

metodą na ukrycie ignorancji nauczyciela poprzez zmiecenie wszelkich wątpliwości pod dywanik dogmatów. Z drugiej strony, czysto muzyczna interpretacja nieraz wymaga dogmatycznego podejścia z racji intensywności, wymagającej całkowitego zaangażowania. I *są* reguły, dla których nadal nie mamy wyjaśnienia. W końcu, po to chodzimy do wielkich mistrzów na lekcje i to podejście jest jedynym działającymi w większości relacji student-nauczyciel. Tak się dzieje ponieważ tak wiele muzyki jest do tej pory w niewystarczającym stopniu przeanalizowane i udokumentowane. W większości przypadków „muzyczny zmysł" studenta jest całkowicie nieodpowiedni i musi być rozwijany przez nauczyciela. Innymi słowy wiele relacji student-nauczyciel, zwłaszcza dotyczących interpretacji może nie sprzyjać podejściu naukowemu. Łatwo zrozumieć dlaczego pedagogika fortepianowa wyewoluowała w taki sposób. Jestem przekonany, że interpretacja muzyki też z czasem stanie się bardziej naukowa.

Jednak, głównym celem tej książki jest rozwój techniczny. Sprawy interpretacji poruszamy tylko w takim stopniu w jakim jest to potrzebne przy rozpatrywaniu problemów technicznych, co jest oczywiście nie bez znaczenia ale nie jest głównym celem. A więc, mimo iż podejścia dogmatycznego nie można uniknąć w pewnych aspektach interpretacji muzycznej, mniej dogmatyczne podejście i stosowanie w większym stopniu metody naukowej będzie korzystne dla rozwoju technicznego. Ciągle jest zbyt wielu nauczycieli stosujących metodę intuicyjną, tak, jakby był to jedyny sposób na naukę fortepianu. Niestety nie zawsze dogmatyzm jest znakiem gorszego nauczyciela. Tak naprawdę tendencja wydaje się być przeciwną, prawdopodobnie ze względów historycznych. Na szczęście wielu młodych nauczycieli zwłaszcza w dużych instytucjach jest niedogmatycznych – mogą wyjaśniać. W miarę jak nauczyciele będą coraz lepiej wyedukowani będą w stanie zastępować dogmaty głębszym zrozumieniem zasad. Powinno to w znaczący sposób rozszerzyć efektywność i łatwość uczenia się przez studenta. Jest to w pewien sposób analogiczne do zmiany z despotyzmu na demokrację. Kiedy wszyscy są słabi i niedostatecznie wyedukowani, dogmatyczny autorytaryzm jest dominujący, ale kiedy większość ludzi osiągnie pewien stopień wyedukowania, demokracja bierze górę.

Większość ludzi świadoma jest tego, że naukowcy studiują całe życie, nie tylko wtedy gdy zdobywają stopnie naukowe na uczelni. Ale niewielu jest świadomy tego jak wielką część czasu naukowcy poświęcają na edukację, nie tylko własną ale również uczenie innych. Tak naprawdę, aby zmaksymalizować odkrywczość, edukacja musi stać się zajęciem wypełniającym cały dzień i być pasją, której naukowiec jest całkowicie oddany. Przekształca się on z czasem w kogoś więcej niż nauczyciel z racji dużo szerszej gamy „studentów", których napotyka, jak również z racji wielkości tematów z jakimi ma do czynienia. To zdumiewające jak wielką wiedzę musisz posiadać aby dokonać tylko małego odkrycia. Tak więc konieczną częścią naukowej dokumentacji musi być najlepszy sposób uczenia. Dokumentacja badania naukowego to właściwie nie opis tego czego się dokonało, a zapis, który ma na celu wyjaśnienie jak samemu odtworzyć eksperyment i zrozumieć zasady nim rządzące. Tak więc metoda naukowa jest zaprojektowana idealnie dla nauczania. I jest to metoda nauczania całkowicie odwrotna do metody dogmatycznej.

Konkluzje. Naukowe podejście jest czymś więcej niż tylko precyzyjnym sposobem udokumentowania wyników eksperymentu. Jest to proces zaprojektowany do usuwania błędów i tworzenia odkryć. Poza wszystkim , jest zasadniczo środkiem ludzkiego upoważniania. Gdyby naukowe metody zostały zastosowane wcześniej, pedagogika fortepianowa wyglądałaby dzisiaj inaczej. Przy wykorzystaniu Internetu wdrażanie bardziej naukowego podejścia na pewno przyspieszy.

3.4 Teoria uczenia się

Czy to nie dziwne, że kiedy zaczynamy wyższą uczelnię „nauka 101" nie jest obowiązkowym

kursem (jeżeli w ogóle istnieje !) ? Kolegia i uniwersytety uważane są za centra nauki. Wydziały psychologii często mają natychmiastowe kursy studiowania zachowań, etc. ale wydawałoby się, że studiowanie samego procesu uczenia się powinno być na pierwszym miejscu w każdym centrum nauki. Podczas pisania tej książki uznałem, że konieczne jest aby pomyśleć o procesie uczenia się i wyprowadzić równanie, przybliżone oczywiście, określające współczynnik szybkości uczenia się.

3.5 Przyczyny snów i sposoby ich kontrolowania.

Ta sekcja nie ma nic wspólnego z fortepianem. Jest zamieszczona tutaj ponieważ rzuca nieco światła na sposób w jaki funkcjonuje mózg. Nie są mi znane żadne badnia naukowe dotyczące snów i metod ich kontrolowania takich jak to będzie opisane poniżej. Jeżeli ktokolwiek posiada takie informacje to proszę o email.

Czy miałeś kiedykolwiek okresowe sny i zastanawiałeś się jaka jest ich przyczyna ? Albo koszmary senne, których chciałbyś się pozbyć ? Wydaje mi się, że znalazłem odpowiedzi na oba te pytania i udało mi się zrozumieć w pewnym stopniu jak funkcjonuje mózg podczas snu.

Większość osób tłumaczących sny w dzisiejszych czasach jest jak wróżbici wróżący z ręki. Usiłują przepowiedzieć Ci przyszłość i przypisują magiczne znaczenia lub przesłania snom, co byłoby wspaniałe gdyby było prawdą ale niestety są tak realistyczne jak seanse spirytystyczne przy herbacie. Doszedłem do wniosku, że interpretacja snów oparta na fizyce pozwala nam dowiedzieć się wiele o sposobie funkcjonowania naszego mózgu. Opiszę tutaj cztery typu snów, które sam miewałem oraz to jakie mam dla nich fizyczne wyjaśnienie. Dyskutując z przyjaciółmi przekonałem się, że wielu z nich miało podobne sny, których przyczyny również były podobne. W sekcji końcowej wyjaśnię co tak naprawdę te sny mówią nam o sposobie funkcjonowania naszego mózgu. Mój wniosek jest taki, że moje podejście daje znacznie więcej korzyści niż to podejście, które stosują wróżbici i inni interpretatorzy snów. Cztery typy omawianych tu snów to: (1) spadanie, (2) niemożność ruchu, (3) spóźnianie się na spotkania, egzaminy lub też niemożność znalezienia celu, (4) długi, skomplikowany sen specyficzny dla mnie, tak jak to będzie dalej opisane. Pierwsze trzy typu są podstawowymi typami snów, charakterystycznymi dla większości ludzi.

3.5.1 Sen o upadaniu

W trakcie tego snu spadam, ale nie ze specyficznego miejsca czy też w dół do specyficznej lokacji, tylko po prostu ostatecznie spadam i boje się. Czuję się całkowicie niezdolny do zatrzymania upadku. Niezmiennie, kiedy upadam, nie jestem zraniony. Nie ma bólu. Tak naprawdę to mimo iż uderzam w dno to odczuwam to jako lekkie lądowanie, a sen zawsze kończy się kiedy wyląduję. To miękkie lądowanie jest szczególnie ciekawe ponieważ zwykle kiedy spada się na jakąś powierzchnię to jest to katastrofa. Jak można wyjaśnić te wszystkie szczegóły mojego snu ? Odkryłem fizyczne przyczyny tego snu pewnego dnia kiedy obudziłem się zaraz po tym śnie i uświadomiłem sobie, że moje kolana opadły w dół. Spałem na plecach a nogi miałem podkurczone i kiedy je wyprostowałem ciężar kołdry i moich nóg spowodował, że stopy ześlizgnęły się w dół. Te spadające nogi spowodowały, że mój mózg wygenerował sen o spadaniu ! Na początku było to tylko hipotetyczne wyjaśnienie i wydawało się dość głupie. Dlaczego mój mózg miałby nie zorientować się, że to moje kolana spadają ? Ale od kiedy hipoteza została postawiona mogłem ją weryfikować za każdym razem kiedy miałem taki sen (na przestrzeni kilku lat) i kilkakrotnie udało mi się ją pozytywnie zweryfikować. Po przebudzeniu mogłem wyraźnie zauważyć, że moje kolana opadły w dół. Fakt miękkiego opadania kolan na miękkie łóżko tłumaczy uczucie miękkiego lądowania, a ponieważ nic się następnie nie dzieje, sen kończy się. Dlaczego jestem bezsilny w powstrzymaniu kolan przed spadaniem ? Jak to będzie opisane dalej, podczas snu często mamy bardzo małą kontrolę nad swoimi mięśniami. Ale nie tylko - śpiący mózg nie jest w stanie uświadomić sobie prostego faktu spadania kolan. W dodatku sporządza coś co powinno być

normalnie niewyobrażalnym scenariuszem spadania i koniec końców ja w to wierzę. Ta ostatnia część jest najbardziej absurdalna ponieważ sam się efektywnie ogłupiam.

3.5.2 Sen o niemożliwości poruszania się

Jest to bardzo frustrujący sen. Chcę biec, lecz nie mogę. Nieważne czy ktoś mnie goni czy po prostu chcę gdzieś szybko się dostać, nie mogę biec. Kiedy biegniesz musisz pochylać się do przodu. Tak więc, podczas tego snu próbuję pochylić się ale nie mogę. Coś niemalże pcha mnie do tyłu. We śnie wymyśliłem sobie nawet to, że jeżeli nie mogę pochylić się i biec do przodu to może w takim razie zrobić to do tyłu ? Ale dzieje się tak, że do tyłu również nie mogę się poruszyć, moje stopy są unieruchomione i nie mogę poruszać się ani do przodu ani do tyłu. Kiedy biegniesz, musisz najpierw przenieść swoje kolana do przodu i w górę, tak, że możesz kopnąć w tył, ale tego również nie mogę zrobić. Co może powodować takie sensacje kiedy śpię ? Odkryłem przyczynę tego snu po tym jak odkryłem przyczynę snu o spadaniu, łatwiej było znaleźć wtedy wyjaśnienie. I znowu rozwiązanie zagadki przyszło w chwili gdy obudziłem się dokładnie po zakończeniu tego snu i okazało się, że śpię twarzą w dół, na żołądku. Eureka ! Kiedy leżysz na żołądku nie możesz zmieniać kąta wygięcia swojego ciała w stosunku do łóżka; nie możesz wychylać się do przodu. Nie możesz również wysunąć kolan do przodu bo przeszkodą jest łóżko. Nie możesz wychylić się do przodu bo grawitacja pcha Cię w dół. Nie możesz iść w tył bo łóżko jest na drodze. To pokazuje znowu, że mamy niewielką kontrolę nad naszymi mięśniami kiedy śpimy - jeżeli się obudzimy to podciągnięcie kolan w górę nie będzie wcale takie trudne nawet podczas leżenia twarzą w dół. Po znalezieniu tego wyjaśnienia mogłem je kilkakrotnie zweryfikować; tzn. kiedy się obudziłem, spałem twarzą w dół. W tym momencie zacząłem się zastanawiać czy aby nie jest tak, że większość moich snów ma fizyczne wyjaśnienie. Ale to wszystko nie całkiem brzmiało sensownie bo dlaczego właściwie mój mózg ma nie wiedzieć tego, że moje kolana opadają czy też, że śpię z twarzą w dół ? Jak może mój mózg śnić tak skomplikowany sen, a nie być zdolnym do zrozumienia tak prostych rzeczy ? I znowu wyszło na to, że mój mózg stworzył fałszywą sytuację i sprawił, że uwierzyłem w nią podczas snu.

3.5.3 Sen o spóźnieniu się na egzamin lub o zgubieniu się.

To kolejny frustrujący sen. Czy widzisz jakąś regułę, która zaczyna się ukazywać ? W toku dalszej dyskusji spróbuję nieco pospekulować na temat tego, dlaczego sny mają tendencję do bycia negatywnymi lub koszmarnymi. Nie jest to jeden specyficzny sen ale cała klasa snów, w których staram się dostać na egzamin czy też iść gdzieś ale jestem spóźniony i nie mogę tam dotrzeć czy też znaleźć tego miejsca. Może być tak, że muszę wspinać się na stromy stok czy też spacerować wokół budynków. Albo, jeżeli jestem w budynku poruszam się w labiryncie ramp, schodów, drzwi, wind, etc. ale nie jestem w stanie wrócić do miejsca startu. Staje się to coraz gorsze i bardziej skomplikowane. Po pewnym czasie jestem zupełnie wyczerpany. Taki sen może się zdarzyć gdy śpię w dziwnej czy też niekomfortowej pozycji, z której nie mogę się łatwo wydostać, tzn. np. śpiąc na ręce czy też zaplątawszy się w pościel. Jakikolwiek rodzaj pozycji podczas snu, która jest niekomfortowa i z której nie mogę się łatwo wydostać śpiąc. Nie jestem w stanie wyplątać się z pościeli, a im bardziej staram się to uczynić tym bardziej jestem zaplątany co skutkuje uczuciem wyczerpania. Nie byłem w stanie powiązać tej rodziny snów czy też któregoś z jej członków bezpośrednio z jakąś przyczyną, tak jak w przypadku pozostałych trzech snów. Jednakże, ponieważ cierpię na umiarkowaną odmianę bezdechu sennego skojarzyłem pierwsze pojawienie się tego typu snów z wystąpieniem po raz pierwszy bezdechu. Tak więc ten sen może być spowodowany niemożnością złapania oddechu.

Cokolwiek jest dokładnie przyczyną, czy to niekomfortowa pozycja czy bezdech senny, jasne jest, że kiedy zostałbym obudzony łatwo mógłbym stwierdzić przyczynę. Tak więc wniosek jest taki, że moja zdolność rozumowania w czasie snu jest bardzo upośledzona; bardzo proste problemy mogą

mnie przerosnąć kiedy śpię.

3.5.4 Rozwiązywanie mojego długiego i skomplikowanego snu

Po znalezieniu przyczyny powyższych trzech snów, upewniłem się, że kolejny powtarzający się sen również ma swoją przyczynę fizyczną. Ten sen był długi i skomplikowany ale zawsze taki sam. Zaczynał się przyjemnie. Idę sobie na pieszą wycieczkę, a przede mną rozpościera się łagodna góra albo łąka prowadząca w pewnej odległości do podnóża góry. Pierwszy znak tego, że coś jest nie tak pochodził od góry. Wznosiła się pionowymi urwiskami i była tak wysoka, że ledwo mogłem zobaczyć szczyt. Mimo wszystko mógłbym kontynuować wycieczkę ale nagle zaistniała straszna sytuacja: jestem na krawędzi pionowego urwiska i nie mogę dojrzeć dna ! Wystraszony próbuję wrócić ale krawędź, po której się poruszam staje się coraz cieńsza i idę tak jakbym poruszał się po linie cyrkowej. W końcu czuję, że jestem już u kresu podróży ale muszę jeszcze pokonać jedną przeszkodę: rzekę ! Zanim przeskoczę rzekę przez kamienie sprawdzam wodę - jest zimna i głęboka. Mniej więcej w tym momencie sen się kończy. Jak mogę wytłumaczyć tak skomplikowany sen ? Doszedłem do tego kiedy obudziłem się od razu po zakończeniu snu. Spałem na krawędzi łóżka z jedną ręką wiszącą w dół spod koca. Teraz mogę wyjaśnić każdy szczegół mojego snu ! Mój sen rozpoczął się kiedy spałem na brzuchu z podbródkiem na łóżku i patrzyłem na poduszkę przede mną (wypukła łąka). Za poduszką jest pionowa deska ograniczająca zrobiona z kanadyjskiego orzecha włoskiego wyglądająca jak urwisty klif - to jest góra. Mająca podbródek oparty na łóżku z trudem mogę dojrzeć górę ogranicznika. Na razie ciekawe jest to, że najwidoczniej spoglądam na rzeczy podczas snu. Ponieważ śpię na krawędzi łóżka, jedna ręka spada z krawędzi i to jest właśnie krawędź urwiska, nad którym stoję. Około siedmiu cali od mojego łóżka znajduje się nocny stolik z wąską krawędzią wyglądającą jak lina cyrkowa (trudno to opisać). Tak więc moja ręka najwyraźniej bada otoczenie. Ponieważ ręka wysunęła się spod kołdry odczuwa zimno (zimna rzeka). To wszystko ! Te wyjaśnienia zgadzają się z każdym detalem mojego snu ! Przekonały mnie one także, iż każdy sen MOŻE zostać zinterpretowany i że większość z nich ma fizyczne przyczyny. Jeżeli to wszystko jest prawdziwe to powinniśmy być w stanie wydedukować na podstawie tego wszystkiego co mózg robi podczas snu. To pasjonująca perspektywa, o jakiej wróżbici nie mogą nawet marzyć.

3.5.5 Kontrolowanie snów

Najbardziej zdumiewającą sprawą jeżeli chodzi o wyjaśnianie tych snów jest to, że udało mi się uzyskać nad nimi pewną kontrolę. Kiedy upewniłem się, że każde wyjaśnienie jest właściwe, te sny po prostu zniknęły ! Nie mogłem się już dłużej sam ogłupiać ! Uważanie, że opadanie kolan jest tym samym co spadanie z dachu czy też urwiska jest w oczywisty sposób ogłupianiem się. Ale kiedy już zrozumiemy mechanizm mózg już dłużej nie daje się ogłupiać. Tak więc mimo iż mózg jest dostatecznie uśpiony aby dać się ogłupić podczas snu, to jednak nadal ma dostateczne możliwości rozpoznania prawdy jeżeli tylko mechanizm zostanie zrozumiany i wyświetlony.

W dalszym ciągu to ogłupianie wydaje mi się zbyt daleko idące. Aby udowodnić sobie, że taki typ ogłupiania jest możliwy musiałem znaleźć przykład z życia wzięty. Na szczęście udało mi się znaleźć taki. Tak właśnie robią czarodzieje. Kiedy patrzysz na magiczną sztuczkę, wiesz, że to nie jest magia, a jednak nabierasz się za każdym razem w tym sensie, że jest to totalna mistyfikacja i coś bardzo ekscytującego. Ale sprawa całkowicie się zmienia jeżeli ktoś wytłumaczy jak dokładnie została zrobiona sztuczka magiczna. Wtedy nagle tajemniczość i ekscytacja nagle znikają, a zaczynasz się koncentrować na wyjaśnianiu tego jak magik przeprowadza swoje sztuczki. Możesz zostać ogłupiony w kierunku myślenia, że jest to magia. Tak więc we śnie nasz mózg może być ogłupiany tak długo jak długo nie wie on, że jest ogłupiany. Ponieważ większość ludzi nie rozumie przyczyn snów nie są świadomi tego ogłupiania i sny mogą być kontynuowane. Kiedy już poznasz przyczynę snów, wiesz, że mózg był ogłupiany; teraz mózgowi znacznie łatwiej jest wydedukować

prawdę i sen znika. Zanim nie poznasz całej prawdy, mózg zupełnie nie podejrzewa, że był ogłupiany, tak więc nie ma powodu aby w ogóle szukać prawdy. Teraz wszystko zaczyna mieć sens.

3.5.6 Czego uczą nas te sny na temat funkcjonowania naszego mózgu

Te cztery sny sugerują, że większość snów ma swoje konkretne fizyczne powody. Nigdy wcześniej nie widziałem podobnych wyjaśnień ale wszystko zdaje się być sensowne. Z tego co wiem sen o opadaniu jest całkiem powszechny -- wiele osób ma ten sen. W moim przypadku chodziło o opadające kolano; w przypadku kogoś innego może to być ramię lub noga zsuwająca się z krawędzi łóżka.

Powyższe wyniki dają ogromne możliwości dla rozważań na temat tego jak funkcjonuje mózg. Oto garść pomysłów. Podczas snu większość mózgu jest wyłączona tak więc nic w tym dziwnego, że tak łatwo jest mózg wtedy ogłupić. Wygląda na to, że wyższe funkcje są bardziej wyłączone, tak więc zdolność rozumienia jest najmocniej upośledzona. Może być tak, że lęk jest emocją najpóźniej wyłączaną kiedy zasypiasz, a najwcześniej włączaną kiedy się budzisz, prawdopodobnie ze względów bezpieczeństwa. Kiedy wróg atakuje podczas snu lęk jest pierwszą emocją, która powinna zostać włączona po przebudzeniu. To sugeruje, że większość snów może być koszmarami. Ale oczywiście może się to różnić w zależności od osoby i niektórzy mogą mieć zasadniczo miłe sny w zależności od skłonności danej osoby. W moim przypadku dowody wskazują na to, że sny, których przyczyny znalazłem zachodziły przed samym przebudzeniem. To sugeruje, że większość snów ma miejsce w krótkim okresie czasu między głębokim snem, a przebudzeniem. Mimo iż istnieją lunatycy, którzy mogą kontrolować silne mięśnie podczas snu, powyższe wywody wskazują raczej na to, że wysiłek wkładany w poruszanie mięśniami podczas snu słabo przekłada się na rzeczywisty ruch ciała. Przykład (4) wskazuje na to, że wykonujemy mnóstwo ruchów podczas snu oprócz normalnych ruchów potrzebnych do okresowego przemieszczania naszego ciała w celu uniknięcia mocnego niedokrwienia punktów ucisku, etc. Tak więc ruch ciała podczas snu jest całkowicie normalnym procesem, jest odpowiedzią na ból, który powstaje podczas zbyt długiego pozostawania w tej samej pozycji. Niewielki odsetek ludzi jest w stanie przesypiać całą noc w jednej pozycji; organizmy takich ludzi muszą mieć jakieś sposoby na dostarczanie tlenu do punktów ucisku tak aby nie rozwijały się odparzenia (być może te osoby potrafią tymczasowo przesuwać się z jednej strony na drugą aby wyrównać ciśnienia).

Mam nadzieję, że dostarczyłem tutaj pewną ilość dowodów na to, że sny można interpretować w konkretny sposób bazując na rzeczywistości zamiast opierać interpretację na fałszywych irracjonalnych podstawach wynikających z historycznych metod interpretacji snów. To podejście daje nam wgląd w to jak mózg pracuje podczas snu. Jednym z możliwych zastosowań snów jest zastosowanie ich jako narzędzia diagnostycznego dla schorzeń związanych ze snem takich jak bezdech senny. Mogą Ci wiele powiedzieć na temat ruchów jakie wykonujesz podczas snu i co możesz zmienić aby spać lepiej.

3.6 Używanie podświadomości

Mózg posiada część świadomą i nieświadomą. Większość ludzi nie potrafi posługiwać się podświadomością, ale podświadomość jest ważna ponieważ (1) kontroluje emocje, (2) funkcjonuje 24 godziny na dobę na jawie i we śnie, (3) może robić pewne rzeczy, których świadomość nie potrafi, po prostu dlatego, że jest to inna część mózgu. Aczkolwiek trudno jest porównywać świadomość z podświadomością ponieważ spełniają inne funkcje i mają inne możliwości, możemy zgadywać, że dla połowy ludzkości podświadomość jest ważniejsza od świadomości. Tak więc oprócz zyskania nowych możliwości nie jest sensowne ignorowanie tej części mózgu, która może być bardziej błyskotliwa niż świadomość. W tej sekcji prezentuję moje teorie na temat funkcjonowania podświadomości oraz demonstruję jakich wyczynów możemy dokonać przy jej

pomocy.

3.6.1 Emocje

Podświadomość kontroluje emocje na co najmniej dwa sposoby. Pierwszy to reakcja gwałtowna typu walcz i leć -- generowanie nagłego gniewu czy lęku. Kiedy powstają takie sytuacje musisz reagować szybciej niż myślisz, tak więc świadomy mózg musi zostać ominięty poprzez coś co jest zaprogramowane do natychmiastowej reakcji. Drugi sposób to bardzo powolne, stopniowe uświadamianie sobie głębokiej czy też zasadniczej sytuacji. Czy pierwszy i drugi typ podświadomości są częściami tej samej podświadomości to akademickie pytanie, ponieważ z pewnością mamy wiele rodzajów podświadomych zachowań. Depresyjne odczucia w wieku średnim mogą być rezultatem pracy drugiego typu podświadomości: podświadomość miała czas na wyobrażenie sobie wszystkich negatywnych sytuacji w czasie gdy twój wiek i przyszłość zaczynają wyglądać coraz mniej różowo. Taki proces wymaga rozpatrzenia całej gamy dobrych i złych możliwości jakie może nieść ze sobą przyszłość. Podczas próby oszacowania takich przyszłych sytuacji świadomy mózg musi wyliczyć wszystkie możliwości, przekalkulować każdą i spróbować je zapamiętać. Podświadomość funkcjonuje odmiennie. Kalkuluje różne sytuacje w sposób nie-systematyczny; nie masz wpływu na to jak rozpatruje daną sytuację; jest to kontrolowane bardziej poprzez codzienne wydarzenia. Podświadomość przechowuje swoje wnioski w czymś co możemy nazwać "emocjonalnymi kubłami". Każda emocja ma swój kubeł i kiedy podświadomość wyciąga wniosek, powiedzmy jakiś związany ze szczęśliwością, może przechować go w "szczęśliwym kuble". Obszerność każdego takiego kubła określa twój stan emocjonalny. To pokazuje dlaczego ludzie często wyczuwają, że coś idzie dobrze lub źle albo też czy sytuacja jest dobra czy zła, nie zdając sobie do końca sprawy z tego, jakie są tego przyczyny. Tak więc podświadomość wpływa na nasze życie znacznie bardziej niż większości z nas się wydaje.

3.6.2 Używanie podświadomości

Zwykle podświadomość podąża swoją drogą; nie kontrolujesz tego jakie idee rozpatruje ponieważ większość z nas nie nauczyła się komunikowania z nią. Ale zdarzenia jakie napotykasz w życiu codziennym zwykle łatwo jest sklasyfikować jako istotne lub nieistotne i podświadomość naturalnie ciąży w kierunku tych najistotniejszych. Kiedy te istotne idee prowadzą do ważnych wniosków jest jeszcze ciekawiej. Kiedy już zbierze się odpowiednia ilość tych idei, podświadomość nawiąże z Tobą kontakt. To wyjaśnia dlaczego czasami odczuwasz nagły przebłysk zrozumienia. A więc najważniejsze pytanie brzmi: jak możesz się komunikować ze swoją podświadomością ?

Każda idea, do której się przekonasz jest ważna, a także każda zagadka czy problem, który próbowałeś rozwiązać z dużym wysiłkiem jest oczywiście kandydatem na rozpatrzenie przez podświadomość. A więc jest to jedna z możliwości przedstawienia twojego problemu podświadomości. Dalej, aby być w stanie rozwiązać problem, podświadomość musi mieć wszystkie potrzebne informacje. Tak więc ważne jest aby dokonał rozpoznania i zebrał tak dużo informacji o problemie jak to możliwe. W koledżu w ten sposób rozwiązywałem wiele zadań domowych, których moi bystrzejsi koledzy i nie mogli rozwiązać. Próbowali po prostu usiąść, wziąć się za zadania i mieli nadzieję, że je rozwiążą. Problemy szkolne mają to do siebie, że zawsze można je rozwiązać mając do dyspozycji materiał podany w czasie lekcji albo w podręczniku. Musi po prostu połączyć właściwe części aby uzyskać odpowiedź. To co wtedy robiłem wyglądało tak: zamiast martwić się o rozwiązanie jakiegoś konkretnego problemu, po prostu myślałem intensywnie o całym zagadnieniu i upewniałem się, że przestudiowałem wnikliwie całych materiał. Jeżeli nie mogę od razu rozwiązać problemu to i tak wiem, że podświadomość się nim zajmie, a więc mogę o nim zapomnieć i wrócić do niego później. Tak więc jedynym wymaganiem było to abym nie czekał z rozwiązaniem problemu do ostatniej chwili. Jakiś czas później odpowiedź nagle pojawiała się w moim umyśle, często w dziwnym, nieoczekiwanym momencie. Najczęściej pojawiało się to rano

kiedy mój umysł był rześki i wypoczęty. A więc dysponując pewnym doświadczeniem możesz uczyć swoją podświadomość danego materiału i uzyskiwać od niej wnioski. Generalnie jest tak, że odpowiedź nie przychodzi jeżeli świadomie prosimy o nią podświadomość ale przyjdzie kiedy będziemy robić coś nie związanego z problemem. Możesz również zastosować podświadomość do przypomnienia sobie czegoś co zapomniałeś. Po pierwsze, spróbuj to sobie przypomnieć najlepiej jak możesz, a następnie zupełnie o tym wszystkim zapomnij. Po pewnym czasie mózg sobie to przypomni.

Oczywiście w obecnej chwili nie znamy żadnych możliwości bezpośredniego kontaktu z podświadomością. A te kanały komunikacyjne są bardzo różne w zależności od osoby, tak więc każdy musi poeksperymentować aby przekonać się co najlepiej sprawdza się w jego przypadku. Wyraźnie widać, że możesz poprawić komunikację z podświadomością jak również zablokować kanały komunikacyjne. Wiele z moich bystrzejszych przyjaciół w koledżu było bardzo sfrustrowanych kiedy odkryło, że bez wysiłku znalazłem odpowiedź, której oni nie mogli znaleźć; a oni wiedzieli, że są bystrzejsi. Taki typ frustracji może zablokować komunikację pomiędzy różnymi częściami mózgu. Lepiej jest utrzymywać podejście rozluźnione i pozytywne i pozwolić mózgowi realizować swoje zadania. Prawdopodobnie dlatego techniki typu medytacja czy Chi Gong tak dobrze działają. Są to efektywne, sprawdzone w dłuższym przedziale czasu metody komunikacji z różnymi częściami ciała i umysłu. Zauważ, że różne obszary mózgu bezpośrednio kontrolują różne funkcje ciała, takie jak częstotliwość bicia serca, ciśnienie krwi, pocenie się, trawienie, wydzielanie śliny, funkcjonowanie organów wewnętrznych, popęd seksualny, etc. Są to potężne funkcje, które mogą wytworzyć lub zmarnować potężne ilości energii, tak więc to czy gładko pracuję razem czy też działają przeciwko sobie wywiera za sobą poważny efekt na zdrowiu fizycznym i psychicznym. Inną ważną metodą maksymalnego wykorzystania podświadomości jest pozostawienie jej samej sobie bez interferencji ze świadomym mózgiem kiedy już przedstawisz jej jakiś problem. Innymi słowy powinieneś zapomnieć o danym problemie i zająć się uprawianiem sportu albo obejrzeć film, który Ci się podoba, a wtedy podświadomość lepiej wypełni swoje zadanie ponieważ jest to całkowicie odmienna część mózgu. Jeżeli ciągle świadomi myślisz o problemie, krępujesz podświadomość i nie pozwalasz jej na czynienie własnych eksploracji.

Mózg składa się z wielu części i korzystne będzie jeżeli poznamy każdą z nich i nauczymy się z nich korzystać. Podświadomość jest jedną z najbardziej niewykorzystanych części mózgu ponieważ zbyt wielu z nas nie jest świadomych jej istnienia. Oczywiście musi istnieć wiele innych części mózgu, które są użyteczne. Na przykład jest wiele procesów automatycznych w mózgu, które dotyczą naszego życia codziennego. Kiedy widzimy za pomocą naszych oczu obraz wiele rzeczy dzieje się natychmiastowo i automatycznie. Kiedy otrzymamy obraz mózg jest chwilowo przeładowany przetwarzaniem informacji, tak więc nie jest w stanie dobrze zajmować się innymi sprawami. Dlatego odczuwasz mniejszy ból kiedy twoje oczy są otwarte, a nie zamknięte. Podobny efekt istnieje w przypadku dźwięku. A więc krzyczenie z bólu faktycznie zmniejsza ból. Miły dźwięk muzyki daje kolejną automatyczną reakcję, taką jak reakcje na wrażenia wzrokowe typu ładnych kwaitów, kojącej panoramy gór czy jezior, czy też efekty towarzyszące niemiłym lub miłym zapachom. To jedna z tych automatycznych reakcji, które przywołujemy słuchając muzyki; jeszcze nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie dlaczego ładny kwiatek wygląda ładnie, tak jak nie potrafimy powiedzieć dlaczego muzyka brzmi tak wspaniale. Być może jest to jedno z tych ustanowionych na stałe obwodów elektronicznych w podświadomości.

Identyfikacja różnych części mózgu z pewnością będzie jedną z przyszłych rewolucji. Nauki medyczne postępują bardzo szybko zrozumienie mózgu będzie jednym z największych kamieni milowych w wyjaśnianiu jego roli, tego jak rozwija się w dzieciństwie i jak możemy ułatwić jego rozwój. A więc całkiem możliwe jest to, że Mozart nie był muzycznym geniuszem tylko, geniuszem stworzonym przez muzykę.

Dodatek A

Odnośniki

Fischer, http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/ Bibliografia Bacha

Bertrand, OTT., *Liszt et la Pedagogie du Piano, Collection Psychology et Pedaogie de la Musique*, (1978) E. A. P. France.
Boissier, August., *A Diary of Franz Liszt as Teacher 1831-32*, translated by Elyse Mach.
Chan, Angela, http://www.geocities.com/Paris/Metro/5453/maped.

htm Comparative Study of theMethodologies of ThreeDistinguished Piano
Teachers of the Nineteenth Century: Beethoven, Czerny and Liszt.

Fay, Amy, *Music Study in Germany*.
Fine, Larry, *The Piano Book*, Brookside Press, 4th Ed., Nov. 2000.
Fischer, J. C., *Piano Tuning*, Dover, N.Y., 1975.
Howell, W. D., *Professional Piano Tuning*, New Era Printing Co., Conn. 1966.
Jaynes, E. T., T., http://bayes.wustl.edu/etj/music.html *Physical Basis of Music.*
(Explanation of why Liszt could not teach, best description of Thumb Over method in literature.)
Jorgensen, Owen H, *Tuning*, Michigan St. Univ. Press, 1991.
Reblitz, Arthur, *Piano Servicing, Tuning, and Rebuilding,* 2nd Ed., 1993.
Moscheles, *Life of Beethoven.*
Sethares, William A., *Adaptive tunings for musical scales*, J. Acoust. Soc. Am. **96**(1), July, 1994, P. 10.
Tomita, Yo, , http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/inventions.
html *J. S. Bach: Inventions and Sinfonia*, 1999.
White, W. B., *Piano Tuning and Allied Arts*, Tuners' Supply Co., Boston, Mass, 1948.
Young, Robert W., *Inharmonicity of Plain Wire Piano Strings*, J. Acoust. Soc. Am., **24**(3), 1952.

Recenzje książek

Generalne wnioski z recenzowanych pozycji książkowych

(1) Literaturze dotyczącej techniki fortepianowej przeszła pewną ewolucję na przestrzeni ostatnich 100 lat, aczkolwiek fortepian jako taki oraz techniczna biegłość pianistów zmieniły się w relatywnie niewielkim stopniu. Zmiany w literaturze są konsekwencją ulepszeń dokonanych w fortepianie w latach 1800-nych; te udoskonalenia w uzyskiwanym dźwięku i szybkości mechaniki wymagały znacznie wyższych umiejętności technicznych po to aby wykorzystać ich wszystkie wspaniałe możliwości. Upraszczając, litertura pianistyczna rozwinęła się od etapu zainteresowania palcami i ćwiczeniami palcowymi do etapu poświęcania uwagi całemu ciału, rozluźnieniu i sztuce wykonawczej. Tak więc starsze publikacje zawierają nieraz koncepcje, które obecnie nie są uznawane. Oczywiście nie znaczy to, że Mozart, Beethoven, Chopin czy Liszt dysponowali niewłaściwą techniką; tylko tyle, że piszący literaturę odnotowywali tylko wspaniałe wykonania tych geniuszy ale już nie to jak do tego dojść.

(2)Jedyna koncepcja, która się nie zmieniła się polega na tym, że nie można oddzielić spraw muzycznych takich jak rytm, ton, frazowanie, etc. od techniki.

(3)Prawie każda książka porusza podobny zakres tematów; główna różnica polega na podejściu i ilości podawanych detali. Po pierwsze omawiany jest ludzki mózg i anatomia oraz ich relacje do

fortepianu: przygotowanie i podejście psychiczne, pozycja w jakiej należy siedzieć przy fortepianie, wysokość ławki, rola rąk, dłoni i palców - często towarzyszą tym rozważaniom odpowiednie ćwiczenia i dyskusja możliwych kontuzji. Dalej następują koncepcje techniki i muzykalności: uderzenie, ton, kciuk, legato, staccato, palcowanie, gamy, pasaże, oktawy, akordy, repetycje, szybkość, glissando, użycie pedału, ilość czasu poświęcanego na ćwiczenia, zapamiętywanie, etc. Jest zaskakująco mało literatury poświęconej czytaniu nut.

(4) Z wyjątkiem kilku starszych opracowań, większość zniechęca do stosowania techniki "kciuk pod" w graniu gam; aczkolwiek kciuk pod jest wartościowym rodzajem ruchu dla pewnych specyficznych zastosowań. Chopin preferował kciuk pod z racji jego legato ale uczył również techniki kciuk nad kiedy było to technicznie bardziej uzasadnione.

(5) Brak odnośników w wielu książkach jest odzwierciedleniem tego, że metody nauczania techniki fortepianowej nigdy nie były właściwie udokumentowane. W efekcie każdy autor musiał od nowa odkrywać koło. Znajduje to również odbicie w metodach nauki. Metody zdobywania techniki fortepianowej były przekazywane drogą ustną od nauczyciela do studenta, co przypomina sposób w jaki prehistoryczni ludzie podtrzymywali swój folklor i praktyki medyczne na przestrzeni pokoleń.

Książka Whiteside'a była szeroko oklaskiwana głównie z tego względu, że była pierwszą rzeczywistą próbą naukowego podejścia do odkrywania najlepszych metod ćwiczenia. Jednakże anegdoty wspominają o tym, że większości jej "odkryć" nauczał już Chopin; najwidoczniej ta informacja nie była znana Whiteside. Whiteside poniosła druzgocącą klęskę ponieważ mimo iż przeprowadzała eksperymenty i dokumentowała rezultaty, nie stosowała jasnego języka, nie porządkowała wyników, nie przeprowadzała analiz typu przyczyna-i-skutek, etc., rzeczy które są niezbędne przy dobrym prowadzeniu projektu naukowo-badawczego.

Przesadnie duża liczba nauczycieli utrzymuje, że nauczają według metody Liszta, a wiedza na temat tego czym była ta metoda jest fragmentaryczna i istnieje bardzo niewiele dokumentacji na ten temat. Istnieje bogata literatura dotyczące tego gdzie Liszt bywał, z kim się spotykał i kogo nauczał, co grał i jakich magicznych wyczynów dokonywał na fortepianie, ale nie ma słowa na temat tego co student musi uczynić aby tak móc grać jak On.

(6) Książka Changa (zwłaszcza druga edycja) jest jedyną pozycją, która dostarcza rozwiązań dotyczących wczesnych problemów technicznych (przezwyciężanie barier szybkości, rozluźnienie, wytrzymałość, zapamiętywanie, szybkie i wolne ćwiczenie, etc.), które powinny być nauczane na poziomie początkującym ale nie zawsze są. Inne książki zajmują się zwykle problemami "wyższego" rzędu i zakładają, że w jakiś tajemniczy sposób student opanował podstawy techniki. Oczywiście ważne jest aby tych "wyższych celów" uczyć się od początku, ale książka Changa wypełnia poważną lukę w literaturze dotyczącej zdobywania techniki.

Format recenzji książki: Autor, Tytuł, Rok publikacji, liczba stron w książce oraz informacja czy są w niej odnośniki literaturowe.
Odnośniki są wskazówką mówiącą o tym na ile naukowa jest dana książka. Zamieszczone tutaj recenzje nie mają być obiektywne czy też wyczerpujące; dotyczą one głównie tego na ile dana książka jest istotna dla studenta zainteresowanego w technice fortepianowej. Większość "nieadekwatnego" materiału została zignorowana.

Bree, Malwine, "The Leschetizky Method". 1997 (1913), 92P, brak odnośników.
Aczkolwiek książka pojawiła się w 1997, jest to powtórna publikacja z materiałów z 1913 roku.
Kierunek nauczania: Beethoven-Czerny-Leszetycki-Bree.
Książka zawierająca ćwiczenia rozwijające technikę, fotografie pozycji palców. Zaleca technikę kciuk-pod. Pozycja ręki, ćwiczenia niezależności palców, gamy, akordy, uderzenie, glissando, pedał, występy, etc., całkiem spójne potraktowanie tematu. Przeczytaj tą pozycję aby poznać stare

"tradycyjne" metody.

Bruser, Madeline, "The Art of Practicing". 1997, 272P, odnośniki.
http://artofpracticing.com/
Zaczyna od przygotowania mózgu (medytacje) i ciała (ćwiczenia rozciągające), następnie charakteryzuje liczne umiejętności pianistyczne. Liczba instrukcji pianistycznych jest niestety ograniczona w porównaniu do instrukcji dotyczących innych instrumentów (głównie smyczków i dętych). Chociaż ćwiczenia fizyczne takie jak kalanetiks są dobre to ćwiczenia w rodzaju gam nie są pomocne. Zawiera niewielką liczbę przydatnych informacji.

Chang, Chuan C., "Fundamentals of Piano Practice", 1st edition. 1994, 130P, brak odnośników.
Kierunek nauczania: Long-Combe
Naucza najbardziej podstawowych metod szybkiego zdobywania techniki (ćwiczenia rękami osobno, atak akordowy [serie równoległe], skracanie trudnych pasaży, zapamiętywanie, rozluźnienie, eliminacja barier szybkości, etc.). Żadna inna książka nie omawia tych zasadniczych elementów niezbędnych dla szybkiego postępu i właściwej techniki. Zawiera takie zagadnienia jak czytanie nut, przygotowanie do recitali, kontrolowanie tremy, spadek grawitacyjny, które ćwiczenia są dobre, a które są bezużyteczne lub szkodliwe, uczenie się słyszenia absolutnego, szkicowanie (upraszczanie), etc. Jest rozdział o strojeniu fortepianu przez amatora, wyjaśnia pojęcia skali chromatycznej, stroju temperowanego. Przejdź do następującej witryny i kliknij "CONTENTS" aby za darmo ściągnąć drugą edycję; jest to uaktualniona i rozszerzona wersja 1-szej edycji.
KONIECZNIE PRZECZYTAJ.

Eigeldinger, Jean-Jacques, "Chopin, pianist and teacher as seen by his pupils". 1986, 324P, odnośniki.
Najbardziej naukowy i skończony zbiór materiałów dotyczących Chopina w kontekście nauczania, techniki, interpretacji i historii. Z racji braku bezpośredniej dokumentacji w czasach Chopina praktycznie cały materiał ma charakter anegdotyczny. Trafność tej pozycji wydaje się niekwestionowana z racji wyczerpującej dokumentacji, braku widocznych sprzeczności i oczywisty fakt, że tak głębokie zrozumienie zagadnienia mogło pochodzić wyłącznie od samego Chopina - rezultat jest w niesamowitej zgodności z najlepszymi materiałami dostępnymi w dzisiejszych czasach. Eigeldinger połączył tematy w sensowne grupy (technika, interpretacja, cytaty, objaśniające fragmenty partytury i palcowań, styl Chopina). Oczywiście życzyłbym sobie aby było więcej materiałów dotyczących techniki, ale musimy pamiętać, że brak systemu dokumentacji w czasach Chopina spowodował utratę większości materiałów dotyczących jego nauczania. W przypadku Liszta sytuacja jest o wiele gorsza.

Nauczanie techniki jest zwięźle przedstawione na stronach 23-64. Opisane tam metody są w prawie pełnej zgodności w metodami z najlepszych źródeł, do Liszta i Whiteside do Finka, Sandora, Suzuki i tej książki (Chang). Sposób prezentacji bardzo kontrastuje z tym co pokazała Whiteside; tyle, że tutaj jest to miarodajne (Whiteside czasami wycofywała się ze swoich własnych odkryć), zwięzłe (tylko 41 stron w porównaniu do 350 stron Whiteside !), zorganizowane i jasne, a pokrywa podobny zakres zagadnień. Druga część, strony 65-89 omawiają interpretację, tak więc zawierają znacznie mniej informacji dotyczących techniki ale mają taki sam charakter informacyjny jak pierwsza sekcja. Omawia ona (bardzo !) skrótowo jak interpretować każdą z głównych kompozycji Chopina. Pozostałe 200 stron jest poświęconych dokumentacji, ilustracjom, adnotacjom Chopina dotyczącym jego kompozycji i palcowań oraz 10 stronicowemu szkicowi na temat podstaw uczenia początkujących.

Uwagi do techniki: Chopin był samoukiem; niewiele wiadomo na temat tego jak uczył się w młodości. Chopin nie wierzył we wprawki i ćwiczenia (zalecał nie więcej niż 3 godziny ćwiczeń dziennie). Metody Chopina nie są aż tak przeciwstawne metodom Liszta jak by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka, mimo iż Liszt często ćwiczył ponad 10 godzin dziennie i zalecał

ćwiczenie "do wyczerpania". Chopin tak jak Liszt pisał etiudy, a etiudy Liszta nie są bezmyślnymi repetycjami tylko specyficznymi metodami zdobywania techniki.

Naucz się muzykować *zanim* zaczniesz uczyć się techniki. Zaangażowane musi być całe ciało, a zastosowanie ciężaru ręki (spadek swobodny) jest kluczowym elementem techniki. Uczył techniki kciuk ponad (zwłaszcza gdy mijana nut była na czarnym klawiszu !!) jak również kciuk pod i tak naprawdę dopuszczał sytuację, w której dowolny palec przechodzi nad dowolnym jeżeli tylko jest to korzystne - kciuk nie jest tutaj traktowany szczególnie. Ale każdy palec jest inny, Kciuk ponad (jak i inne palce) były szczególnie użyteczne w podwójnych gamach chromatycznych (tercje, etc.). Według Chopina fortepian ma mówić i śpiewać; według Liszta jest orkiestrą. Ponieważ gama C-dur jest trudna, stosował gamę H-dur do nauki rozluźnienia i legato; jak na ironię lepiej jest zacząć naukę gam staccato aby wyeliminować trudne problemy legato, ale na koniec zawsze wracał do swojej specjalności - legato. Szerokie arpeggia wymagają podatnej ręki bardziej niż szerokiego zasięgu. Rubato polega na ścisłym trzymaniu rytmu, podczas gdy czas jest pożyczany i zwracany przez melodię. [Moja opinia jest taka, że ta definicja jest często błędnie cytowana i źle rozumiana; tylko dlatego, że powiedział tak kilka razy nie oznacza, że stosował to do wszystkiego. Taka definicja rubato stosuje się w szczególności do sytuacji, w której PR gra rubato podczas gdy LR ściśle trzyma się taktowania. Chopin z pewnością dopuszczał rubato będące zupełnie wolnym od ścisłego tempa w imię ekspresji.] Chopin preferował Pleyela, fortepian mający bardzo lekką mechanikę. Zdecydowanie trudniej jest grać jego muzykę na nowoczesnych instrumentach, zwłaszcza pianissimo i legato. **KONIECZNIE PRZECZYTAJ.**

Fink, Seymour, "Mastering Piano Technique", 1992, 187P., świetna lista odnośników; dostępna również kaseta video.
Najbardziej naukowa ze wszystkich opisanych tu książek, na poziomie profesora uniwersytetu. Rozprawa naukowa stosująca właściwą terminologię (inaczej niż u Whiteside, która często była niepewna standardowej terminologii), zrozumiała, zaczyna się od anatomii człowieka i jej odniesienia do fortepianu, a następnie przechodzi do listy ruchów zaangażowanych podczas grania na fortepianie, włączając w to pedał. Gamy nie powinny być grane techniką kciuk pod, ale to również jest potrzebny rodzaj ruchu (P. 115). Każdy ruch i odpowiadające mu ćwiczenie fortepianowe jest ilustrowane. Dobry opis techniki swobodnego spadku. Podejście ściśle mechaniczne, ale książka ta podkreśla wydobywanie bogatszego tonu i granie emocjonalne. Trudno jest odcyfrować ruchy ze statycznych diagramów, tak więc dobrze jest zaopatrzyć się w kasetę video. Musisz przeczytać jedną z pozycji - Finka lub Sandora; najlepiej obie ponieważ opisują podobne tematy ale z różnych punktów widzenia. Niektórzy czytelnicy będą uwielbiali jedną z tych pozycji, a nienawidzili drugą. Fink opiera się na ćwiczeniach, Sandor bazuje bardziej na przykładach z kompozycji klasycznych.

Pierwsza część książki traktuje o wszystkich podstawowych ruchach oraz ćwiczeniach dla tych ruchów. Zawiera ona: ruch obrotowy nadgarstka kciukiem w dół (pronation) i w górę (supination), ruch nadgarstka w górę (abduction) i w dół (adduction), pozycje ręki (rozszerzona, skupiona, z zakrzywionymi palcami), ruchy palców, ruchy przedramienia, ramienia, łokcia (pchanie, ciągnięcie, ruchy w bok), etc. Druga część stosuje te ruchy do konkretnych przykładów zaczerpniętych ze znanych utworów klasyki fortepianowej od Ravela, Debussy'ego i Rachmaninowa do Chopina, Beethovena, Mozarta i wielu innych. **KONIECZNIE PRZECZYTAJ** tą pozycję lub Sandora.

Hofman, Josef, "Piano Playing, With Piano Questions Answered", 1909, 183P., brak odnośników. Kierunek nauczania: Moszkowski, Rubinstein.
Pierwsza część omawia bardzo użyteczne podstawowe zasady, a druga część jest napisana w formie pytań i odpowiedzi. Większość książki omawia podstawowe koncepcje; nie ma zbyt wielu szczegółowych instrukcji technicznych. Nie jest to istotna książka z punktu widzenia techniki, ale warto ją przeczytać.

Gieseking, Walter, and Leimer, Karl, "Piano Technique", 2 books in one, 1972, brak odnośników.
Kierunek nauczania: Leimer-Giesking.
Pierwsza książka: Giesking, 77P. Waga słuchania, metoda "całego ciała" (podobna do szkoły ciężaru ręki), koncentracja, precyzyjne ćwiczenie, kierowanie uwagi na detale. Świetna opis procedury analizowania kompozycji w celu ćwiczenia i zapamiętywania. Książka ta jest reprezentatywna dla większości książek pisanych przez wybitnych wykonawców. Typowa rada dotycząca techniki to: "koncentracja, dokładne ćwiczenie i przywiązywanie wagi do detali automatycznie prowadzi do wyrabiania techniki" czy też "używaj swoich uszu" albo "wszystkie nuty akordu muszą brzmieć równocześnie" bez jakiegokolwiek wyjaśnienia jak dokładnie nauczyć się danej umiejętności.

Opisuje dokładnie jak uczyć się inwencji C-dur Bacha (#1), trzygłosowej inwecji C-dur (#1) oraz sonaty Beethovena #1 ale bardziej od strony analizy i interpretacji niż z punktu widzenia umiejętności technicznych. Prowadzi Cię przez trzy pierwsze części sonaty, a następnie ignoruje najbardziej technicznie wymagającą część 4 jako "nie przedstawiającą żadnych nowych problemów" ! Zauważ, że ta ostatnia część wymaga silnego, trudnego i bardzo szybkiego palcowania 5,2,4 zakończonego schodzącym w dół arpeggiem granym techniką kciuk-ponad w LR oraz gwałtownych i dokładnych dużych skoków w PR. W tych miejscach chcielibyśmy jakiejś rady od Gieskinga. Książka Changa zapełnia tą lukę dając wskazówki w rozdziale Pierwszym, sekcja III.8. Pozycja jest jednak warta przeczytania choćby ze względu na specyficzne porady dotyczące wspomnianych utworów.

Druga książka: Leimer, 56P. Waga rytmu, liczenia, dokładnego taktowania, frazowania. Doskonała sekcja na temat operowania pedałem. Zawiera pewne specyficzne informacje trudne do znalezienia gdzie indziej.

Lhevine, Josef, "Basic Principles in Piano Playing", 1972, 48P., brak odnośników.
Psychiczne podejście do muzyki; rozluźnienie, świadomość, wiara. Praktycznie żadnych instrukcji technicznych dotyczących gry na fortepianie. Tylko dla uważających, że podejście psychiczne odgrywa kluczową rolę w nauce gry na fortepianie. Zainteresowani szczegółowymi przepisami na to jak grać znajdą tu niewiele informacji.

Prokop, Richard, "Piano Power, a Breakthrough Approach to Improving your Technique", 1999, 108P., bardzo niewiele odnośników.
Wstęp sprawia wrażenie, że jest to książka, na którą wszyscy czekali. Ale im dłużej czytasz, tym bardziej opada mgła iluzji. Autor, pianista, nauczyciel fortepianu i kompozytor zaczął naukę fortepianu od "metody intuicyjnej" i jego nauczanie składa się w 50% z metod "intuicyjnych" (zobacz Rozdz. Pierwszy, sekcja I u Changa). Jako przykłady można podać fakt nieznajomości przez autora metody kciuk ponad, co powoduje, że napotyka on liczne "problemy". Nauczanie składa się z "twierdzeń", które autor następnie "udowadnia". Przeczytanie kilku z nich wystarcza aby przekonać się, że w przypadku pianistyki nie można udawadniać twierdzeń tak jak to się robi w matematyce, co unieważnia materiał praktycznie całej książki. Wprowadza on jednak kilka użytecznych pojęć. (1) waga mięśni prostowników palców (podnoszenie palców); dokładne podnoszenie palców (i pedałów) jest tak samo ważne jak dokładne uderzanie klawiszy. Podaje przykłady ćwiczeń na podnoszenie każdego palca i daje bardzo dobry opis kości, ścięgien i mięśni palca/ręki/ramienia oraz to jak i jakie ruchy są kontrolowane przez każde z nich. (2) dokładna analiza zalet i wad małych/średnich i dużych rąk. Ponieważ dobre koncepcje mieszają się w tej książce ze złymi, może ona wprowadzić w błąd gorzej poinformowanych studentów. Nie ma tu żadnego "przełomu" (zobacz tytuł); można tą książkę polecić tylko tym, którzy potrafią oddzielić dobre idee od złych.

Richman, Howard, "Super Sight-Reading Secrets", 1986, 48P., brak odnośników.
Książka ta nie jest przebojowa i nie zawiera żadnych sekretów, ale jest to najlepsza pozycja dotycząca czytania nut. Zawiera wszystkie fundamentalne zasady dotyczące czytania nut; są opisane w najdrobniejszych detalach i uczą nas właściwej terminologii i metodologii. Zaczyna zupełnie od początku (jak ma czytać nuty początkujący) i stopniowo i logicznie posuwa się naprzód aż do poziomów zaawansowanego czytania nut; jest to szczególnie pomocne dla początkującego. Książka ta jest zwięzła, tak więc możesz przeczytać całą książkę przed rozpoczęciem właściwych wprawek/ćwiczeń. Zaczyna się od tego jak psychologicznie podejść do czytania nut. Główne komponenty czytania nut to Wysokość, Rytm i Palcowanie. Po znakomitym wprowadzeniu do notacji muzycznej podane są odpowiednie wprawki. Następnie proces czytania nut jest podzielony na poszczególne kroki wizualnego, nerwowego, mięśniowego i słuchowego procesu, który zaczyna się na partyturze muzycznej, a kończy na muzyce. Następnie mamy wprawki na uczenie się "orientacji na klawiaturze" (znajdywanie nut bez patrzenia na klawiaturę) i "wizualne postrzeganie" (natychmiastowe rozpoznawanie co należy grać). W zależności od osoby nauka może zabrać od 3 miesięcy do 4 lat; powinno się ćwiczyć każdego dnia. Na koniec jest około jednej strony poświęconej zaawansowanemu czytaniu nut. **KONIECZNIE PRZECZYTAJ.**

Sandor, Gyorgy, "On Piano Playing", 1995, 240P, brak odnośników.
Kierunek nauczania: Bartok-Kodaly-Sandor.
Najbardziej spójna, naukowa ale i najdroższa książka. Zawiera większość materiałów z Finka, omawia też metody ciężaru ręki. Opisuje: swobodny spadek, gamy (metoda kciuk nad; jest tutaj najdokładniejszy opis grania gam i pasaży, P. 52-78), rotację, staccato, nacisk, pedały, ton, ćwiczenia, zapamiętywanie, występy. Omawia krok po kroku naukę całej sonaty Waldsteinowskiej (Beethoven).

Liczne przykłady jak stosować zasady opisane w książce do kompozycji Chopina, Bacha, Liszta, Beethovena, Haydna, Brahmsa, Schumanna i wielu innych. Książka ta jest bardzo spójna; zawiera zagadnienia od efektu jaki muzyka wywiera na emocje poprzez dyskusję na temat fortepianu, ludzkiej anatomii i podstawowych ruchów służących do grania, aż do problemów wykonawczych i nagrań; jednakże nie wszystkie tematy są potraktowane w sposób należycie szczegółowy.
KONIECZNIE PRZECZYTAJ, ale pamiętaj, że Fink podaje podobne treści i kosztuje znacznie mniej.

Sherman, Russell, "Piano Pieces", 1997, brak odnośników.
Składa się z pięciu sekcji traktujących o graniu, nauczaniu, zagadnieniach kultury, partyturach muzycznych i "wszystkich innych sprawach". Zawartość nie jest posortowana w żaden szczególny sposób i nie zawiera konkretnych rozwiązań czy konkluzji. Dyskutuje politykę sztuki (muzyki), opinie, sądy i obserwacje odnośnie pianistów; czy nie-pianista zrozumie te wszystkie rozważania jest kwestią dyskusyjną ale dają one pewien pogląd. Palce=żołnierze, ale ciało=linia zaopatrzenia, wsparcie, lotniskowiec i produkcja. Palce vs ciało = sprzedaż vs CEO; a więc kontrolowanie palców nie daje wkładu w muzykę. Łatwe utwory są wartościowe dla nauki muzycznego grania. Jaka jest korzyść z nauki gry na fortepianie ? Nie jest to nawet finansowo dobra kariera. Czy powinieneś ześlizgiwać palec ? Co składa się na piękno i charakter dźwięku fortepianu ? Jak ważne są fortepiany dobrej jakości i dobrzy stroiciele ? Zalety i wady konkursów (głównie wady): przygotowywanie się do konkursu nie jest muzykowaniem i często bardziej przypomina zawody sportowe; czy efekt wart jest takiego stresu i wysiłku ?; ocena tego nigdy nie jest doskonała.

Omawia problemy napotykane przez pianistów, nauczycieli i rodziców; opisuje wiele głównych problemów ale przedstawia niewiele rozwiązań. Książka ta dotyka wielu problemów ale jest tak bezcelowa jak jej tytuł. Przeczytaj tylko jeżeli masz czas do zabicia.

Suzuki, Shinichi (et al), dwie książki (jest ich więcej):

"The Suzuki Concept: An Introduction to a Successful Method for Early Music Education", 1973, 216P., brak odnośników, posiada dużą, znakomitą bibliografię.
Głównie dotyczy edukacji skrzypków w młodym wieku. Jeden mały rozdział (7 stron) dotyczy metod nauczania fortepianu.

"HOW TO TEACH SUZUKI PIANO", 1993, 21P., brak odnośników.
Krótki, ogólny szkic na temat pianistycznej Metody Suzuki. Metody Changa są zasadniczo zgodne z metodami Suzuki. Pozwólcie dziecku słuchać; żadnego Beyera, Czernego, Hanona czy etiud (nawet Chopina !); koniecznie należy występować; nauczyciele muszą nauczać według jednolitych metod nauczania i dyskutować (grupy badawcze); balansowanie między zapamiętywaniem, a czytaniem nut, ale zapamiętywanie jest bardziej istotne. Nauczyciele dostają mały zestaw sklasyfikowanej muzyki, na której muszą oprzeć swoje lekcje. Suzuki jest centralnie kontrolowaną szkołą nauczania; jak taka ma wiele zalet wydziałów muzycznych uczelni o ustalonej renomie ale ich akademicki poziom jest zasadniczo niższy. Nauczyciele Suzuki są co najmniej o jedno oczko ponad przeciętnym nauczycielem prywatnym ponieważ muszą spełniać pewne minimalne standardy. Opisuje (książka) wiele ogólnych podejść do nauczania ale niewiele charakterystyk ćwiczenia fortepianu dla rozwoju techniki. Klasyczny przykład tego jak autorytarny system może wyeliminować złych nauczycieli poprzez nałożenie minimalnych standardów.

Walker, Alan, "Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847", 1983, 481P., odnośniki.
Jest to pierwsza z 3 książek; obejmuje okres od urodzenia Liszta do momentu kiedy zdecydował się zakończyć publiczne występy w wieku 36 lat. Druga książka obejmuje okres 1848-1861, kiedy poświęcił się głównie kompozycji. Trzeci okres obejmuje lata 1861-1886, czyli ostatni okres życia Liszta. Zrecenzuję tutaj tylko pierwszą książkę.

Liszt jest znany jako największy pianista wszechczasów. Tak więc moglibyśmy oczekiwać, że nauczymy się od niego najwięcej w kwestii zdobywania techniki. Niestety wszystkie książki napisane w Liszcie są całkowitym rozczarowaniem z tego punktu widzenia. Według mnie technika była czymś w rodzaju "tajemnicy handlowej" w czasach Liszta i jego lekcje nigdy nie były udokumentowane. Paganini ćwiczył w całkowitej tajemnicy i nawet potajemnie stroił inaczej swoje skrzypce aby uzyskać efekty, jakich nikt inny uzyskać nie potrafił. Chopin, z drugiej strony był kompozytorem i profesjonalnym nauczycielem - były to jego źródła zarobkowania i mamy liczne relacje dotyczące jego lekcji. Lisztowi sławę przyniosły jego występy. Odzwierciedleniem jego sukcesów w tej dziedzinie jest to, że praktycznie każda książka o Liszcie jest niekończącą się i powtarzalną kroniką jego niewiarygodnych występów. To czego się domyślam o tej tajemnicy może wyjaśniać dlaczego tak wielu pianistów w tamtych czasach utrzymywało, że byli studentami Liszta mimo iż rzadko opisywali metody nauczania Liszta w sposób zawierający użyteczne detale. Jednakże kiedy takie detale zostaną wyciągnięte z tego czego nauczają dzisiejsi nauczyciele "szkoły Lisztowskiej" używają podobnych metod (ręce osobno, skracanie trudnych pasaży, atak akordowy, etc.) do opisanych u Changa. Jaki nie byłby tego powód metody Liszta nigdy nie były odpowiednio udokumentowane. Dziedzictwem jakie Liszt nam pozostawił jest dobrze udokumentowany fakt, że wyczyny jakich dokonał są możliwe do wykonanie przez człowieka. Jest to istotne, ponieważ oznacza, że wszyscy możemy robić podobne rzeczy jeżeli odkryjemy jak on to robił. Wielu pianistów tego dokonało, a ja mam nadzieję, że moja książka jest krokiem we właściwym kierunku w celu napisania dokumentacji najlepszych znanych metod ćwiczenia techniki fortepianowej.

Książka Walkera jest typowa jak inne książki o Liszcie, które czytałem i zasadniczo jest kroniką życia Liszta, a nie podręcznikiem nauki fortepianu. Jako taka jest jedną z najlepszych biografii i zawiera liczne omówienia poszczególnych kompozycji zawierających specyficzne pianistyczne wymagania czy trudności. Niestety opis niemożliwego pasażu "który został wykonany z największą łatwością" nie uczy nas tego jak tego dokonać. Ten brak informacji na temat nauczania techniki jest zaskakujący w kontekście tego, że bibliograficznych wzmianek dotyczących Liszta jest dużo ponad tysiąc ! Tak naprawdę to jakakolwiek użyteczna wiedza techniczna, którą możemy wyciągnąć z tej

książki musi być wydedukowana z zawartości przy użyciu naszej znajomości fortepianu (zobacz przykład dotyczący "rozluźnienia" poniżej). Sekcja zatytułowana "Liszt i klawiatura" (Str. 285-318) zawiera kilka wskazówek odnośnie tego jak grać. Tak jak we wszystkich trzech książkach Liszt jest ukazany jako pół-bóg, który nie może zrobić niczego niewłaściwego i nawet super ręce ma specjalnie uformowane idealnie na potrzeby fortepianu -- mógł objąć z łatwością decymę. To zboczenie obniża wiarygodność, a nieustanne, powtarzające się doniesienia o ponadludzkich występach tworzą nudę, która przysłania ogromną ilość fascynujących detali zamieszczonych w tej książce.

Z punktu widzenia techniki fortepianowej być może najbardziej interesującą rzeczą jest to, że Liszt od młodości był chudym, chorowitym człowiekiem. W wieku 3 lat został uznany za umierającego i zamówiono nawet trumnę. Nie zaczął nauki gry na fortepianie aż do wieku 6 lat, a nie ćwiczył systematycznie do 7 lat, ponieważ jego rodzina była tak biedna. Był uczony przez swojego ojca, utalentowanego muzyka i znośnego pianistę i był zanurzony w muzyce od urodzenia. Czerny był jego pierwszym "prawdziwym" nauczycielem, w wieku 11 lat i Czerny utrzymywał, że nauczył Franca wszystkich jego podstawowych umiejętności. Aczkolwiek przyznaje, że Franc był cudownym dzieckiem już kiedy przedstawiono ich sobie po raz pierwszy -- co wydaje się zaskakująco przeciwstawne. Franc zbuntował się przeciwko wprawkom Czernego ale mimo wszystko stosował ćwiczenia obszernie dla swojego rozwoju technicznego. Rzeczy, które ćwiczył były podstawowe: biegniki, skoki, repetycje. Moja interpretacja jest taka, że nie były to bezmyślne repetycje dla rozwijania mięśni ale ćwiczenia, którym przyświecały konkretne cele i kiedy te cele zostały osiągnięte przechodził do kolejnych ćwiczeń.

Ale jak taka krucha istota może wykonywać "niemożliwe" ćwiczenia do wyczerpania ? Poprzez rozluźnianie ! Liszt być może był największym na świecie ekspertem od rozluźniania, z konieczności. W kontekście rozluźniania być może nie jest to przypadek, że Paganini był również chorowitym człowiekiem. W czasach swoich największych triumfów, w swoich latach trzydziestych, miał syfilis, a jego zdrowie dalej ulegało degradacji z powodu oddania hazardowi i chorowania na gruźlicę. Ale ci dwaj chorowici mężczyźni byli dwoma największymi mistrzami swoich instrumentów. Fakt, że obaj byli fizycznie słabi wskazuje, że energia potrzebna do ponadludzkich występów nie pochodzi z siły atletycznych mięśni, ale raczej z całkowitego opanowania rozluźniania się. Chopin również był chorowity i cierpiał z powodu gruźlicy. Smutnym znakiem historii, w uzupełnieniu słabego zdrowia Paganiniego i konsekwencji prymitywnych prób chirurgicznych w jego czasach są okoliczności jego tragicznej śmierci, ponieważ była przerwa w jego pogrzebie i był pozostawiony gnijący w betonowym zbiorniku.

Innym, wartym zauważenia nauczycielem Liszta był Salieri, który uczył go kompozycji i teorii. Salieri miał wtedy 70 lat i był podejrzany o otrucie Mozarta z zazdrości. Liszt ciągle poprawiał swoją technikę i miał juz 19 lat. Jego wyczyny przyniosły mu miano popularyzatora fortepianu. Jego zasługą jest wynalezienie instytucji recitalu fortepianowego (poprzez wyprowadzenie go z salonu do sali koncertowej). Jednym z jego pomysłów było stosowanie kilku fortepianów jak również kilku pianistów. Grał nawet wielo-fortepianowe koncerty z Chopinem i innymi luminarzami tamtych czasów. Szczytem ekstrawagancji były koncerty z udziałem 6 fortepianów, reklamowane jako "koncerty 60 palców". W trakcie jednego z 10 tygodni grał 21 koncertów i 80 utworów, 50 z pamięci. To, że mógł tak zniewolić publiczność jest tym bardziej zaskakujące, że odpowiednie fortepiany (Steinway, Bechstein) nie były dostępne aż do lat 1860-tych, prawie 20 lat po tym jak przestał koncertować.

Przeczytałem tą książkę z zamiarem wyciągnięcia informacji na temat tego jak ćwiczyć na fortepianie. Jak widzisz praktycznie niczego nie możemy się dzisiaj nauczyć na temat tego jak ćwiczyć na fortepianie od największego pianisty wszech czasów, aczkolwiek lektura historii jego życia jest fascynująca.

Werner, Kenney, "Effortless Mastery", 191P., plus medytacyjny CD, kilka odnośników i wiele sugestii dotyczących materiałów do słuchania.
Podejście mentalno/duchowe do muzykowania; praktycznie brak opisów mechaniki grania, nacisk położony na medytację. Książka jest pisana jak autobiografia, a lekcje są przedstawiane w takiej kolejności w jakiej pobierał je w ciągu swojego życia. Podobna kategoria co Green i Gallwey ale inne podejście.

Whiteside, Abby, "On Piano Playing", 2 books in one, 1997, brak odnośników.
Jest to ponowna publikacja "Niezbędników gry fortepianowej" (1955) i "Opanowanie etiud Chopina i inne eseje" (1969).
Kierunek nauczania: Ganz-Whiteside.

Pierwsza książka: " Niezbędniki gry fortepianowej", 155P.
Posługuje się niestandardowym Angielskim, zakręconą logiką, biblijną frazeologią, etc. Treść jest znakomita ale okropny sposób pisania czyni naukę bezproduktywną. Wiele z opisywanych przez nią idei pojawia się w innych książkach ale mogły pochodzić (lub odkryła je ponownie) również bezpośrednio od niej. Mimo iż ja miałem problemy z czytaniem tej książki, inni utrzymywali, że łatwiej jest ją zrozumieć jeżeli czyta się ją szybko. Częściowo dzieje się tak dlatego, że autorka się powtarza i często zabiera jej paragraf lub nawet stronę to co można by opisać w jednym zdaniu.

Prawie cała książka wygląda tak (str.54): "Q: Czy waga - bezwładne ciśnienie - pomaga rozwijać zdolność ?" A: To jest dokładnie bezwładne ciśnienie wagi, które nie może być użyte dla szybkości. Słowa są istotne w nauczaniu. Słowa w akcji są potrzebne w celu zasugerowania koordynacji dla szybkości. Waga nie sugeruje aktywności mięśniowej, która przesuwa masę ramienia. Sugeruje bezwładne ciśnienia". Nie przytoczyłem tej sekcji ponieważ jest szczególnie zakręcona -- została wybrana losowo, z zamkniętymi oczami.

Treść: Należy kierować się jej metodami jak religią; dlaczego rytm jest ważny, kombinacja ciało-ramiona-ręka-palec ma nieskończenie wiele możliwości, których większości nie jesteśmy świadomi; gama z kciukiem pod jest zabroniona; funkcje każdego szczegółu anatomicznego człowieka w graniu na fortepianie (ruchy poziome, do-od, pionowe); dyskusje na temat powstawania emocji, zapamiętywania, pedalizacji, frazowania, trylów, gam, oktaw, metod nauczania. Pokazuje wagę rytmu w muzyce i jak należycie przeprowadzić upraszczanie (P. 141). Czerny i Hanon są bezużyteczni albo gorzej.

To co dalej przytoczę to jej atak na technikę kciuk-pod przy graniu gam (w zrozumiałym języku !), streszczone z ponad dwóch stron; () to moje wyjaśnienia:

"*Mijanie*. Tutaj stajemy twarzą w twarz z napięciem w tradycyjnym nauczaniu odnośnie dokładnych ruchów, którym powinny podlegać palce i kciuki .... Gdybym mogła zetrzeć te koncepcje z powierzchni ziemi nie wahałabym się. Tak mocno jestem przekonana, że są błędne i szkodliwe. Mogą dosłownie okaleczyć pianistę. .... Jeżeli to (granie perfekcyjnych gam) wydaje się beznadziejnie niemożliwe i nie masz mglistego pojęcia jak można temu zaradzić, to znaczy, że próbujesz kombinacji, która w rzeczywistości czyni gamę niemożliwym wyczynem. Oznacza to kciuk skaczący pod dłonią i osiągający swoją pozycję; i palce próbujące sięgnąć ponad kciukiem i szukające połączenia legato klawiszy. Nie jest ważne, że wykonawca osiągający szybkie i piękne gamy twierdzi, że robi to właśnie tak (kciuk pod) -- to nie jest prawda. Nie sugeruję tutaj, że kłamie on, ale po prostu, że osiągnął sukces w odrzuceniu koordynacji, której został nauczony kiedy nadarzyła się okazja, która uczyniła ją nieadekwatną .... Oni (grający techniką kciuk pod) powinni zostać ponownie wyedukowani fizycznie do nowego wzorca koordynacji; i ta re-edukacja może oznaczać okres okropnej niedoli dla nich ..... Czynność (dla mijania kciuka ponad) może zostać powzięta od stawu ramienia w którymkolwiek kierunku. Górna część ramienia może być przemieszczana tak, że łokieć i kość ramieniowa mogą zatoczyć część koła, w górę lub w dół, do

lub od, w tył lub w przód, albo wokół i około ... (etc., cała strona tego typu instrukcji jak grać kciuk ponad).... Poprzez kontrolę z centrum cała koordynacja powoduje, że łatwo jest mieć palec dostępny wtedy kiedy trzeba.... Najlepszym dowodem tego twierdzenia jest zagranie pięknej gamy czy pasażu zupełnie abstrahując od przyjętego ogólnie palcowania. Tak dzieje się często w przypadku uzdolnionych pianistów samouków .... Podczas mijania (kciuk nad) ramię pracuje jako punkt podparcia dla wszystkich "innych technik" włączając w to przedramię i rękę; zginanie i rozciąganie łokcia, rotacja i ruch boczny ręki w nadgarstku i w końcu ruch boczny palców i kciuka.... Między rotacją i zmianą, mijanie jest tak łatwe jak to wygląda w wykonaniu ekspertów.

Second book: "Mastering the Chopin Etudes and Other Essays", 206P.
Kompendium edytowanych manuskryptów Whiteside; znacznie łatwiejsze w lekturze ponieważ były edytowane przez jej studentów i zawierają większość idei zawartych w pierwszej książce, opartych na graniu etiud Chopina, które zostały wybrane z racji ich nieporównywalnej muzycznej zawartości jak i technicznych wyzwań. To jak katechizm do powyższej biblii; dobrym pomysłem może być przeczytanie tej książki przed przeczytaniem tej wymienionej powyżej. Opisuje upraszczanie z pewną szczegółowością: P. 54-61 podstawowy opis, P.191-193 podstawowa definicja, więcej przykładów na stronach P.105-107 i P.193-196. Mimo iż upraszczanie może zostać użyte do przezwyciężania trudności technicznych, to bardziej wartościowe jest zastosowanie go do uczenia się kompozycji i zrozumienia jej muzycznych koncepcji.

Te dwie książki *są* kopalnią diamentów praktycznych idei; ale jak to jest w przypadku kopalni diamentów trzeba głęboko kopać i nigdy nie wiesz gdzie coś znajdziesz. Zastosowanie etiud Chopina nie wydaje się tutaj przypadkowym wyborem; większość podstawowych założeń Whiteside było nauczanych już przez Chopina (zobacz Eigeldinger); jednakże, książka Eigeldingera została napisana długo po whiteside i nie była ona prawdopodobnie świadoma istnienia wielu metod Chopina.

Nie ma innej możliwości - albo możesz kochać Whiteside za bogactwo informacji ale nienawidzić, bo jest nieczytelna, powtarzająca się i niezorganizowana.

Scientific American, Jan., 1979, P. 118-127, The Coupled Motions of Piano Strings, by G. Weinreich

Jest to dobry artykuł dotyczący ruchów jakim podlegają struny fortepianowe jeżeli chcesz nauczyć się podstaw. Niestety artykuł nie został zbyt dobrze napisany, a eksperymenty nie zostały dobrze przeprowadzone; ale musimy być świadomi ograniczonych źródeł, do których autor miał dostęp. Bardziej nawet zaawansowane badania były przeprowadzane z pewnością przez wytwórców fortepianów oraz naukowców zajmujących się dźwiękiem na długo przed rokiem 1979. Omówię dalej pewne słabe punkty tego artykułu, w nadziei, że pomoże to czytelnikowi na wyciągnięcie większych korzyści z lektury.

Nie ma żadnych informacji na temat szczegółowych częstości badanych dźwięków. Z powodu zależności zachowania strun fortepianu od częstości jest to ważna cząstka informacji. Pamiętaj o tym czytając artykuł, ponieważ wiele rezultatów będzie trudno zinterpretować bez tej informacji i przez to będzie miało niewielką wartość.

Centralny rysunek w dolnym rzędzie schematów na stronie 121 (nigdzie w artykule nie ma numerów przy schematach !) nie jest odpowiednio wyjaśniony. W artykule, dalej postawiona jest teza, że mody pionowe dają dźwięk początkowy. Schemat może być wtedy zinterpretowany jako pokazujący pozostający dźwięk pojedynczej struny. Nie znam żadnego dźwięku na fortepianie, który miałby dla pojedynczej struny pozostałość dłuższą niż 5 sekund, jak to jest pokazane na rysunku. Schemat dla lewej ręki w górnym rzędzie schematów dla pojedynczej struny pokazuje

pozostawanie dźwięku przez ponad 15 sekund, co jest zgodne z moimi pomiarami. A więc te dwa rysunki dla pojedynczej struny wydają się być przeciwstawne. Górny wykres pokazuje ciśnienie dźwięku podczas gdy dolny mierzy wychylenia strun, tak więc mogą nie być w prosty sposób porównywalne, ale życzylibyśmy sobie aby autor chociaż spróbował w jakiś sposób wyjaśnić te sprzeczności. Podejrzewam, że do sporządzenia obydwu wykresów zostały użyte struny bardzo różniące się częstotliwościami.

W odniesieniu do tych figur mamy takie oto zdanie: "użyłem czułej sondy elektronicznej, aby oddzielnie zmierzyć pionowe i poziome ruchy pojedynczej struny" bez jakiegokolwiek dalszego komentarza. Wszystkie osoby badające tą dziedzinę będą bardzo zainteresowane jak autor to zrobił. Naukowy opis eksperymentu powinien zawierać (generalnie jest to *wymagane*) opis urządzeń (zwykle zawierający wytwórcę i numer modelu), a nawet to jak były przeprowadzane na nim operacje. Wynikające dane są jednymi z niewielu nielicznych nowych informacji obecnych w tym artykule i są z tej racji najwyższej wagi. Przyszłe badania będą prawdopodobnie musiały podążyć tym torem i dodatkowo wyznaczyć wychylenia strun z większymi szczegółami i konieczna będzie informacja na temat instrumentacji.

Cztery wykresy n a stronie 122 nie mają odniesienia nigdzie w artykule. Tak więc pozostawiono nam zgadywanie, które części artykułu odnoszą się do nich. Ja zgaduję, że dwa dolne wykresy pokazujące oscylacje są po prostu schematami i nie mają odniesienia do właściwych danych. Inaczej dźwięk początkowy trwałby ponad 1/40 sekundy według tych wykresów. Krzywe wykreślone według dwóch dolnych figur są całkowicie zmyślone i schematyczne. Nie ma żadnych danych, które by je poparły. W rzeczywistości artykuł nie przedstawia żadnych nowych danych i dyskusja na następnych 5 stronach (z całych 8 stron artykułu) jest zasadniczo przypomnieniem znanych praw akustyki. Jak takie, opisy sprężystych, masywnych i opornych zakończeń, jak również sympatetycznych drgań są jakościowo poprawne.

Główną tezą tego artykułu jest to, że fortepian jest unikalny ponieważ posiada podźwięk oraz że właściwe strojenie podźwięku jest esencją dobrego strojenia i tworzy unikalny dźwięk fortepianu. Dla mnie trudność w zgodzeniu się z tą tezą polega na tym, że dźwięk początkowy trwa typowo ponad 5 sekund. Bardzo niewiele nut zagranych na fortepianie trwa tak długo. Tak więc, zasadniczo, cała muzyka grana na fortepianie pochodzi z dźwięku początkowego. Tak naprawdę stroiciele stosują głównie dźwięk początkowy (taki jaki został tu zdefiniowany) do strojenia. Dodatkowo podźwięk jest bardziej cichy o co najmniej 30 db; to tylko kilka procent mocy początkowego dźwięku. Utonie on całkowicie w innych nutach w jakimkolwiek utworze. W rzeczywistości jest tak, że zarówno dźwięk początkowy jak i podźwięk mają wpływ na jakość dźwięku i musimy je traktować równie naukowo.

Ostatecznie potrzebujemy publikacji z właściwymi odnośnikami tak abyśmy wiedzieli co zostało lub nie zostało uprzednio przebadane (w obronie autora muszę powiedzieć, że Scientific American nie pozwala na żadne odnośniki z wyjątkiem odnośników do uprzednio opublikowanych artykułów w Scientific American. Powoduje to konieczność pisania artykułów tak aby były one "samowystarczające", a te artykuł taki nie jest. Według Reblitz [P. 14] istnieje artykuł z 1965 roku pod tytułem " The Physics of the Piano", ale nie ma do niego żadnego odniesienia w omawianym tu artykule).

Pięć wykładów o akustyce fortepianu
http://www.speech.kth.se/music/5_lectures/contents.html

Najnowocześniejsza seria wykładów na temat tego w jaki sposób fortepian tworzy dźwięk. Wprowadzenie omawia historię fortepianu i przedstawia terminologię i informacje tła potrzebne dla zrozumienia wykładów.

Pierwszy wykład omawia czynniki designu fortepianu, mające wpływ na ton i możliwości akustyczne. Młoteczki, płyty dźwiękowe, obudowa, klapa, struny, kołki stroikowe i jak to razem działa. Stroiciele stroją poprzeczne mody wibracyjne struny, ale wzdłużne mody są stałe względem struny i designu ramy i nie mogą być kontrolowane przez stroiciela, ale wywierają słyszalne efekty.

Drugi wykład koncentruje się na tonie fortepianu. Młotek posiada dwa rodzaje zginania, wygięcie trzonka oraz szybszy mod wibracyjny. Pierwszy jest spowodowany gwałtownym przyspieszeniem młoteczka, tak jak to ma miejsce w przypadku kija golfowego. Drugi jest najbardziej wyraźny kiedy młotek odbija się od strun, ale może również być wzbudzony w trakcie ruchu w kierunku strun. () Właściwy, zależny od czasu ruch strun jest zupełnie inny niż wibracyjny ruch pokazany w podręcznikach harmonii. Jest to właściwie system podróżujących fal wyzwalanych przez młotek w kierunku mostka oraz agrafy. Podróżują one tak szybko, że młotek jest "przyczepiony" do struny przez kilka przebiegów tych fal w jedną i drugą stronę i to siła jednej z takich fal wysyła młoteczek z powrotem w stronę mechanizmy wymykowego. Jak więc tworzą się drgania podstawowe i częściowe ? Po prostu - są fourierowskimi komponentami podróżujących fal ! W terminologii nie-matematycznej oznacza to, że jedynymi podróżującymi falami możliwymi w tym systemie są te, zawierające głównie drgania podstawowe i cząstkowe ponieważ system jest związany stałymi zakończeniami. Pozostałość dźwiękowa oraz dystrybucja harmoniki są bardzo wrażliwe na właściwości młoteczka takie jak wielkość, masa, kształt, twardość, etc.

Struny przenoszą swoje wibracje na płytę dźwiękową (PD) poprzez mostek i efektywność tego procesu może być mierzona poprzez zmierzenie akustycznej impedancji. Ten transfer energii może zostać skomplikowany poprzez rezonanse w PD wytworzone przez mody normalne wibracji ponieważ rezonans tworzy piki i doliny na krzywej impedancja/częstotliwość. Efektywność tworzenia dźwięku jest niewielka przy niskich częstościach ponieważ powietrze może wykonać "okrążenie kończące" wokół fortepianu, tak więc skompresowana fala nad PD może skasować podciśnienie pod nią kiedy PD drga w górę (i vice versa kiedy porusza się w dół). Przy wysokiej częstości, wibracje PD tworzą liczne małe obszary poruszające się w przeciwnych kierunkach. Z racji ich bliskości, sprężone powietrze w jednym obszarze może skasować podciśnienie w sąsiednim powodując osłabienie dźwięku. To wyjaśnia dlaczego niewielkie zwiększenie rozmiarów fortepianu może bardzo zwiększyć głośność instrumentu, zwłaszcza w zakresie niskich częstości. Te komplikacje sprawiają, że starania wyrównanie akustycznej efektywności wszystkich nut stanowią monumentalne zadanie oraz tego dlaczego dobre fortepiany są tak kosztowne.

Powyższy tekst był moją próbą krótkiej translacji bardzo technicznego materiału i prawdopodobnie nie jest w 100% poprawny. Moim głównym celem było danie czytelnikowi pewnych wskazówek co do zawartości tych wykładów. Oczywiste jest, że ten portal www zawiera materiały edukacyjne o wysokich walorach.

Witryny www, Książki, Video

Ogólne

http://www.chopin.pl/
http://www.faqs.org/faqs/music/piano/general-faq/
(rec.music.makers.piano newsgroup FAQ locator page; excellent piano info source)

Bie, Oscar, *The History of the Pianoforte and Pianoforte Players*, Da Capo Press, NY (1966)
Gerig, Reginald R., *Famous Pianists and Their Technique*, Robert B. Luce, Inc., NY (1974).
Harvard Dictionary of Music, by Willi Apel.
Mach, Elyse, *The Liszt Studies*, Associated Music Publishers, 1973.

Schonberg, H. C., *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon & Schuster, Inc. NY (1987).

Witryny z darmowymi partyturami i innymi dobrami

http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/8840/free.html
http://www.kjos.com/
http://www.rainmusic.com/pianomusic/piano.htm
(Pianist Resource Center)

Instrukcje pianistyczne (klasyczne), nauczyciele, szkoły

http://alexandertechnique.com/
http://hyperion.advanced.org/15060/data/lessons/
http://library.thinkquest.org/15060/index.html
http://musicstaff.com/
http://taubman.com/
http://www.cco.caltech.edu/~boyk/piano.htm
http://www.cvc-usa.com
http://www.feldenkrais.com/
http://www.KenFoster.com/
http://www.musicplay.com/
http://www.mwsc.edu/~bhugh/
http://www.pianoteachers.com/
http://www.serve.com/marbeth/piano.html
http://www.Suzuki-Music.com/
http://www.unm.edu/~loritaf/pnoedmn.html
(Piano Education page)
http://www.wannalearn.com/Fine_Arts/Music/Instruments/Piano/

A Dozen A Day, by Edna-Mae Burnam.
A History of Pianoforte Pedalling, by David Rowland.
A Music Learning Theory for Newborn and Young Children, Edwin Gordon, 1997.
All-in-One, by Alfred.
Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way, by William S. Newman, 1988.
Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils, by Jean-Jacques Eigeldinger, 1986.
Chopin Playing, from the Composer to the Present, by James Mathuen-Campbell, 1981.
Comprehensive Guide for Piano Teachers and Piano Auditions Syllabus, published by THE MUSIC EDUCATION LEAGUE, INC., 119 West 57th St., New York 19, NY, (1963).
Debussy, by Marguerite Long.
Faber and Faber Piano Adventures, by ? and ? Faber.
Franz Liszt, the Man and the Musician, by Ronald Taylor, 1986.
Franz Liszt, The Virtuoso Years, 1811-1847, by Alan Walker, 1988.
Franz Liszt, The Weimar Years, 1848-1861, by Alan Walker, 1993.
Franz Liszt, The Final Years, 1861-1886, by Alan Walker, 1997.
Freeing the Caged Bird, video, by Barbara Lister-Sink, http://www.freeingthecagedbird.com/.
Golden Age of the Piano, video.
Good Music, Brighter Children: Simple and Practical Ideas to Help Transform Your Child's Life Through the Power of Music, by Sharlene Habermeyer.
Great Pianists on Piano Playing, by James Francis Cooke.

Guide to the Pianist Repertoire, by Maurice Hinson.
How to Play the Piano -- Despite Years of Lessons, by Ward Cannel and Fred Marx.
Keeping Mozart in Mind, by Gordon Shaw, 1999.
Learning Sequences in Music, Skill, Content and Patterns, A Music Learning Theory, by Edwin Gordon, 1997.
Living with Liszt. From the Diary Notes of Carl Lachmund, by Alan Walker.
Making Music for the Joy of It, by Stephanie Judy.
Mikrokosmos, by Bartok.
Music for the Older Beginner, by J. Bastien.
Music magazines: *American Music Teacher, Clavier, Classics, Piano and Keyboard.*
Musicianship for the Older Beginner, by J. Bastien.
On the Sensations of Tone, by Hermann Helmholtz.
Ornamentation, by Valery Lloyd-Watt, Carole Bigler, 1995.
Pedaling the Modern Pianoforte, by York Bowen.
Playing the Piano for Pleasure, by Charles Cooke.
Pianists at Play, by Dean Elder.
Pianists' Guide to Progressive Finger Fitness, by Jana S. and Richard L. Bobo.
Piano for Quitters, video, by Mark Almond.
Piano Lessons, by Noah Adams.
Piano Pieces, by Russell Sherman.
Principles of Piano Technique and Interpretation, by Kendall Taylor.
Raising Musical Kids, by Patrick Kavanaugh.
Second Time Around, by J. Bastien.
Sight Reading at the Keyboard, Schirmer.
Studies in technique, also *Daily Technical Studies,* by Oscar Beringer.
Teaching Music in the Twentieth Century, by R. Abramson, L. Choksy, A. E. Gillespie, D. Woods.
The Art of Piano Fingering, by Penelope Roskell.
The Art of Piano Playing, by Heinrich Neuhaus, 1973.
The Art of Piano Playing: a Scientific Approach, by George Kochevitsky.
The Complete Pianoforte Technique Book, by the Royal Conservatory, Toronto, Canada.
The Listening Book, by W. A. Matthieu.
The Literature of the Piano, by Ernest Hutchison.
The Music Tree, by Frances Clark.
The Musicians' Guide to Reading and Writing Music, by Dave Stewart.
The Pianist's Guide to Pedaling, by Joseph Banowetz.
The Pianist's Problems, by William S. Newman.
The Piano Masterclasses of Franz Liszt 1884-1886. Diary Notes of August Goellerich.
The Technique of Piano Playing, by J. F. Gat.
The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, by Matthay, Tobias.
The Well-Tempered Keyboard Teacher, by Uszler, Gordon, Mach.
The Wonders of the Piano, by Cathy Bielefeldt.
Tone Deaf and All Thumbs, by Frank R. Wilson.
With Your Own Two Hands, by Seymour Bernstein.
20 Lessons in Keyboard Choreography, by Seymour Bernstein.

Technologia pianistyczna, strojenie, części,

http://musicyellowpages.com/pkoag.htm
(Linki i adresy praktycznie wszystkich wytwórców części w USA i kanadzie)
http://pianonumbers.bizland.com/
http://www.americanpiano.com/
http://www.balaams-ass.com/piano/piano.htm
http://www.globetrotter.net/gt/usagers/roule/accord.htm

http://www.math.cudenver.edu/~jstarret/microtone.html
(Dwa powyższe pokazują przykłady strojów)
http://www.ptg.org/
(Duża witryna Gildii stroicieli fortepianów); również:
http://www.webcom.com/wind/ptsearch.html

Five Lectures on the Acoustics of the Piano, ed. By Anders Askenfelt, 1990.
Piano Servicing, Tuning, and Rebuilding, by Arthur Reblitz, 2nd Ed., 1993.
The Piano Book, by Larry Fine.
The Piano, its Acoustics, by W. V. McFerrin.
Tuning, by Owen H. Jorgensen.

Kontuzje spowodowane ćwiczeniami fortepianowymi

http://www.engr.unl.edu/eeshop/music.html
(Also, look under "Injury" in many of the sites listed here, e.g.,
http://www.rainmusic.com)

Musicians' Injuries: A guide to their Understanding and Prevention, by Nicola Culf, 1998.

Jazz, akordy, teoria, instrukcje (muzyka rozrywkowa)

http://www.homespuntapes.com/

An Understandable Guide to Music Theory: The Most Useful Aspects of Theory for Rock, Jazz & Blues Musicians, by Chaz Bufe.
Basic Materials in Music Theory: A Programmed Course, by Paul O. Harder, Greg A. Steinke, 1995.
Blues, Jazz & Rock Riffs for Keyboards, by William Eveleth.
Composing at the Keys, by Sue Shannon.
Elementary Harmony, by William J. Mitchell.
Exploring Basic Blues for Keyboards, by Bill Boyd.
Harmony Book for Beginners, Preston Wade Orem, 1907.
How to Play . . . Blues and Boogie Piano Styles, by Aaron Blumenfeld.
How to Play from a Fake Book, by Michael Esterowitz.
How to Use a Fake Book, by Ann Collins.
Lead Lines and Chord Changes, by Ann Collins.
Keyboard Musician, by Summy-Birchard, Inc.
Keyboard Musician for the Adult Beginner, by Frances Clark.
Music Theory for the Music Professional, by Richard Sorce.
Scales and Arpeggios for the Jazz Pianist, by Graham Williams.
The AB Guide to Music Theory.
The Jazz Piano Book, by Mark Levine.
The 20-minute Chords and Harmony Workout, by Stuart Isacoff.

Partytury, Video, CD, książki, sklepy

http://musicbooksplus.com/
http://www.alfredpub.com/

http://www.bookshop.blackwell.co.uk/
http://www.burtnco.com/
http://www.chappellofbondstreet.co.uk/
http://www.jumpmusic.com/
http://www.sheetmusic1.com/
(Also sells piano parts)
(Zobacz również części fortepianowe)

Dodatek B

Odnośniki

ET = Strój równo temperowany
FI = Fantazja Impromptu Chopina (Rozdz. Pierwszy, II.25, III.2&5)
FFP (Flat Finger Position) = Pozycja Płaskich Palców (Rozdz. Pierwszy, III.4.b)
FPD (Fast Play Degradation) = Syndrom degradacji spowodowanej szybką grą (Rozdz. Pierwszy, II.25, blisko końca)
RO = Ręce osobno (Rozdz. Pierwszy, II.7)
RR = Ręce razem (Rozdz. Pierwszy, II.25)
HsT = Strój historyczny
K-II = Kirkbrennger II
LR = Lewa ręka
NG = Nucleation Growth – WZ - Wzrost zarodkowy (Rozdz. Pierwszy, III.15)
PPI (Post Practice Improvement) = Rozwój po-ćwiczeniowy.
Spokojna Ręka (Rozdz. Pierwszy, III.6.1)
PR = Prawa ręka
KN = Kciuk nad (Rozdz.Pierwszy, III.5)
KP = Kciuk pod (Rozdz.Pierwszy, III.5)
WT= Strój dobrze temperowany