

# Bożena Maciejowska – Banaszkiewicz

## Spotkanie z pedagogiką Profesora Andrzeja Jasińskiego

W listopadzie 2004 roku mieliśmy w naszej Uczelni wyjątkową okazję posłuchania wybitnego pianisty i pedagoga – profesora Andrzeja Jasińskiego. Dzięki wyrażonej zgodzie na nagranie, jaką otrzymałam od Profesora, możemy ponownie wrócić do Jego przemyśleń, doświadczeń i refleksji, którymi zechciał podzielić się z nami w tym dniu. Spotkanie to było, jest i będzie dla nas bardzo ważne wraz z nieustanną inspiracją, poszukiwaniem i ponownym zastanowieniem się nad panującymi niepodzielnie w muzyce prawdami. Jak powiedział Profesor... *Każda moja lekcja jest inna, nie ma w sobie jakiegoś schematu, który bym powtarzał....*

Aby uchwycić te odkrywane wciąż na nowo tajemnice interpretacji muzycznej, zacznę od końca spotkania z Profesorem.

Po całym dniu miałam wrażenie, że odbyło się wyjątkowe *misterium* na temat muzyki. Tam gdzie skończyło się słowo, zaczęła się sama muzyka. Profesor grał Chopina i Mozarta dla nas. Wszyscy czuliśmy się wzruszeni.

Po zagranium mazurków cis-moll op.6 nr2, g-moll op.24 nr 1, As-dur op.24 nr 3 powiedział:

*- Pozwalam sobie na robienie w mazurkach różnych niuansów, których w tekście nie ma. Ale pozwalam sobie na nie wiedząc, że Chopin grał za każdym razem inaczej i nigdy tej samej frazy nie powtarzał w ten sam sposób... To nie są odstępstwa, jeśli dam krótszy pedał albo jakąś frazę zagram piano. Gdybym zrobił na przekór, to znaczy tu gdzie crescendo-diminuendo, tu gdzie nie ma - zrobił akcent, albo zmienił rytm, to byłoby wbrew Chopinowi, a tak to nie jest wbrew Chopinowi...*

Profesor zwrócił uwagę, że indywidualna interpretacja nie polega na skierowaniu uwagi słuchacza na efekty i zaskoczenia, które są niezgodne z tekstem kompozytora, ale indywidualność przejawia się w różnych temperamentach. Gdy mamy na przykład crescendo czy akcent, każdy wykonawca może to wykonać z różną energią. I w tym przejawia się indywidualność. I także my sami możemy wykonać ten sam utwór za każdym razem inaczej.

Mieliśmy przyjemność wysłuchania jeszcze cennych interpretacji: Poloneza cis-moll Fryderyka Chopina oraz Sonaty C-dur Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Dłgie, nieustające brawa... To były wyjątkowe chwile i nieopisany wzajemny kontakt poprzez muzykę.

*...Wszyscy jesteśmy kreatorami tego dnia tutaj - mówi Profesor - może ktoś będzie się chciał o coś zapytać, coś uzupełnić, to bardzo proszę.*

Od dawna chciałam zapytać Profesora o Jego podejście do tematu pedalizacji chopinowskiej:

- Czy Profesor w swojej działalności koncertowej i pedagogicznej a także z perspektywy jurora stosuje dokładnie pedał chopinowski, który jest zanotowany w Wydaniu Paderewski – Bronarski - Turczyński i w Wydaniu Narodowym?

- Jak Profesor ustosunkowuje się do tego praktycznie i czy to jest związane z łukami i grą na naszych współczesnych fortepianach?

- *Przyznam, że nie stosuję, bo się nie da stosować. Chopin pisze pedał i gwiazdkę. Gdybyśmy w tym miejscu, gdzie jest gwiazdka, puścili pedał, ludzie...to wszystko się urwie, prawda?*

*Chopinowi nie zależało tak bardzo, żeby oznaczać dokładnie pedał, tak jak był później znaczony klamrami i niektórzy wydawcy czy niektórzy interpretatorzy chcą go stosować, ale to się nie da zrobić. Czasem słyszę, jak grają mazurki i puszczają pedał na „dwa” lub puszczają pedał na „trzy”, pomimo tego, że melodia nie da się połączyć palcem. To wtedy robi się bzdura. Również długi pedał chopinowski, jak w Preludium B-dur, to jest bzdura. Musiałaby być sucha akustyka, jakiś mniejszy fortepian, żeby to się dopełniło. Wtedy pozostają ćwierć-pedały, pół-pedały. To co mówiłem wcześniej - gdy się robi szum, to zmieniamy. Albo w Sonacie b-moll. Wtedy był zupełnie inny fortepian. Wtedy te szумы nie raziły.*

*Jeszcze inny fortepian był na przykład w kompozycjach Beethovena i można było grać z długimi pedałami. Jak ktoś tak dosłownie gra, to się wszystko miesza. Można pójść na kompromis i trochę zmieniać harmonię. Grając głębiej bas, mamy większą szansę czyszczenia brzmienia. Także pedały graficzne chopinowskie...nie można stosować ich tak dosłownie.*

W drugiej części spotkania z Profesorem Andrzejem Jasińskim, mieliśmy także sposobność zbliżenia się do klimatu prowadzonych przez Niego lekcji, zauważenia Jego praktycznych metod w pracy pedagogicznej, które pozwalają rozwijać twórczą indywidualność i kształtować osobowość muzyka - wykonawcy.

Optymizm, ufność i wiara Profesora w możliwości ucznia, sprawiają, że stopniowo stawiane wymagania prowadzą do sytuacji - **wiedzieć** i **czuć** to znaczy także **móc**.

W czasie prowadzenia zajęć Profesor zwrócił między innymi uwagę na sposób ćwiczenia utworów. Podkreślał ważne etapy pracy, ażeby ćwicząc a więc powtarzając fragmenty utworu, utrwaląc dobre wykonanie. Jeśli powtarzamy grając „średnio albo gorzej”, to utrwalamy to, co jest złe, albo utrwalamy, że nas nie stać. Dlatego, mówi Profesor, lepiej ćwiczyć jeden głos, jeden takt, jedną grupę, ale perfektnie. Nie grać w całości i źle, bo nie warto wtedy zaśmiecać pamięci, która potem podpowiada złą grę. Zastanowić się, gdy gramy, czy nam to sprawia przyjemność artystyczną, estetyczną. Czy czuję, że naturalnie przebiega narracja, czy też mam pewną niewygodę. Jeżeli słucham muzyki i z przyjemnością oddycham z nią, to znaczy, że gra jest dobra.

Podczas wypowiedzi Profesora, cały czas odczuwałam, że wszystko o czym mówi, wszystko co dotyczy procesu, jaki powinien zachodzić w wykonawcy - zarówno w czasie

pracy nad utworem jak i w czasie koncertu, prowadzi do słuchacza, że to dla niego gramy. Muzyka powinna docierać z sugestią do publiczności. I to jest najważniejsze.

Myślę, że bardzo ważnym stał się moment, kiedy Profesor uświadomił wielu muzykom, że celem naszej pracy, cierpliwych zmagani, nie jest wygrywanie konkursów, zdobywanie nagród i poklask, ale najważniejszym celem jest p r z e k a z do drugiego człowieka. Profesor angażuje wszystkie zmysły i wolę wykonawcy, aby mógł zaistnieć ten p r z e k a z .

Jestem przekonana, że trudny a zarazem pasjonujący okres pracy artysty i posiadana wiedza związana z tym p r z e k a z e m , jest kluczem do wielkich interpretacji w sztuce.

Zapraszam na spotkanie z pedagogiką Profesora Andrzeja Jasińskiego.

## **Prof. Andrzej Jasiński**

Szanowni Państwo!

Nie przygotowałem się na dzisiaj w sensie, by wygłosić odczyt zawierający chronologiczne przedstawienie problemów; mam nadzieję, że Państwo zaakceptują improwizacyjną formę mojej wypowiedzi, zwłaszcza, że o na lekcjach improwizuję, że każda moja lekcja jest trochę inna, że nie ma w sobie jakiegoś schematu, który bym powtarzał.

Moją zasadą, taką bardzo prostą, jest bez przerwy stawianie sobie pytań i odpowiadanie na nie; zawsze żartobliwie mówię: „...wszystkie zaczynają się od pytań: jak? jak? jak?”

Pierwsze pytanie: Jak powinno być? Czyli problem wytworzenia w wyobraźni obrazu tego, co chcemy za chwilę zagrać, czy wytłumaczyć. Czyli, jak grałby idealny pianista, jak ja bym grał, gdybym miał doskonałą technikę, co by się kompozytorowi podobało?

Drugie pytanie, które już stawiali Leimer i Giseking, dotyczy samokontroli, czyli jak ja gram? Bardzo często jest tak, że grając nie słyszymy dokładnie samego siebie, że dopiero inni słyszą dobre i złe strony naszego wykonania. Wszystkie parametry wykonania, dopiero gdy są świadomie kontrolowane, mogą dawać odpowiedź na pytanie: jak ja gram?

Trzecie pytanie: co robić, żeby grać tak, jak się powinno grać?

I tutaj dochodzi już do głosu inteligencja, szukanie sposobów pewnego wykonania utworu, stosowanie różnych sposobów technicznych i podejścia psychicznego. Ale nie wiemy, co poprawić, jeśli nie wiemy, jak gramy. A nie wiemy, jak gramy, jeżeli nie wiemy, jak powinniśmy grać. Tu pojawia się dodatkowe pytanie: czy może być jeszcze lepiej? Prof. Tadeusz Wroński mówił, że motorem postępu jest potrzeba coraz większej przyjemności z odczuwania łatwości gry – kontrola, ale i samostrowność aparatu gry. Zwracał uwagę na to, że aktywność wykonawcy jest jak koło, które się bez przerwy kręci między wyobraźnią i aparatem gry; jeśli nie jest przerywana momentami biernymi,

to gra jest kontrolowana i artystyczna. Artystyczna dlatego, że cokolwiek gramy, nie jest to tylko praca fizyczna, lecz wypowiedanie - ja się nic wstydzę tego powiedzieć - wypowiedanie uczuć ludzkich, które w nas są, bowiem muzyka, jak każda sztuka, jest to dzielenie się z drugim tym, co przeżywamy. Nie istnieje sama technika - mówił Neuhaus – ale bez techniki nie ma muzyki.

Dobre technicznie granie... Sam problem czystości gry... Pamiętam, jak uczyłem Krystiana Zimermana, jak on dążył już od najmłodszych lat do idealnego grania. Kiedyś mi powiedział: - *Tak długo, jak starałem się czysto grać i zwracałem uwagę, na sam problem wyizolowanej czystości - nie mogłem grać czysto, zdarzały mi się jakieś potknięcia. Jak zacząłem traktować czystość gry jako jeden z elementów wyrazowych, przestał ten problem istnieć.*

Czasem słyszy się opinię: jak się nauczę dobrze grać technicznie, to będę muzykował...- to jest droga donikąd, to nie prowadzi do dobrych rezultatów,. Ćwiczenie samo - techniczne przez dłuższy czas, powoduje to, że stajemy się mniej wrażliwi na piękno utworu, mniej wrażliwi na jego treść. Nawet ćwiczenie w wolnym tempie, granie a'vista powinno być połączone z muzykowaniem. I to jest może ta najważniejsza sprawa, że granie na fortepianie jest to wyrażaniem tego, co czujemy. A podstawą wszelkiego muzykowania jest śpiew. Bez śpiewu wewnętrznego nie istnieje dobra gra na instrumencie, na tym instrumencie, który jest instrumentem perkusyjnym i który jest właściwie przeciw śpiewowi skonstruowany. Często zastanawiałem się, jak to robić, żeby ten fortepian śpiewał. Traciłem dużo czasu na to, żeby osiągnąć śpiewność, byłem bliski załamania się, myśląc że nie ma sensu grać na instrumencie, który stuka. Po latach, dosyć długich, pogodziłem się z tym, że nie da się uniknąć pracy młotka i zrozumiałem, że wszystko, co dzieje się między dźwiękami, decyduje o tym, że wykonawca i słuchacz mogą zapomnieć o momentach uderzenia i kształtować frazę muzyczną, przebieg utworu niezależnie od tych momentów. Czasem ten problem wyizolowania ze świadomości młotka i struny prowadzi do pewnych nieporozumień. Kiedyś na Konkursie Chopinowskim jeden z krytyków napisał, omawiając grę pianisty: „*on nie gra dobrze, ponieważ gra młotkami na strunach, a struny są stalowe, a młotki twarde. Trzeba grać palcami na klawiaturze.*” To jest trochę wpadnięcie w pułapkę, to jest tak, jakby ktoś powiedział: nie piszemy na maszynie do pisania (starego typu) czcionkami, lecz palcami na klawiszach – literach. A jednak piszemy czcionkami, jednak gramy młotkami. Chodzi o to, aby młotki uderzały w struny w sposób różny.

Pamiętam, jak przechodziłem przewód na docenta. Była dyskusja, między innymi z prof. Smendzianką, na temat barwy dźwięku. Z początku, jako młody jeszcze pianista, wyrażałem opinię niektórych profesorów, że na fortepianie barwa dźwięku, to tylko komponent głośności, że w miarę gry coraz głośniejszej inne alikwoty zostają uwolnione. Ale bardzo szybko zrozumiałem, że struny wydające dźwięk z tą samą dynamiką mogą różnie drgać, co widać na ekranie oscyloskopu; nie jest to wszystko do końca zbadane, bo to i problem subiektywnego słyszenia. Im więcej tych „dotyków” młotka, tym większe różnicowanie barwy dźwięku, tym większa możliwość „mówienia” dźwiękami, ponieważ „tworzyć” dźwięk, to tak jak wypowiadać słowa, sylaby.

A jak je rozbudowywać w śpiewne frazy? I tu mi się kojarzą słowa Rubinsteina, z którym miałem przyjemność cały dzień rozmawiać o muzyce. Zapytany, co robić, żeby fortepian śpiewał, na czym polega granie legato, odpowiedział, że tylko na śpiewie wewnętrznym. - *Widzi Pan, ja mam już stary, ochrypli głos, ale jak gram na fortepianie, jak jestem na estradzie, to w wyobraźni czuję się jak największy śpiewak na świecie.* To daje nam dużo do myślenia.

Ten sposób podejścia do gry na fortepianie również w szkole rosyjskiej jest bardzo mocno podkreślany. Dźwięki, bez napięcia między nimi, są jak słupy elektryczne, między którymi nie są zawieszane druty, przez które przepływa prąd.

Pedagodzy radzieccy ucząc, bardzo często zwracają uwagę na to, że my nie gramy: c-g-a-h tylko gramy odległości. Odległość do góry wymaga innego napięcia, zejście w dół - innego. Bez przerwy używają słowa <intonacja>. Dźwięki w zależności od potrzeb wyrazowych powinny być różnie wydobywane. Jeśli nie są wydobywane różnie, wtedy gra staje się płaska (nie biorę pod uwagę pewnej zamierzonej, mechanicznej równości dźwięku, takiej, jaką stosował np. Glenn Gould w niektórych utworach Bacha; specjalnie starał się grać jak maszyna, która wykonuje z niesamowitą precyzją każdy dźwięk).

Gdzieś kiedyś przeczytałem, że Horowitz mawiał: „...w dobrej frazie muzycznej każdy dźwięk ma różną dynamikę, różną agogikę i różną barwę”. To się wydaje trochę przesadne, ale jednak tak jest – kilka następujących po sobie dźwięków o identycznych parametrach czyni, iż fraza nie jest elastyczna. Każdy dźwięk następny wypływa z poprzedniego i prowadzi do następnego. O tym problemie mówił Pablo Casals, że najważniejsze w muzyce jest to, żeby każdy dźwięk był jak ogniwo łańcucha, silnie połączone z poprzednim i następnym. Dodawał, że w muzyce wszystko jest albo przypominaniem albo przeczuwaniem.

Ten sam problem poruszał Lutosławski. Byłem kiedyś na Jego wykładzie. Mówił, że wszystko w muzyce - a dotyczy to kompozytora, wykonawcy i słuchacza - polega na trójfazowości słyszenia tzn., że z terażniejszości pamiętamy przeszłość i słyszymy „przyszłość”. Jeśli tej perspektywy czasu nie ma u wykonawcy, to bardzo trudno żeby słuchacz odczuł całość formy.

Grając utwór słyszymy nie tylko jego aktualnie brzmiącą fazę. Stopniowo, w miarę gry, w pamięci utwór staje się coraz dłuższy. Na tej zasadzie można utrzymać właściwe tempo i świadomie robić od niego odstępstwa, czy budować dynamikę. Również przyszłość utworu, istniejąca w wyobraźni wykonawcy, wpływa na terażniejszość. Następuje jakby transformacja zjawisk czasowych na przestrzenne.

O grze Richtera pisano, że dla niego rytm, to nie są różnej długości dźwięki ich grupy, ale jest to cały pulsujący utwór, który widzi jakby z lotu ptaka, ze wszystkimi szczegółami. Widzi całość i jednocześnie szczegóły. To mi się kojarzy trochę ze zjawiskiem holografii, w której z jednej komórki obrazu można odtworzyć jego całość. W każdym razie myślę, że państwo rozumieją, że każdy dźwięk w utworze, każdy motyw, każda fraza jest połączony z tym, co było i z tym, co będzie. To bardzo ważne.

Mówi się o utrzymaniu napięcia... Rubinstein mówił o tym napięciu - które bywa czasem fizyczne - *Jak dobrze gram, na koncercie, to potem czasem boli mnie brzuch. Żartował: Nieprawda, że się gra sercem...Brzuchem się gra.*

Napięcie muzyczne między dźwiękami to nie jest tylko sugestia, moim zdaniem, to jest konkretna praca systemu nerwowego. Obserwuję pianistów; czasem już po samym sposobie siedzenia i położenia rąk na klawiaturze widać, czy będzie przekaz muzyczny z całego ciała. Mówię: z całego ciała, bo wydaje się, że grać samymi palcami, samymi rękami, to za mało. Ktoś może siedzieć zupełnie nieruchomo, ale muzyka wychodzi z jego wnętrza. Jak patrzymy na tancerza, który tańczy, to wydaje się, że oprócz wrażeń wizualnych, które postrzegamy, "wyraz" wychodzi z całego jego ciała, być może, z każdej komórki organizmu. I to zaangażowanie całego organizmu (również pianisty), decyduje o sile ekspresji i sugestywności przekazu.

Czasem na kursach bywała tego typu dyskusja. Ja mówię: ...No, gra pani bardzo dobrze, ale my za mało z tego mamy.

- *Jak to, przecież głęboko odczuwam muzykę, to wszystko we mnie jest i dokładnie to realizuję.*

- Dobrze, ale nie ma siły przekazu, która czyni, że to samo odzywa się w słuchaczu.

Niemcy używają zwrotu *Ausstrahlung*, Zimerman – *projekcja*. Są to często zdolności wrodzone, ale na ogół powinny być rozwijane od dziecka.

A propos tej sugestywności przekazu, czasem przypomina mi się, to co usłyszałem od Zimermana. Grał w Madrycie. Odpoczywając po recitalu, zdjął frak, a tu przychodzi impresario i mówi:

- *Proszę pana, coś niesamowitego... Niech pan się ubierze i jeszcze wyjdzie na estradę.*

- Jak to, przecież tam jest cisza.

- *Ale ludzie siedzą.*

Zaczął grać w tej sali, z początku z pewną treścią, niepokojem, ale czuł, że gra coraz lepiej. Czuł – mówił - jak gdyby duch Rubinsteina był obecny. W tejże sali, Rubinstein odnosił wielkie sukcesy i był uważany za tego, kto muzykę hiszpańską pierwszy wyniósł na wielkie estrady świata. Ubóstwiano go.

Czuł, że publiczność coraz bardziej mu pomaga. To na zasadzie rezonansu, to co w nim jako pianiście było we wnętrzu, było przekazywane publiczności. I publiczność się temu poddawała.

Kiedyś czytałem sprawozdanie z koncertu Paderewskiego. A pisał to Szeligowski. Wiadomo, że Paderewski był często krytykowany za niedokładną grę, za granie manieryczne. Szeligowski, siedzi w pierwszym rzędzie i słyszy... Paderewski taki sławny, a tak nieudolnie gra, fałszywe dźwięki, coś nierówno... Przykro mu jest, że taki wielki mistrz, a tyle mankamentów. W pewnym momencie Paderewski odwraca się do niego z surową miną, tak jakby wyczuł, że ktoś mu przeszkadza. Speszył się, dosłuchał do końca pierwszej części. W drugiej stało się coś niewiarygodnego. Zapomniał, że to jest fortepian, zapomniał, że to gra Paderewski, zapomniał, co gra, tylko został przeniesiony w duchowy świat piękna i potem wraz z całą publicznością, no... po prostu szalał bijąc brawo.

To są te szczyty siły przekazu, co rzadko się zdarza, a co jest marzeniem każdego wykonawcy. Cel odległy, dla nas zwykłych śmiertelników - nieosiągalny, ale możemy iść w tym kierunku. Kiedyś grałem w szkole ostatnią sonatę Beethovena, której się na nowo uczyłem, która mi bardzo trudno szła, bo zdawałem sobie sprawę z wagi tego utworu, a akurat kończyłem nią cykl sonat wykonywanych przez pedagogów. Zagrało mi się bardzo dobrze. To wykonanie pozostało we mnie jako otarcie się o stan, w którym wykonawca zapomina o oporze materii i jakby utożsamia się z kompozytorem, z którym wspólnie prezentuje Jego dzieło. Potem jeszcze dwa razy zagrałem tę sonatę publicznie, ale już nie byłem w stanie wrócić do tego stanu duchowego, w jakim wykonywałem ją wtedy i od tej pory więcej tej sonaty nie grałem, bo nie chciałem sobie psuć tamtego wspomnienia.

Najwięksi pianiści potrafią za każdym razem ten stan w sobie wzbudzać. Podziwiam ich nie za to, że potrafią dobrze grać, ale właśnie za to, że potrafią swój organizm, swój system nerwowy wprowadzić od razu na największe obroty. To jednak dużo kosztuje.

Ostatnia płyta Zimermana, jeśli ktoś słyszał... Znakomite *Koncerty* Rachmaninowa, to coś wspaniałego. Jest to jak trzech Horowitzów. To jest wprost technika elektroniczna. Zapytali się właśnie go, dlaczego nie nagrał trzeciego koncertu?

- *To by mnie za dużo kosztowało. Mógłbym nie wytrzymać tego ładunku, który jest w tym koncercie.*

To nie jest udawanie, tylko szczere wypowiedzenie się, co można odczuwać w stosunku do muzyki, w stosunku do treści, którą ona zawiera.

Jesteśmy wszyscy pedagogami. Ja uczę tych no... bardziej zaawansowanych. Państwo uczą różnie zaawansowanych. Uczycie dzieci i również tych, którzy nie będą zawodowymi muzykami. Każde uczenie ma swoją wartość. Wcale nie jest lepsze to moje uczenie dlatego, że ktoś czasem jakąś nagrodę dostanie na konkursie. W sensie ludzkim państwa praca jest równie warta jak moja. Przekazujemy te wartości, bez których prawdziwe społeczeństwo, świadome i kulturalne nie może istnieć. A czasy są trudne, bo społeczeństwo jest bałamucone blichtrzem, tanią efektywnością, co nie ma nic wspólnego z prawdziwymi wartościami, które się w muzyce znajdują. Byłem kiedyś na konkursie w Tbilisi. Prezydent Szewarnadze powiedział mądre słowa: - *Bardzo sobie cenimy, że ten konkurs jest u nas, ponieważ uważamy, że bez muzyki prawdziwe społeczeństwo nie może żyć. Dla naszego państwa to jest bardzo ważne.*

Muzyka, instrument... ale najważniejszy jest śpiew. Żeby być dobrym pianistą, trzeba oddychać frazą jak śpiewak; być w wyobraźni skrzypkiem, by np. u Mozarta z finezją realizować małe łuczki; być dyrygentem organizującym w czasie i przestrzeni dźwiękowej całą fakturę utworu.

Ucząc często dyryguję sugerując w ten sposób treść utworu i jego przebieg czasowy. Kiedyś zapytano mnie: - czy pan studiował dyrygenturę?

- Nie, ale odczuwam potrzebę przekładania konstrukcji muzycznych na ruch, ponieważ w muzyce wszystko jest związane z ruchem. Każda melodia, to zakodowany ruch.

Podsumowując:

Ręce, palce... Już wspominałem, że nie gramy tylko palcami, nie gramy tylko ręką, ale całym sobą. Technicznie gramy ręką, używamy jej masy, ale jednocześnie gramy przez rękę. Ręka, palce są jak przewody, które przewodzą impulsy wyrazowe. Nie daje żadnego efektu naśladowanie samych ruchów i ograniczenie się do kinetyki. Sugestywność... tak, ale to sugestywność psychofizyczna - żywa wyobraźnia i ustawienie aparatu wykonawczego.

Ekspresja, napięcie - to nie jest głośne granie, tylko to jest to napięcie, które między dźwiękami istnieje w każdym momencie, w każdej dynamice i również w pauzach.

Przepona u śpiewaka - wiadomo. Przepona u pianisty to wszystkie sześć stawów. Wystarczy, że jeden staw jest nieczynny i nie ma przekazu z mózgu do młotka. To jest jak z prądem elektrycznym. Jest dużo połączeń; wystarczy, że w jednym miejscu druciki się rozejdą i aparatura nie działa.

Dużo się mówi o palcach, o chwytności palców, o ostatnich stawach, które są rzeczywiście ważne. Czasem trochę żartuję, że jestem wędkarzem - mówię - i nie istnieje złowienie ryby bez haczyka, ale równocześnie żartuję, jak nie ma elastyczności żyłki i wędziska, to sukces niepewny. „- Grasz jakbyś miał wędkę bez żyłki, tylko kij i haczyk na końcu, tym końcem wędki rybę po głowie uderzasz i ryba ucieka, a tymczasem trzeba ją tu zaciąć.”

Neuhaus mówi, że *„ręka jest jak przęsło mostu, zawieszona na dwóch filarach; to nie znaczy, że wisi biernie”*. Ręka ma być aktywna. Dobra technika to taka, której za bardzo nie widać, a słychać w postaci dobrze brzmiących dźwięków.

Kończąc moje improwizowane wystąpienie, wyrażam opinię, że nie ma jednej metody nauczania. Każdy z nas odkrywa swoje ścieżki, na których małym drogowskazem może być stawianie sobie pytań i znajdowanie na nie odpowiedzi.

Dziękuję za uwagę. Życzę Państwu wiele satysfakcji w pracy, w której mamy do czynienia z umiłowaną przez nas Muzyką.