

فن نوا حسن سانو

ترجمه: بهرام تاهباززاده

نوشته: گیورگی ساندور

ویراستار: مصطفی کمال نور تراب

چاپ دوم

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)

مرکز موسیقی



فن نواختن پیانو
راحتن پلان حرکت صدا و بیان موسیقی

نویسنده: گیورگی ساندور / ترجمه: بهزاد تاهباززاده

براستر: مصطفی کمال پور تراب

چاپ و صحافی: واژه پرداز اندیشه - چاپ اندیشه
چاپ دوم: ۱۳۹۲
شمارگان: ۲۵۰۰ نسخه
شماره: ۱-۲-۱۴۵۱۴-۹۰-۹۷۹-۰۰

سرشناسه: ساندور، گیورگی، ۱۹۱۲ - ۲۰۰۵ م.
Sandor, Gyorgy

عنوان و نام پدیدآور: فن نواختن پیانو، نواختن پیانو: حرکت، صدا و بیان موسیقی / نوشته گیورگی ساندور؛ ترجمه بهزاد تاهباززاده.

مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری: ۲۹۶ ص.؛ مصور.

ISBN: 979-0-9014514-2-1

وضعیت فهرست نویسی: فیا
یادداشت: عنوان اصلی:
On Piano Playing: motion, sound and expression, c 1981.

موضوع: پیانو - روش های نوازندگی.
موضوع: پیانو - آموزش.
شناسه افزوده: تاهباززاده، بهزاد، مترجم.
شناسه افزوده: شرکت انتشارات سوره مهر.
رده بندی کنگره: ۱۳۸۸ ق ۲ ش / MT ۲۲۲
رده بندی دیویی: ۷۸۶ / ۲
شماره کتابشناسی ملی: ۱۵۸۱۶۲۷

نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشته پلاک ۲۳
صنندوق یسستی: ۱۱۴۴-۱۵۸۱۵
تلفن: ۶۱۹۴۲
تلفن مرکز پخش: (پنج خط) ۶۶۲۶۰۹۹۲ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵
www.sooremehr.ir

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است.

فهرست

| | | |
|---|-----|--|
| مقدمه مترجم | ۰۰۹ | |
| تقریظ | ۰۱۱ | |
| درباره نویسنده کتاب | ۰۱۳ | |
| مقدمه مؤلف | ۰۱۵ | |
| ماهیت تکنیک . تمرین آگاهانه . خستگی و ناراحتی ها . مهارت و تسلط در الگوهای حرکتی . حرکت و هیجان | | |
| فصل ۱ * موسیقی، حرکات و هیجانات | ۰۲۱ | بخش اول: عوامل تعیین کننده در تکنیک پیانو |
| تغییر صدا و هیجانات انسانی . آهنگ ساز، نوازنده، شنونده، هماهنگی، استقلال و وابستگی . نیروی جاذبه و عضلات، فشار، وزن و تنش . کیفیت صدا | | |
| فصل ۲ * پیانو | ۰۲۹ | |
| کامل ترین ساز، پیشگامان پیانو، تنظیم قطعه برای سازهای دیگر و تزیین آن . محدوده قابل دسترس دست، ایجاد صدا، قدرت صدا و کیفیت آن | | |
| فصل ۳ * سازوکار اجرایی انسان | ۰۳۷ | |
| هماهنگی عضلات کوچک و بزرگ . عضلات باز کننده و خم کننده، عضلات دو سر و سه سر . انگشتان، دست، ساعد و بازو * . شانه . تنه، عضلات پشت و سینه، دیافراگم . وضعیت نشستن . پاها و صندلی پیانو | | |
| فصل ۴ * افت آزاد | ۰۶۱ | بخش دوم: الگوهای اصلی تکنیکی |
| نیروی جاذبه و عضلات ما . نقش وزن . بالا بردن دست، پایین انداختن دست، فرود دست روی شستی ها و حرکت واکنشی . راهنمایی ها، تمرین ها و مثال ها | | |

| | |
|--|---|
| <p>فصل ۵* پنج انگشت، گام‌ها و آریژها</p> <p>کالبدشناسی انگشتان و شست، حرکات تنظیمی افقی و عمودی، استفاده از شست، بازو* و بدن، تغییر مکان دست در آریژها، گروه‌بندی نت‌ها و لگاتو، استفاده از صداگیر^۱، طرز پایان دادن عبارات موسیقایی، راهنمایی‌ها، تمرین‌ها و مثال‌ها</p> | <p>۰۷۷</p> |
| <p>فصل ۶* چرخش</p> <p>کالبدشناسی ساعد، چرخش داخلی و خارجی، چرخش محوری، انگشتان، ساعد و آرنج، حرکات جانبی، راهنمایی‌ها، تمرین‌ها و مثال‌ها</p> | <p>۱۰۹</p> |
| <p>فصل ۷* استاکاتو</p> <p>استاکاتوی مج، نقش انگشتان، دست، ساعد و بازو*، بلند کردن انگشتان و واکنش شستی‌ها، شستی‌های سفید و سیاه، اکتاوهای استاکاتو و لگاتو، راهنمایی‌ها، تمرین‌ها و مثال‌ها</p> | <p>۱۲۵</p> |
| <p>فصل ۸* حرکت حمله‌ای^۲</p> <p>مقایسه حرکت حمله‌ای با افت آزاد، موارد استفاده از حرکت حمله‌ای، راهنمایی‌ها، تمرین‌ها و مثال‌ها</p> | <p>۱۴۱</p> |
| <p>فصل ۹* خلاصه الگوهای اصلی تکنیکی</p> <p>الگوهای حرکتی پنج‌گانه و متن قطعه، خط اتصال در نقش تغییردهنده تکنیک، مج و جمله‌بندی، تنوع در کاربرد استاکاتو، تریل</p> | <p>۱۴۹</p> |
| <p>فصل ۱۰* تشخیص و کاربرد الگوهای اصلی تکنیکی</p> <p>نشانه‌های به کار رفته برای حرکات پنج‌گانه اصلی، وضعیت‌های مج و نحوه‌های مختلف لمس شستی‌ها، مهارت و هنرمندی، چگونه باید اکسپوزیسیون سونات والدشتاین^۳ بتهوون را تفسیرگونه نواخت، گونه متفاوت یک حرکت اصلی آشنا</p> | <p>۱۷۹ بخش سوم: تکنیک به موسیقی تبدیل می‌شود.</p> |
| <p>فصل ۱۱* استقلال و وابستگی متقابل انگشتان</p> <p>هدف هم‌آهنگی است، نه عضله‌سازی، حرکات تنظیمی اصلی، حرکات فعال و غیرفعال، تمرین‌های انگشت، سیستم هشداردهنده در انسان</p> | <p>۱۹۷</p> |
| <p>فصل ۱۲* پدال‌های پیانو</p> <p>تکامل پدال، نام‌گذاری پدال‌ها، موارد استفاده از سه پدال، نشانه‌های استفاده از پدال، پدال جزئی و پدال ترمولو^۴</p> | <p>۲۰۵</p> |

1. Damper
2. Thrust
3. Waldstein

پدال در موسیقی دوران باروک و قبل از آن. ترکیب پدال ها. گوش به عنوان استاد

فصل ۱۳ * صدای آوازگونه ۲۲۷

قابلیت توصیفی پیانو. نقش سازوکار نواختن. نواختن نرم و با فشار. پیانو به عنوان «موضوع عشقی». شانه‌ها و نقش وزن

فصل ۱۴ * تمرین ۲۳۳

تمرین مکانیکی در مقابل تمرین آگاهانه. الگوهای ریتمی متفاوت. تمرین کند. تمرین متریک نامساوی. مراکز خودآگاه، نیمه خودآگاه و خودکار. خلاقیت. تمرین ذهنی

فصل ۱۵ * به یاد سپاری ۲۴۲

لزوم از بر کردن قطعه. زمان از بر کردن. حافظه‌های بینایی، شنوایی، خودکار، و هوشمند. خطاهای حافظه

فصل ۱۶ * بیان موسیقایی ۲۵۱

زبان موسیقی. ضرب‌های ضعیف و قوی. شیوه‌های تأکید. انعطاف. کرشندو. تأکید منفی. پاساژهای تزیینی. آپوزیسیون (پیشا) و پیشای کوتاه. تند و کند کردن تدریجی. عوامل ناملموس. تنش و آرامش. پیانو در نقش ارکستر. صدای آوازگونه. روباتو. نقطه توقف. خط‌های اتصال. ویژگی‌های ملی و محلی

فصل ۱۷ * اجرا در حضور جمع ۲۷۹

هدف نهایی اجرای موسیقی است. مجری در نقش مربی. موارد قابل پیش‌بینی و غیر قابل پیش‌بینی در کنسرت. عوامل بدنی و روانی. انتخاب تندای مناسب. مکث‌گویا در صحنه و هنگام ضبط در استودیو. معیارهای ضبط موسیقی در مقابل اجرای زنده. فیلم صوتی. تصویری

فصل ۱۸ * رفتار و انرژی اضافی ۲۸۹

رفتار نوازنده. تجلی انرژی اضافی به عنوان سنجش تکنیک درست یا نادرست. رفتار خودجوش و پرورش یافته. «حرکات نمایشی». ارزش حرکات آرام و قابل انعطاف. نمونه رفتار. حرکات سر. ورود به صحنه و خروج از آن. مواظب انرژی اضافی باشید!

1. Singing tone
2. Grace note
3. Rubato
4. Fermata
5. Tempo

تقریظ:

ساز پیانو که نام کامل آن "gravicembalo col piano e forte" است در سال‌های حدود ۱۷۱۰ به وسیله بارتولومئو کریستوفری (Bartolomeo cristofori) «۱۶۵۵-۱۷۳۰» در شهر فلورانس ساخته شد. این ساز، تکامل یافته ساز دیگری از خانواده «سازهای زخمه‌ای» (Plucked instruments) بود که در ایتالیا «چِمبال» (cembalo) و در فرانسه «کلاوسن» (clavecin) و در انگلستان هارپسیکورد (Harpsichord) نام داشت. اختراع این ساز به خاطر آن بود که نوازندگان بتوانند به اختیار خود صداهای ساز را به صورت ضعیف (Piano) و قوی (forte)، که در ساز «هارپسیکورد» امکان آن وجود نداشت، اجرا کنند.

در این ساز چکش‌هایی به کار گرفته شده بود تا با کنترل انگشتان نوازنده بر روی شستی‌ها (keyboard)، و با برخورد های متفاوت چکش‌ها با سیم‌ها، صداهای مطلوبی ایجاد شود. مشابه این ساز، چند سال بعد در آلمان ساخته شد و «شستی‌گان چکشی» (Hammer klavier) نامیده شد که بعدها پتهون آهنگساز بزرگ آلمانی سُنات‌های اپوس ۱۰۱ و ۱۰۶ خود را به افتخار ابداع این ساز «سُنات‌های هامرکلاویر» نامید. نخستین باری که نگارنده در سال ۱۳۴۶ به وسیله خواهرم با روش تدریس استادش «ادیت پیشت آکسنفلد» (Edith Picht-Axenfeld) در کنسرواتوار «فرایبورگ» (Freiburg) در آلمان آشنا شدم، برایم بسیار جالب بود که ایشان با استفاده از «نیروی جاذبه عمومی» از دست‌ها استفاده می‌کند و با این شیوه صداهایی خالص و دلنشین ایجاد می‌کند که باعث می‌شود صداهای اضافی که معمولاً در اثر لرزش اجزاء تشکیل دهنده چکش‌های پیانو به وجود می‌آید، صداهای خالص پیانو را دچار اختلال نکند. نگارنده از سال‌های ۸۵ به بعد شاگردان زیادی را با همین شیوه آموزش دادم و باعث شد که اکثر آن‌ها هر سال در مسترکلاس (Master class)‌هایی که در انجمن فرهنگی ایران و اتریش زیر نظر استادان بزرگ اتریشی

تشکیل می‌شد شرکت کرده و در کنسرت‌های آن‌ها با موفقیت شرکت کنند. از آن به بعد این شاگردان در سالن کنسرت دانشگاه هنر نیز چندین کنسرت در سال برگزار می‌کردند. دومین باری که با این روش روبه‌رو شدم در اثر آشنایی با آقای مهندس تاهباززاده بود که کتاب استاد بزرگ مجارستانی «گیورگی سائدر» را ترجمه کرده و قرار بود ویرایش فنی آن به نگارنده محول شود. این امر باعث شد که با دقت و علاقه فراوان تمامی کتاب را مطالعه کنم. خوشبختانه پس از مطالعه متوجه شدم که این شیوه نیز نظیر همان تکنیکی است که قبلاً با آن آشنا شده بودم. نویسنده کتاب استفاده از آناتومی عضلات و استخوان‌های دست و ساعد و بازو و همچنین حرکات هماهنگ آناتومی بدن با ساز پیانو را که عامل ایجاد اصوات دلنشین ساز است با استفاده از تمرین‌های ویژه به نوازنده می‌آموزد تا او بتواند با صرف کمترین انرژی و ایجاد «حداکثر توانایی بیانی موسیقی» از تنش‌های بی‌حاصل پرهیز کند. امید است نوازندگان پیانو با استفاده از روش‌های بدیع این استاد بزرگ به همراه تمرین‌های موجود زحمات آقای مهندس تاهباززاده را ارجح گذارند.

مصطفی کمال پورتراب
عضو هیئت علمی و استاد دانشگاه هنر

درباره نویسنده کتاب:

گیورگی ساندور (شاندور) (Gyorgy Sa'ndor) پیانیست متولد بوداپست مجارستان در سال ۱۹۱۲ به دنیا آمد. نوازندگی پیانو رانزد بارتوک (Bartok) و آهنگ سازی رانزد کودای (Kodaly) در آکادمی سلطنتی موسیقی بوداپست (آکادمی لیست) فراگرفت. بین سال‌های ۱۹۳۸-۱۹۳۰ در اروپا به اجرای رسیتال پرداخت. در سال ۱۹۳۹ مقیم امریکا شد. در سال ۱۹۴۶ در اولین اجرای جهانی کنسرتوی پیانوی شماره سه بارتوک توسط ارکستر فیلادلفیا به رهبری یوجین ارماندی (Eugene Ormandy) سولیست پیانو بود. وی در سال ۱۹۶۵ به خاطر اجرا و ضبط کلیه آثار پیانویی بارتوک برنده جایزه Grand Prix du Disque شد و در سال ۱۹۸۲ به خاطر موفقیت‌های هنری از طرف دولت مجارستان به دریافت مدال درجه یک نائل آمد. در سال‌های ۶۱-۱۹۵۶ به تدریس در دانشگاه Southern Methodist دالاس اشتغال داشت و از سال ۱۹۶۱ تا ۱۹۸۱ ریاست گروه پیانوی دانشگاه میشیگان در Ann Arbor را عهده‌دار بود. از سال ۱۹۸۲ به بعد در Juilliard School Faculty تدریس می‌کرد. ساندور در ضبط آثار مهمی از پیانو با ارکسترهای معروفی مانند فیلارمونیک نیویورک، ارکستر فیلادلفیا، سمفونی وین و غیره همکاری داشته است. وی برخی آثار غیر پیانویی یا کنسرتوهای پیانوی بارتوک را برای اولین بار با پیانو اجرا کرده است، از جمله، سویت رقص در سال ۱۹۴۵، سونات برای ویولن تکنواز در سال ۱۹۷۵ و کنسرتو برای ارکستر در سال ۱۹۹۰. تمام آثار پیانویی بارتوک و کدای و کلیه آثار پیانو سولوی پروکوفیف، قطعات زیادی از باخ، شوپن، برامس، شومان، لیست، کنسرتوی شماره دو راخمانینف (با ارکستر فیلارمونیک نیویورک)، کنسرتوهای بارتوک (با ارکسترهای فیلادلفیا، فیلارمونیک بوداپست، و ارکستر سمفونی وین) و غیره به وسیله ساندور اجرا و ضبط شده است. وی چندین اثر مدرن از جمله «شاگرد جادوگر» اثر پل دوکا (Paul Dukas) آهنگ‌ساز

فصل ۱: موسیقی، حرکات و هیجانات

گوش انسان در مقابل اصوات^۲ و نیز صداهای مزاحم در گستره محدودی از زیر و بمی و شدت^۳ صوت واکنش نشان می‌دهد. ما نمی‌توانیم اصواتی را با زیر و بمی بالاتر یا پایین‌تر از حد معینی: تقریباً بیشتر از ۲۵۰۰۰ و کمتر از ۲۰ نوسان بر ثانیه: بشنویم. همچنین گوش قادر به تشخیص صداهای به شدت ضعیف یا به شدت قوی نیست. در مورد موسیقی، سعی ندارم که تعریف دقیقی ارائه دهم، ولی به همین فرض قناعت می‌کنم که صدا به تنهایی، بدون تغییر در میزان زیر و بمی، طنین، یا قدرت آن، موسیقی به شمار نمی‌رود. صدا تبدیل به موسیقی نمی‌شود مگر اینکه تغییر معینی در هر کدام از این عوامل یا همه آن‌ها صورت بگیرد. صدای شیپور هشداردهنده مه یا صدای ثابت بوق ماشین، یا حتی هر نت منفردی که با قدرت و رنگ ثابتی روی ارگ نواخته شود به نظر هیچ‌کس موسیقی جلوه نمی‌کند؛ چیزی که صدا را به موسیقی بدل می‌سازد تغییر آن است. قدرت بیان موسیقی بستگی به میزان و کیفیت تغییر زیر و بمی، رنگ، و قدرت صدا دارد. زمانی که یک آلت موسیقی تغییراتی در زیر و بمی، دینامیک، یا رنگ صدا ایجاد می‌کند، در آن صورت ممکن است موسیقی پا به عرصه وجود بگذارد. گرچه در حال حاضر با جزئیات این موضوع کاری ندارم، مایلم این نکته را مطرح کنم که حرکات مورد استفاده در تغییر صدا هستند که چگونگی تغییر آن، بسط موسیقی، و آنچه را که این هنر سعی در بیان آن دارد معین می‌کنند. نحوه حمله پیانیست‌ها به ردیف شستی‌ها، روش استفاده نوازنده ویولن از بازو و انگشتان در آرشه‌کشی، و طرز کنترل نفس توسط خوانندگان و نوازندگان سازهای بادی، کیفیت صدای^۴ ایجاد شده را تعیین می‌کند. موسیقی آنان نتیجه حرکاتی است که به کار می‌گیرند: به عبارت دیگر، ظرافت موسیقی‌شان از

موسیقی با تغییر زیر و
بمی قدرت، طنین، و
ظرفت صدای آغاز
می‌شود

1. Emotions
2. Sounds
3. Volume
4. Tone

1. Volume
2. Timbre: طنین، رنگ صدا
3. Sound

تغییرات صدا منعکس
کننده حرکات است
و حرکات احساسات را
منعکس می‌کنند.

حرکات به وجود آورنده آن ناشی می‌شود.

به این دلیل تکنیک رانمی‌توان از موسیقی جدا کرد و تکنیک غلط موسیقی نادرست به بار می‌آورد. برای بیان پهنه بی‌نهایت وسیع سایه روشن احساسات بشر با یک صدای متغیر زیبا، شخص باید تکنیک صحیحی را که به خوبی هماهنگ شده باشد کسب کند. البته در صورت نیاز، الزامی ندارد که صدای ایجاد شده زیبا باشد. ما درباره کل محدوده احساسات بشر صحبت می‌کنیم؛ قصد ما محدود به بیان احساسات و تجربیات زیبا نیست.

درست همان گونه که حرکات و صداها به همدیگر وابسته‌اند، حرکات و احساسات نیز با هم ارتباط دارند. صداها نتیجه حرکات‌اند و حرکات باید با احساسات مطابقت کنند. هر چند پاسخ‌های احساسی به موسیقی جنبه شخصی دارد، ولی آن‌ها باید خود را به گونه‌ای بنمایانند که با میزان و کیفیت احساسات آهنگ ساز مطابقت داشته باشد. بدیهی است که آن حالت روحی که شوپن را برانگیخت تا بعضی از نکتورن‌های ظریف و دوست‌داشتنی خود را خلق کند نمی‌تواند با حرکات تشنج‌آمیز، ناگهانی، زاویه‌دار، یا توأم با تنش بیش از حد ایجاد شود. همچنین نباید به اتود پُر حرارت، طوفانی و شغف‌انگیز اسکر یا بین با حرکات رؤیایی و ظریف واکنش نشان داد. یک پیانیست اعم از اینکه خوددار باشد یا نباشد، درجه و شدت احساساتش با حرکات ارگانسیم فیزیکی او بیان می‌شود؛ این حرکات به وسیله پیانو منتقل می‌شوند و احساسات مشابهی را در شنونده ایجاد می‌کنند.

آهنگ‌ساز، نوازنده،
شنونده

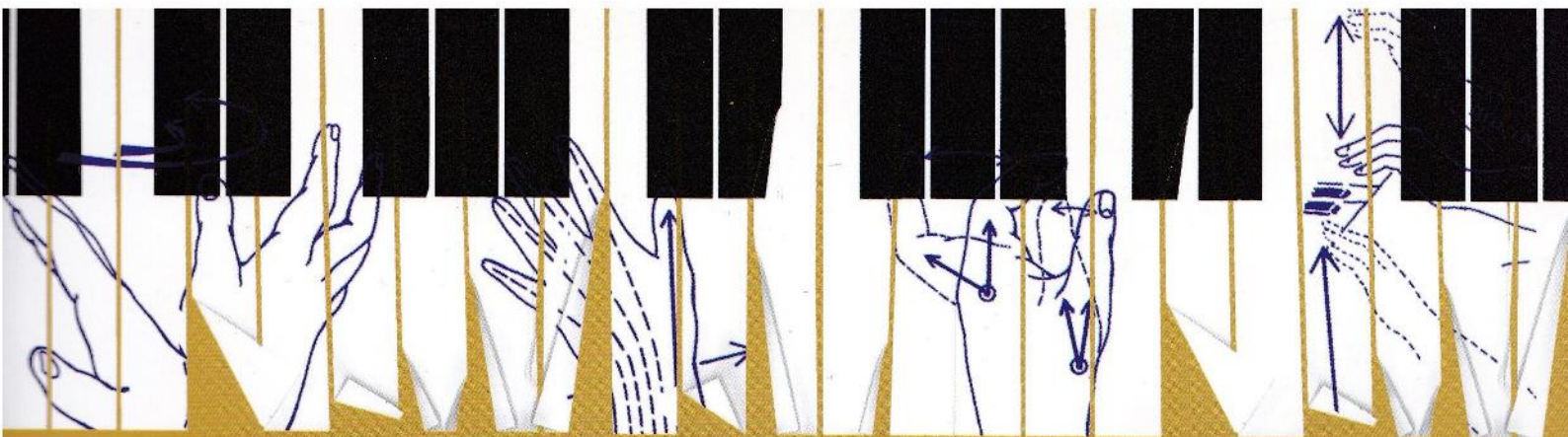
بنابراین زنجیره وقایع برقرار است: از احساسات به حرکات (تکنیک) و از حرکات به صداها (موسیقی) می‌رسیم. سیکل کامل در آفرینش موسیقی نیز نسبتاً ساده است: احساساتی که آهنگ‌ساز را به خلق اثر خود برمی‌انگیزد توسط موسیقی او بیان می‌شود. وقتی اثر او یادداشت شد، موسیقی او قابل رؤیت (متن موسیقایی) می‌شود. نقش نوازنده در بازآفرینی موسیقی (و احساسات خالق اثر) به صورتی است که باید حالات احساسی مشابهی را در شنونده ایجاد کند. حلقه مهم در این زنجیره تکنیک است: یعنی حرکاتی که برای بازآفرینی موسیقی توسط نوازنده به کار گرفته می‌شوند. تحت شرایط آرمانی، احساسات شنونده توسط آن موسیقی که نوازنده می‌نوازد برانگیخته می‌شود، و حالت روحی و احساسات نوازنده انعکاسی از حالت روحی و احساسات آهنگ‌ساز است. توانایی نوازنده بستگی به این دارد که آیا متن موسیقایی را مطابق نشانه‌هایی که آهنگ‌ساز به کار برده است تفسیر می‌کند یا نه و آیا تکنیک (حرکات) او با محتوای

این نشانه‌ها مطابقت دارد یا خیر.

این اظهارات شاید در نظر بعضی‌ها تکراری جلوه کند؛ بعضی دیگر نیز ممکن است آن‌ها را بیش از حد ساده کردن فرآیندی نسبتاً پیچیده و ظریف بدانند. چیزی که من سعی دارم آن را شرح دهم تسلسل نقش‌های آهنگ‌ساز، نوازنده، و شنونده در خلق و بازآفرینی موسیقی و واکنش در مقابل آن است. منظور من از این کار جلب توجه به عاملی مهم و اساسی است: تصویر نوشته‌شده موسیقی (نت‌ها) با وضوح اشتباه‌ناشدنی نوع حرکات (تکنیک) لازم را برای به کارگیری در اجرای موسیقی نشان می‌دهد. متن نوشته‌شده ارتباط مطلقاً واضحی بین احساسات و حرکات برقرار می‌سازد. در تصویر قابل رؤیت موسیقی شخص می‌تواند الگوهای حرکتی مربوطه‌ای را که ارائه‌دهنده راه حل تکنیکی برای هر پاساژ مخصوص هستند پیدا کند.

باید به سادگی تعداد بی‌شمار حرکات بدن انسان را به چند الگوی حرکتی اصلی که به خوبی تعریف شده‌اند و جوهر تکنیک هستند تقسیم کرد، و این حرکات را با الگوهای تصویری موسیقی مطابقت داد. انجام این کار ساده است زیرا استخوان‌بندی انسان‌ها در تمام دنیا اصولاً یکسان است و از زمان‌های بسیار دور، و محققاً از زمان اختراع پیانو تا به حال نیز چنین بوده است. با محرز دانستن این مطلب، برپایی الگوهای حرکت که برای نواختن پیانو اساسی هستند امکان‌پذیر است. با وجود این، درون این شباهت، تنوع نامحدود و دلپذیری مانند اندازه، وزن، و تناسب اعضای بدن وجود دارد. هر فردی با بقیه متفاوت است. این گوناگونی در قامت انسان‌ها تنوع نامحدودی از حرکات را در داخل این الگوهای حرکتی اصلی به وجود می‌آورد. در نتیجه، هر فرد هنگام نواختن پیانو می‌تواند با ترکیب نحوه لمس شستی‌ها و رنگ موسیقی صدای متمایز خود را ایجاد کند.

شرح و دسته‌بندی این الگوهای اصلی حرکت در فصل‌های مربوطه آمده است. برای پرورش یک تکنیک خوب، هنر جو و نوازنده باید این الگوها را یاد بگیرد و در اجرای آن‌ها مسلط شود؛ یعنی بتواند آن‌ها را همچون بخش ذاتی و طبیعی حرکات فیزیکی خود انجام دهد. بعد از تعیین الگوی حرکت متناسب با متن قطعه، باید آن را در موسیقی به کار برد. تمرین تکنیک چیزی بیش از فرآیند جذب الگوهای حرکت به وسیله تکرار نیست. اگر این حرکات صحیح و آگاهانه اجرا شوند، تعداد دفعات نسبتاً کم تکرار کافی خواهد بود. روش‌های تمرین در فصل ۱۴ با جزئیات بیشتری شرح داده خواهند شد؛ در حال حاضر مایلیم بگوییم که پس از آنکه عادات حرکتی ما به طور صحیح و پا برجا کسب شدند، دیگر نیازی به تمرین تکنیک نیست؛ آن‌گاه تنها به کاربرد این الگوهای حرکت



با اینکه حرکات بی شماری در نواختن پیانو شرکت دارند، ولی آن ها را می توان حالات مختلف تعداد بسیار معدودی حرکات اصلی دانست.
نکته مهم تر این است که خواننده در خواهد یافت که انواع الگوهای حرکتی مورد نیاز در متن قطعه نشان داده شده است و بایستی توسط وی تشخیص داده شود.



IGYORGY SANDOR I

ON PIANO PLAYING

I Motion, Sound and Expression I

ناشر: مرکز پژوهش و هنر انقلاب اسلامی

مرکز موسیقی حوزه هنری

سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)
ناشر: زمستان ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰



تهران / خیابان حافظ / خیابان رشت / پلاک ۲۳
تلف: ۱۵۸۱۵/۱۱۴۴ - ۶۱۹۴۲۰

۶۶۶۹۹۵۱

پتهوون
مرکز موسیقی پتهوون شیراز