

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZIC , TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA FAICM
CATEDRA PIAN SPECIAL ȘI ANSAMBLU CAMERAL

**UNELE ASPECTE ISTORICE ALE DEZVOLTĂRII TEHNICII PIANISTICE ÎN SECOLELE
XVI – XX**

**LUCRARE METODICO-ȘTIINȚIFIC PENTRU PEDAGOGII ȘI STUDENȚII INSTITUȚIILOR
DE ARTĂ MUZICALĂ**

AUTOR:

LUDMILA PANCOVSCHI, conferențiar universitar

CHIȘINĂU 2012

**UNELE ASPECTE ISTORICE ALE DEZVOLTĂRII TEHNICII PIANISTICE ÎN
SECOLELE XVI – XX**

LUCRARE METODICO-ȘTIINȚIFICĂ PENTRU PEDAGOGII ȘI STUDENȚII INSTITUȚIILOR
DE ARTĂ MUZICALĂ

Autor: Ludmila PANCOVSCHI, conferențiar universitar

Redactor științific: Diana BUNEA, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Recenzenți: Diana BUNEA, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Ivan CVASNIUC, Artist al poporului, solist al Operei naționale

Aprobat pentru publicare de către Consiliul științific. Proces-verbal nr.4 din 14.12.2012

Cuprins

Introducere

..... p.4

Capitolul I

Școlile pianistice occidentale de m iestrie tehnic , în secolele XVI – XX p.4

Istoria apariției pianului ca instrument muzical. Școala de clavecin.

Școlile londonez , parizian , vienez în secolele XVIII – XIX
și reprezentanții acestora

Școlile „mecanic ”, „anatomo-fiziologic ” și „psihofizic ”

Școala m iestriei tehnice chopiniene

Capitolul II

**Școala pianistic rus din secolele XIX – XX
p.17**

Principiile de baz ale maștrilor pedagogiei pianistice
din Sanct-Petersburg și Moscova de la hotarele secolelor XIX – XX

Probleme ale tehnicii pianistice în lucr rile metodice ale lui H.Neuhaus și S.Feinberg

Încheiere

.....

p.24

Introducere

Pianul ocupă un loc important în istoria muzicii instrumentale. De la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în zilele noastre, pentru pian au fost scrise nenumărate lucrări, de cei mai iluștri compozitori ai secolelor XVIII – XX. Pe lângă acest deosebit de bogat repertoriu pianistic, există și o serie întreagă de cercetări didactico-pedagogice, dedicate studiului procedeele tehnice, instruirii pianistice și teoriei interpretării.

Printre scopurile acestei lucrări se află dezvoltarea aspectelor istoriografice ale apariției pianului și a artei interpretative pianistice în Europa, de la începuturi și până în prezent. Aceste procese au fost strâns legate și de activitatea unor mari pianiști, compozitori și măștri lutieri, ce au creat acest instrument, dezvoltând, pe parcursul a câtorva secole, o artă interpretativă strălucită.

Capitolul I

Școlile pianistice occidentale de măiestrie tehnică, în secolele XVI – XX

1. Istoria apariției pianului ca instrument muzical. Școala de clavecin.

Primele încercări de creare a instrumentelor cu clape se referă la secolul al XIV-lea, ele fiind atribuite grupului de instrumente cu corzi și clape. Spre sfârșitul aceluiași veac au devenit foarte cunoscute două tipuri ale clavierului: clavicordul și clavecinul. Ambele instrumente, în numeroase varietăți, s-au perfecționat pe parcursul a câtorva secole. Deja în veacul al XVIII-lea, ele ating un înalt nivel de dezvoltare. Totuși, arta interpretativă în secolele XVI – XVIII nu a devenit o profesie de sine stătătoare și din această cauză autorii tratatelor teoretice despre aceste instrumente acordau o atenție deosebită compoziției, teoriei muzicii, artei improvizației, iar problemele de interpretare la orgă, clavier și alte instrumente erau abordate foarte sumar.

Cele mai importante studii datate cu acele timpuri au fost semnate de **Huan Bermudo**, care în anul 1555 a scris „Considerații despre instrumentele muzicale”; de monahul organist **Thomas** – „Arta interpretării Fanteziei” (1565), și de Girolamo Diruta – „Transilvania” (1593). Dezideratele

principale ale acestor lucrări sunt axate pe problemele de educare a muzicianului multilateral dezvoltat, a compozitorului cu larg gândire artistică, a pedagogului-interpret.

În secolul al XVII-lea și în prima jumătate a secolului următor apar studiile unor autori francezi: „Principiile clavecinului” (1702) de **Michel Saint-Lambert**; „Arta interpretării la clavecin” (1716) de **Francois Couperin** și „Metoda tehnicii digitației” (1724) de **Jean-Phillipe Rameau**. Aceste lucrări deja conțin anumite recomandări metodice concrete. Spre exemplu, în tratatul „Arta interpretării la clavecin”, Michel Saint-Lambert vorbește despre importanța prezenței unui bun auz muzical, despre abilitatea de a percepe muzica și despre „mâinile bune”, necesare celui ce dorește să studieze muzica.

Tratatul lui Francois Couperin „Arta interpretării la clavecin” (*L'art de toucher le clavecin*) vizează problemele poziției de interpretare la instrument, ale digitației. Așa, spre exemplu, ne apar foarte interesante indicațiile sale de ordin metodic: „Poziția la clavecin trebuie să fie liberă, cotul, încheietura mâinii și degetele să se afle la același nivel; copiilor le vor fi propuse suporturi pentru picioare. Genunchii să nu fie strânși prea mult, iar picioarele să fie și ele la același nivel; în timpul interpretării să se evite grimasele.” (19, p.7)

Lucrarea lui Jean-Philippe Rameau, intitulată „Metoda tehnicii digitației” are, de asemenea, o orientare pedagogică. Autorul vorbește despre poziție, despre faptul că degetele trebuie să fie destinate și ușoare, despre elasticitatea mâinii.

Iată și unele citate din această lucrare: „Degetele trebuie să cadă, dar să nu lovească clapele, ele trebuie să urmeze linia unuia.” (1, p.35). În continuare, același autor arată: „niciodată nu îngreuiți, prin presiunea mâinii, lovitură degetelor..... mișcările degetelor trebuie să fie uniforme, pentru că doar așa vom obține ușurința și iuțimea necesare.” (1, p.36).

Una din cele mai importante lucrări, din punctul de vedere al metodicii studierii artei clavierului în cea de-a doua parte a secolului al XVIII-lea este tratatul lui **Philip-Emanuel Bach** *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* („Studiu despre adevărata artă de interpretare la clavier” - trad.n.). Pagini importante din acest tratat sunt dedicate problemelor de interpretare și tehnicii cântării la clavier. De un deosebit interes este opinia autorului, precum că „*Posedarea unei bune tehnici nu este suficientă pentru o bună interpretare, care presupune aducerea în fața ascultătorului a adevărului conținut al muzicii și afectul pe care-l conține. Nu poți cânta ca o*

pas re dresat , - interpretarea trebuie să vină din suflet.... iar dacă interpretul își va etala sentimentele sale, fără cându-se înțeleasă ascultătorilor, aceștia le vor trăi împreună .” (1, p.46-48).

Opiniile marelui muzician sunt actuale și astăzi în practica instruirii pianistice.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în viața muzicală și-a făcut apariția un instrument nou – pianul. Acest „*clavecin cu piano și forte*” (il clavicembalo cel piano e forte) a fost inventat de maestrul italian Bartolomeo Cristofori în anul 1709. Mai târziu, instrumente asemănătoare au fost construite de profesorul de muzică german K.G.Schroter, în 1717 și de maestrul francez J.Marius, în 1716.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, pianul ocupase deja o poziție dominantă în arta muzicală-interpretativă, înlocuind și chiar eliminând instrumentele premergătoare acestuia. Pianul avea o mecanică bazată pe ciocanele și permitea emiterea unor sunete de diverse intensități, cât și creșterea și descreșterea acestora. Aceste calități ale noului instrument corespundeau cu tendințele muzicienilor de atunci, care doreau să etaleze o sonoritate emoțională, să se redea cât mai veridic gândurile și sentimentele oamenilor acelor vremi. În ultimul partitură al secolului al XVIII-lea, pianul a obținut o victorie definitivă în fața instrumentelor vechi, devenind cel mai popular instrument muzical al timpului. Este destul să amintim, că anume pentru pian au scris compozitori precum J.Haidn, W.A.Mozart și L.Beethoven.

2.Școlile londoneze , parizian , vienez în secolele XVIII – XIX și reprezentanții acestora

Un rol extrem important în dezvoltarea artei pianistice l-au avut reprezentanții școlii londoneze **Muzio Clementi** (1752 – 1832) și compozitorul și pedagogul **Louis Adam**, reprezentant al școlii franceze.

Școlile londoneze , parizian și vienez au ocupat un rol central în procesul de formare a artei pianistice europene.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, pianul a fost perfecționat de către maestrul francez S.Erard, care a inventat dubla repetare, lărgind astfel posibilitățile tehnice ale instrumentului. A fost fixat definitiv și sistemul de pedale, care a îmbunătățit calitatea sunetului. Noile posibilități ale acestui instrument modern au pus în fața interpreților noi sarcini de interpretare, legate nu doar de

problemele expresivității, ci și de tehnica pianistică. Realizarea procedurilor tehnice depindea foarte mult de puterea și modalitatea de apăsare a clapelor – nuanțarea, intonarea mișcării melodice; clapele devenind mai adânci, necesitau o emisie mai clară, mai activă a sunetului.

Unul din primii virtuozii ai instrumentului, care a însușit noile metode de interpretare și care a creat propria sa școală de interpretare pianistică a fost Muzio Clementi. În 1801 a fost editată la Paris prima metodă de pian pentru începători, intitulată *Methode pour le piano-forte*, Muzio Clementi fiind și unul din primii autori ai unor culegeri speciale pentru dezvoltarea tehnicii pianistice, ce conțineau exerciții și studii. Printre creațiile sale, un loc important îl ocupă *Gradus ad Parnasum*, o ediție în trei volume, ce include cca 100 de creații.

Muzio Clementi și elevii săi excelau printr-o înaltă tehnică a degetelor. Totuși, școala lui Muzio Clementi, după părăsirea pianiștilor-teoreticieni moderni, a avut mai multe neajunsuri evidente, printre care se numără și studierea îndelungată a unor exerciții tehnice, cântarea cu degete separate și cu mâna nemișcată – metode ce conduceau spre îmbolnăvirea profesională a mâinilor.

Louis Adam (1758-1848) este considerat întemeietorul școlii pariziene. Lucrarea sa *Methode de piano du Conservatoire* („Școala de studiu al pianului la Conservator” –trad. n.) devenise manual obligatoriu pentru elevii Conservatorului din Paris. Principiile pedagogiei sale pianistice erau destul de progresiste pentru acele vremi. L. Adam accentua rolul dezvoltării muzicale generale în procesul de studiu al pianului. Pentru formarea acestei culturi muzicale generale, autorul considera necesară audierea a cât mai mulți cântăreți buni, lucrul asupra expresivității melodice și asupra oricărui pasaj, dezvoltarea unui gust muzical propriu. Pentru a capta ascultătorii, interpretul trebuia să pătrundă limbajul muzical al fiecărui lucrări, stilul, caracterul și particularitățile expresive ale acesteia. Când privește lucrul asupra tehnicii pianistice, pentru L. Adam aceasta era subordonată mesajului sonor, autorul era împotriva antrenamentului mecanic al degetelor, fără a ține cont de sarcinile muzicale ce stau în fața interpretului. Totodată, el cultiva elevilor săi și o sonoritate expresivă, cantabilă.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea a devenit o perioadă de înflorire a școlii pianistice de interpretare. În anul 1795 s-a deschis Conservatorul din Paris - prima instituție care pregătea muzicieni profesioniști. Dezvoltarea activă a învățământului muzical a determinat și perfecționarea pedagogiei pianistice. În acest domeniu s-au ivit nume noi, demne de atenția cercetătorilor. Printre acestea se numără și **Carl Czerni** (1791 – 1857), care este autorul

„Școlii teoretice și practice complete”, editate în 1846. La Viena, i-a avut ca elevi pe F.Liszt, S.Thalberg, T.Leschetizky, T.Kullak ș.a.

Carl Czerni este autorul unor numeroase studii, piese de dezvoltare a tehnicii și exerciții, care se utilizează și astăzi în pedagogia pianistică.

Înainte de a caracteriza principiile pedagogice ale lui Carl Czerni, trebuie, însă, să amintim numele lui **J. N. Hummel** (1778 – 1837), care a fost elevul lui W. A. Mozart. J. Hummel este autorul unui tratat fundamental despre dezvoltarea tehnicii pianistice, editat la Viena în 1828: „Curs teoretic și practic complet de interpretare la pian”, ce cuprinde instrucțiuni detaliate, începând cu primele, cele mai simple lecții și până la încheierea lor finală, în trei volume (germ: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*; engl: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte*).

Sunt interesante ideile lui despre expresivitatea interpretării. Ca și Louis Adam, J. N. Hummel recomandă interpreților să audieze interpretările marilor maeștri, în special cântăreții celebri, să nu-și permită nici un affect în plus, să nu exagereze cu pedala și să nu accelereze tempourile. *„Trebuie să devii stăpân deplin al propriilor degete, adică să pozezi toate tipurile de touche-ului... Poți obține aceasta doar prin cea mai fină sesizare interioară a degetelor, până la vârfurile lor și atunci devine posibilă lovitură de orice intensitate – de la cea mai puternică, la cea mai ușoară atingere a clapei. ... Interpretul va căuta să pănească toate tipurile de touche, fapt ce nu doar va acționa asupra auzului său, ci, prin aceasta, treptat, va influența și asupra simțurilor, care vor deveni mai fine și mai curate.”* (1, pag.101).

Teoriile și opiniile lui Louis Adam și J. N. Hummel, în primul rând, erau foarte progresiste la acea vreme. Principala valoare a acestora rezidă în legătura dintre problemele tehnice și sarcinile interpretării artistice, cu dezvoltarea muzicală a elevilor.

Aceleași opinii erau împărtășite și de Carl Czerni. Ca profesor, el a adus foarte mult în metodică interpretării pianistice. Studiile și exercițiile sale dezvoltă rapiditatea digitației, libertatea și elasticitatea mâinilor și a brațelor. La întoarcerea degetului 1, el, spre deosebire de predecesorii săi, care cereau o poziție fixă a mâinii, recomandă elevilor să ajute, prin întoarcerea întregii mâini și a palmei în direcția mișcării pasajului. Carl Czerni considera că tehnica este doar un mijloc *„pentru a atinge adevăratul scop al artei, care, în primul rând, constă în faptul că interpretul își depune*

întregul s u suflet și spirit, acționând astfel și asupra sentimentelor și gândurilor ascult torilor.”
(1, pag.102).

3.Școlile „mecanic ”, „anatomo-fiziologic ” și „psihofizic ”

La începutul secolului XIX, la Paris, Viena și în alte orașe ale Europei au devenit foarte populare așa-zisele concerte „deschise”. A avut loc „divizarea” profesiei de muzician în trei specializ ri – pedagog, compozitor, interpret. Apare, astfel, o nou profesie – muzicianul-interpret.

Interpreți de virtuozitate exaltau publicul prin m iestria lor tehnic și interpretativ . Muzicienii tindeau s -și perfecționeze această m iestrie la maximum, frapând auditoriul prin tehnic str lucit și originalitatea procedeele de interpretare. Pianul a ocupat un rol central pe lâng alte instrumente, în s lile de concert. Pasiunea colectiv pentru interpretarea pianistic , tendința tineretului de a atinge înalte culmi ale m iestriei și virtuozit ții au creat un interes aparte pentru problemele de dezvoltare ale tehnicii pianistice. Se considera, c trebuie s se cânte doar cu degete izolate, f r includerea întregii mâini. Pedagogii au început s inventeze diferite aparate, mecanisme pentru antrenamentul mecanic al degetelor, spre exemplu, „hiroplastul” lui J.B.Lojeu (1816), „dactilonul” lui A.Hertza (1835), „hirogomnastul” lui C.Marten. De o mare popularitate se bucura mecanismul inventat în 1831 de vestitul pianist F.Kalkbrenner „Guide main” – conductorul mâinii.

La sfârșitul secolului XIX s-au ivit mari virtuozii, elevi ai lui F. Liszt, N. și A. Rubinstein, V. Safonov și ai altor pedagogii talentați, maniera de interpretare a c rora de deosebea clar de virtuozii „puri”. Interpretarea lor excela prin libertatea mișc rilor, lipsa oric rei fix ri sau a unei încord ri musculare a mâinilor.

Teoreticienii pianului au încercat s r spund la întrebarea: care dintre procedeele pianistice sunt date omului de la natur și cum se corelează acestea cu principiile pedagogiei tradiționale.

Prima etap a form rii teoriei pianismului a primit denumirea de școal „anatomo-fiziologic ”. Întemeietorul acestui curent a fost pedagogul, pianistul și compozitorul **Ludwig Deppe** (1828-1890). El a studiat structura anatomic a omului și s-a convins, c metodele utilizate pân la el de bazau pe cunoștințe eronate despre natura mișc rilor interpretative și ruptura dintre lucrul tehnic și sarcinile artistice. Concluziile principale se rezum la faptul, c nu este oportun și logic s se cânte doar cu degetele, pentru c interpretarea la pian, - mai ales a muzicii secolului XIX,

- cere eforturi fizice considerabile; de asemenea, și orice mișcare a mușchilor degetelor este legat în mod obligatoriu de lucrul mușchilor superiori ai mâinii.

L. Deppe considera că cel mai important lucru este „*eliberarea minții din încordarea musculară, evitarea anchilozării la stadiul inițial al instruirii.*” Încercând să obțin de la elevii săi mișcări plastice, ușoare, moi, L. Deppe a restructurat din rândul cîni întreg sistemul de lucru asupra unei lucrări muzicale. El nega utilitatea unor exerciții mecanice și „tocirea” unor pasaje prin metoda lovirii fiecărei clape cu degetele fixate, considerând că lucrul mecanic asupra tehnicii este inutil.

Reprezentanți ai școlii „anatomo-fiziologice” au fost R. Breithaupt (1873 – 1945), F. A. Steinhausen (1859 – 1910) E. Tetzl, T. Bandman, E. Bach ș.a.

Unul din cei mai importanți lideri ai tehnicii pianistice - **R. Breithaupt**, – este și autorul unei lucrări fundamentale în domeniul teoriei pianistice: „Tehnică pianistică naturală”, (germ: *Die natürliche Klaviertechnik*), editat în anul 1905. Reputatul autor și-a întemeiat teoriile pe baze anatomo-fiziologice, propunând modalități de interpretare la baza cărora stă senzația de libertate a mișcărilor și utilizarea „greutății” mâinii. După teoriile sale, toate tipurile de mișcări de axează pe trei formule centrale:

1. mișcările/deplasările longitudinale ale mâinii
2. rotirea antebrațului
3. intercalarea/corelarea mișcărilor libere ale degetelor și ale mâinii.

Un alt reprezentant al acestui curent, medicul-fiziolog **Adolf F. Steinhausen** este autorul cărții „Despre defectele fiziologice și transformarea tehnicii interpretării pianistice”, (germ: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*) apărută la Leipzig în anul 1905. Un interes deosebit pentru noi îl prezintă ideile sale despre tehnică și exerciții, înaintate din punctul de vedere al fiziologiei. El afirmă: „*Tehnică este supusă voinței, se află în strictă interdependență dintre aparatul locomotor și intenția artistică. Într-o tehnică desvârșită, mișcarea și voința sunt unitare. Atingerea acestui scop este rezultatul repetării multiple a unor mișcări separate, adică a exercițiilor... Tehnică este adaptarea mișcărilor la intențiile artistice, care întruchiează în modul cel mai oportun aceste intenții la instrumentul respectiv.*” (10, pag.44). „.... Putem auzi deseori, că pentru a cânta bine la pian, trebuie însușite și create mișcări absolut noi, deosebite, originale. Totuși, ca și peste tot în jur, aici avem de a face cu aceleași mișcări naturale, firești Diferența dintre aceste mișcări proprii tehnicii pianistice și toate celelalte nu trebuie

c utat în degete sau mâini, ci în sistemul nervos central. Exersarea înseamnă ... lucrul minții, studiul”. „Întrucât orice mișcare este condiționat de sistemul nervos central, efectuarea exercițiilor este în direct legătură cu creierul și m duva spinării, reprezentând, înainte de toate, un proces psihic, o prelucrare, o completare memorială a experienței corporale.” (10, pag.45).

Din tezele lui A. F. Steinhausen putem conchide că el i-a combătut pe predecesorii săi – teoreticieni ai pianului – care se situau pe poziții strict fiziologice și care țineau să explice procesul de interpretare doar prin lucrul mușchilor. Rolul central, - după cum afirmă A. F. Steinhausen, - revine sistemului nervos central și conștientizării artistice a rolului mișcărilor, prin intermediul conexiunilor psihice și fiziologice.

Rezumând cele expuse mai sus despre curentul „anatomy-fiziologic” în istoria pianului, trebuie să menționăm momentele sale pozitive și negative. La cele pozitive se refer: a) critica vechii școli mecanice, care deseori, în practică, se confruntau cu îmbolnăvirea mâinilor; b) tendința de a explica și a demonstra necesitatea eliberării mâinilor și a corpului de încordări musculare; c) utilizarea în procesul interpretării a „greutății” mâinii, de la omoplat și până la vârful degetelor. Neajunsurile acestui curent se referă la legătura incompletă dintre mecanic (exerciții și lucrul tehnic) și stilul, caracterul muzicii, cât și cu sarcinile artistice ce stau în fața interpretului.

În primul deceniu al secolului XX, în paralel cu mișcarea „anatomy-fiziologic” a apărut un nou curent, numit „psihotehnic”.

Întemeietorii acestuia au fost muzicieni-interpreți cu renume: (J. Hofmann, F. Busoni, V. Bardas, C. Leimer, C. Martinsen. Aceste personalități de excepție au adus, fiecare în felul său, un aport important în dezvoltarea artei pianistice și merită un studiu aparte.

Totuși, în limitele lucrării de față nu avem posibilitatea să ne oprim pe larg asupra activității fiecăruia dintre ei. În cele ce urmează, vom efectua o caracterizare succintă a aportului pe care l-au avut aceștia în dezvoltarea artei pianistice.

J. Hofmann (1876 – 1957) a fost unul din cei mai iluștri pianiști ai primei jumătăți a secolului XX, autor a unor lucrări importante, ce nu și-au pierdut valoarea nici până astăzi: „O carte mică cu sugestii simple” (engl. *A Little Book of Simple Suggestions*) (1907) și „Răspunsuri la unele întrebări despre interpretarea pianistică” (engl. *Piano Questions Answered*) (1909). Elev al lui M. Moszkowski și A. Rubinstein, el nu a fost un teoretician al pianului: toate gândurile expuse în cartea

sa sunt bazate pe cunoștințe, primite de la profesorii si și din propria practică concertistică. Alături de F. Liszt și mulți alți contemporani, J. Hofmann considera că tehnica nu depinde de degete, ci de creier, de voința muzicală și elaborarea unor reprezentări mintale asupra sarcinilor sonore. El scria: „Tehnică mintală presupune o imagine interioară clară despre pasaj, fără a apela la ajutorul degetelor, la fel cum orice mișcare a degetelor este determinată mai întâi în minte, și pasajul trebuie să fie gata pregătit în minte mai înainte de a fi interpretat la pian ... elevul trebuie să-și elaboreze capacitatea de a-și reprezenta în minte, întâi de toate, imaginea sonoră și, mai apoi, pe cea scrisă (notele).” „....tabloul sonor mintal trebuie să fie foarte clar, iar degetele trebuie să se supună realizării acestuia.” (6, pag.56-58).

J. Hofmann a acordat o mare atenție voinței muzicale. Iată una din afirmațiile sale: „Aceasta (voința muzicală n.n.) este conducătorul a tot ce este muzical în om. Iată de ce consider, că, inclusiv în procesele strict tehnice ale interpretării pianistice se întrevăde manifestarea voinței muzicale. Fără voință muzicală, tehnica rămâne a fi doar un talent fără scop, iar devenind un scop în sine, acesta nu poate servi în nici un fel artei muzicale.” (6, pag.88)

De asemenea, J. Hofmann era și împotriva antrenării mecanice a degetelor. Cel mai important pentru el era lucrul mintal, identificarea scopului și realizarea acestuia într-un tablou sonor real.

F. Busoni (1866 – 1924) a fost un alt mare pianist, compozitor pedagog, autor al unor numeroase prelucrări și redactări din repertoriul pianistic, al unor cărți și articole de muzicologie. Contemporanii si erau uimiți de tehnica sa fenomenală, care era în contradicție cu toate standardele existente. Înalta artă interpretativă a pianistului era rezultatul unor eforturi susținute pe parcursul multor ani de lucru asupra problemelor de interpretare și de reconstruire a propriei tehnici de cântare. F. Busoni scria: „Cea mai înaltă tehnică este concentrată în creier, ea se constituie din geometria calculării distanțelor și ordonării inteligente.” (7, pag.99) Pererile sale despre interpretarea pianistică aveau un caracter destul de subiectiv. După măririile contemporanilor, în timpul cântării, mișcările sale nu erau line, și el nu folosea elasticitatea încheieturii mâinilor. Principiile sale interpretative rezidau în fixarea și sobrietatea aparatului interpretativ, - în special, mișcările verticale și orizontale ale antebrațelor, tratate ca un tot întreg, în timp ce acestea nu trebuiau să fie stabile, fără a fi îndoite. F. Busoni și-a fundamentat sistemul său de interpretare pe un studiu foarte minuțios al moștenirii lui F. Liszt. Interpretarea lui F. Busoni se deosebea printr-o

palet sonor pianistic neobișnuit de bogat . Arta sa interpretativă și opiniile asupra problemelor de interpretare au influențat foarte mult cultura muzicală și arta interpretativă universală .

Pianistul și teoreticianul german **W. Bardas**, care a editat, în anul 1920, cartea „Psihologia tehnicii de interpretare pianistic ” a fost apropiat, după viziunile sale, de marele pianist F. Busoni. În prefața acestei lucrări, A. Schnabel a definit foarte sugestiv esența teoriilor împărțite de autor: „*A cunoaște și a defini dificultățile înseamnă a le însuși, a le ordona și a le depăși.... Iată calea și cunoașterea acestui lucru atât de important, ce lărgiște orizontul conștiinței umane.*” (pag.5) W. Bardas considera, că între imaginea sonoră și senzațiile musculare trebuie să se formeze o legătură foarte strânsă ; este necesar să se coreleze reprezentarea (imaginii sonore) cu reproducerea reală (sunetul real). Iată definiția ce conține esența tehnicii pianistice, înaintată de autor: tehnica pianistică „*constă într-o complexă corelație dintre funcțiile psihologice și fizice.*” (idem, pag.62) Lucrarea lui W.Bardas nu este un manual sistematizat, ci doar o îndrumare metodică, bazată pe propria lui practică .

Un interes aparte prezintă cartea „Interpretarea pianistică modernă ” editată în 1931 de către **K. Leimer**, care cerea de la elevi să se asculte și să controleze propria interpretare, să-i dea o apreciere critică . Iată ce scria el: „*A exercita cu orele, fără a controla gândul și auzul la fiecare sunet... înseamnă a pierde timpul în zadar.*” (5, pag.168). Ca și J. Hofmann, el considera că lucrul asupra tehnicii constituie o muncă intelectuală .

Un mare aport în dezvoltarea teoriei pianistice l-a avut pianistul și pedagogul german **C. A. Martienssen** (1881 – 1955), care prin lucrările sale fundamentale – „Tehnica pianistică individuală bazată pe creativitatea artistică ” și „Metodica de predare a pianului” – a propus începătorilor în studiul pianului schema *v d – aud – cânt*, care se afla pe atunci în opoziție cu cea existentă și care includea *sfera vizuală , motorică, claviatura*. C. A. Martienssen afirma, că acest schemă este greșită , sistemul lui bazându-se pe „complexul copilului-minune”, având în vedere dezvoltarea muzicală a lui W.A.Mozart, care a început a cânta la pian, vioară și orgă după auz, fără să cunoască careva reguli.

Concluzia generală a autorului a fost următoarea: prima forță motrice în cazul lui Mozart a fost nu „*instruirea mintală , ci senzația, auzul și senzațiile sonore, care manifestau într-un activ proces de interpretare de sine stătătoare.*” (10, pag.61).

În opinia lui, „în centrul conștiinței în mod cert se află partea psihică a procesului interpretativ, motivația și finalitatea lui: dimpotrivă, partea psihofizică, mișcările și prăgurile corpului ce le îndeplinesc se află în mod obligatoriu doar lângă acest centru.” (10, pag.62).

Noțiunea de bază înaintată de C. A. Martienssen se rezumă la dezvoltarea voinței creatoare; toți interpreții „sînt în mod intuitiv cîștrumentul trîește sub mâinile lor doar atunci, cînt voința creatoare și-a creat un mijloc material de exprimare.” (10, pag.63).

Aducînd drept exemplu pe marii pianiști ai epocii post-listztiene, - H. von Bulow, A. Rubinstein, N. și F. Busoni, - C. A. Martienssen argumentează destul de convingător faptul, că **voința creatoare** a adus la viață respectiva tehnică pianistică, pe care el o numea „tehnică artistică”.

Totuși, în pofida atîtor realizări ale teoriei pianistice, - ce conținea diverse curente (mecanică, anatomo-fiziologică și psihofizică), și a tendinței de a argumenta științific metoda de predare a pianului, - ea era, rupt de practica artistică.

4. Școala mîestriei tehnice chopiniene

Un interes firesc pentru noi, cei ce trăim în secolul XXI, îl prezintă arta remarcabililor muzicieni ai secolelor XIX și XX. Printre aceștia se află personalități marcante - F. Chopin, A. Cortot, V. Safonov, A. Yesipova, Th. Leschetizky, A. și N. Rubinstein, J. Hofmann, F. Blumenfeld, P. Pabst, E. Gnesin, H. Neuhaus, S. Feinberg, C. Igumnov, A. Goldenveizer, L. Nicolaev și numeroșii și talentații lor discipoli, ce au păstrat tradițiile profesorilor lor, păstrîndu-le în sfera pedagogiei muzicale.

Un important aport în dezvoltarea artei interpretative pianistice l-a avut **F. Chopin** – compozitor de talie universală, interpret și pedagog. Întreaga sa experiență concertistică și pedagogică a fost concentrată în lucrarea sa teoretică „Metodă de pian”, care a rămas neterminată.

Să ne oprim pe scurt la fragmentele dedicate tehnicii pianistice și instruirii începătorilor. Iată un citat din lucrare: „S-a încercat inventarea multor metode inutile pentru studierea pianului, metode ce nu aveau nimic în comun cu instruirea la acest instrument. De exemplu, așa cum ar fi încercat cineva să meargă cu capul în jos, pentru a merge mai apoi așa cum trebuie. În rezultat, mulți au uitat cum se merge în mod normal, iar despre mersul în cap de asemenea, nu știu prea multe. Ei nu pot cânta muzică în adevăratul sens al cuvîntului, iar acele genuri de dificultăți

(tehnice), pe care le exersează, nu au nimic în comun cu dificultățile muzicii – muzica marilor maeștri. Aceste dificultăți sunt abstracte – ca un nou tip de acrobatic.” (12, pag.10). „Este foarte important să se utilizeze forma degetelor și a întregii mâini; a încheieturii, a umărului și a brațului. Este incorect să se cânte doar cu încheietura mâinii, așa cum învață Kalkbrenner.” (12, pag.12).

Lui Chopin îi era străină în maniera ostentativă a virtuozității lui Kalkbrenner, Talberg și Hertz. El considera, că doar renunțând la efectele exterioare, la tot ce este în plus, putem obține o adevărată expresivitate a interpretării.

Pentru Chopin, dezvoltarea aparatului pianistic era o chestiune pe primul plan. Anume lui îi aparține descoperirea despre care H. Neuhaus spunea că este „oul lui Columb” – avem în vedere stabilirea poziției inițiale a aparatului pianistic pentru începători.

Nimeni înainte de marele compozitor nu a mai inventat o metodă mai simplă și firească pentru a arăta amplasarea mâinilor pe claviatură. Pentru mâna dreaptă, se va respecta consecutivitatea clapelor:

1 - 2 - 3 - 4 - 5

e - fis - gis - ais - h

Iar pentru cea stângă :

1 - 2 - 3 - 4 - 5

c - b - as - ges - f

Totodată, poziția inițială a mâinilor față de claviatură va fi următoarea: „cotul, la nivelul clapelor albe, mâna nici prea aproape, nici prea departe”. Chopin prefera o rotunjire minimală a degetelor, pentru ca punctul de sprijin să se situeze pe „pernuța” degetului, care „simte” foarte fin clapa.

Recomandările sale metodice referitoare la poziția mâinilor poartă un caracter universal. Chopin atenționează și asupra necesității utilizării cântărilor „sub greutate”, ce include toate părțile mâinii, brațele și umerii. Sarcinile de dezvoltare a tehnicii, după părerea sa, sunt legate nemijlocit de calitatea sonorității, de diverse forme de *touche* și de gradațiile dinamice. Chiar și în cântarea gamelor și a pasajelor, Chopin cerea respectarea gradațiilor *crescendo* și *diminuendo*, propunând metodici absolut noi în studiul acestora. El a prezentat propria consecutivitate de studiere a gamelor, considerând inoportun să se înceapă studiul cu gama Do major, care, deși nu are nici un semn la cheie, este cea mai incomodă de cântat, din cauză că nu are un punct de sprijin. Compozitorul

propunea să se înceapă cu gamele în care degetele lungi ale mâinilor se sprijină cel mai comod pe clapele negre - Si majorul (pentru mâna dreaptă), și cu Re bemol majorul (pentru mâna stângă).

O condiție extrem de importantă pentru interpretarea pianistică promovată de Chopin era elasticitatea mâinilor și lejeritatea sonoră. Încordarea mâinilor îl irita pe compozitor. Prin elasticitatea mâinilor el subînțelegea mobilitatea tuturor părților mâinii și interacțiunea lor coordonată, fapt de care nu este posibil îmbinarea plastică a sunetelor în linii cantilene și pasaje. Chopin vedea sursa măiestriei pianistului nu în lucrul asupra unor dificultăți abstracte a „acrobaticii pianistice”, ci în muzica marilor maeștri. Printre materialele didactice preferate de Chopin se numără „Gradus ad Parnasum” de Clementi, studiile lui Kramer și Mosheles, în cele mai bune studii ale acestora marele compozitor punând preț pe sinteza dintre calitățile tehnice și cele muzicale. În procesul de lucru asupra aparatului, Chopin era de părere că exercițiile nu trebuie să fie mecanice, ca să nu „tocească” percepția elevului. După părerea sa, repetițiile infinite nu sunt de nici un folos, iar în cadrul lecțiilor este necesară prezența unei atenții active și a controlului auditiv. El era adeptul utilizării raționale a timpului dedicat lucrului.

Procesul de dezvoltare tehnică, pentru Chopin, este indisolubil legat de problemele de interpretare. El a reformat tehnica pianistică, care, pentru Chopin, cuprindea atât „emiterea sunetului”, „respirația vie” a muzicii, abilitatea de a „canta” la instrument. Să nu uităm, că compozitorul a fost și un mare admirator al *belcanto*-ului. În lucrările lui Chopin putem găsi numeroase exemple, interpretarea cărora necesită efectuarea unor mișcări „de eliberare” a mâinilor, pentru a „lua respirație”. O mare importanță pentru depășirea dificultăților tehnice se acordă, în metoda lui Chopin și digitației, alese cu mare grijă. Ținem să amintim aici încă o dată binecunoscutele principii didactice ale marelui pianist și compozitor: cuprinderea unei cantități cât mai mari de clape, dintr-o singură poziție a mâinii; utilizarea principial nouă a degetelor 1 și 5, pe clapele negre; utilizarea degetului 1 după cel de-al 5-lea, și viceversa, îmbinat cu schimbarea poziției mâinii; alunecarea, cu un singur deget, de la clapa neagră pe cea albă sau de pe una albă pe alta albă, trecerea degetelor mai lungi peste cele mai scurte, utilizarea posibilităților de sonorizare a fiecărui deget.

Și dacă în opera sa teoretică, compozitorul a expus principiile metodice și estetice ale pedagogiei sale pianistice, apoi studiile sale sunt o adevărată enciclopedie a tehnicii pianului și o demonstrație practică a concluziilor sale teoretice.

Alături de Liszt și Schumann, Chopin este creatorul școlii pianistice romantice.

După părăsirea marelui pianist al secolului XX, V. Sofronitsky, creația pianistică a lui Chopin trebuie să devină carte de cântărire pentru fiecare pianist, ca cea mai înaltă școală a măiestriei interpretative.

Capitolul II

Școala pianistică rusă din secolele XIX – XX

1. Principiile de bază ale măștrilor pedagogiei pianistice din Sanct-Petersburg și Moscova de la hotarele secolelor XIX – XX

În același timp cu dezvoltarea școlii de pian occidentale, în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, s-a dezvoltat cu succes și arta interpretativă în Rusia. Conservatoarele din Sanct-Petersburg și Moscova, deschise, respectiv, în 1862 și în 1866, au devenit centre ale dezvoltării acestei școli, în frunte cu frații Nicolae și Anton Rubinstein, ambii fiind pianiști remarcabili și animatori ai vieții muzicale. Dezvoltarea ambelor conservatoare avea loc în mod armonios, datorită bunelor relații dintre absolvenții acestora. Deseori, cei care absolviseră conservatorul din Sanct-Petersburg predau la conservatorul Moscova, și viceversa.

Chiar unul din fondatorii școlii moscovite de pian – V. Safonov – a absolvit conservatorul din Sanct-Petersburg, iar elevul său, L. Nicolaev, a devenit unul din fondatorii școlii pianistice din acest oraș.

Un rol deosebit de important în dezvoltarea școlii ruse de pian l-a avut elevul lui K.Cherni – **T. Leschetizky** (1830 – 1915), care a sintetizat principiile școlii lui K.Cherni și particularitățile muzicii ruse, fiind unul din fondatorii pedagogiei pianistice ruse.

După afirmațiile elevilor săi, T. Leschetizky posedă cu desăvârșire arta dezvoltării unei fluente digitale de o ușurință și articulație deosebită. În procesul de lucru asupra tehnicii, el oferea prioritate rolului central al conștiinței și a intelectului, fiind împotriva lucrului neîntrerupt, îndelungat, fără conștientizarea a ceea ce se face.

Principiile sale au fost continuate de **A. Yesipova**, (1851 – 1914), care a fost un str lucit pedagog și pianist de concert. Ea a perfecționat metodică lui T. Leschetizky, oferind rolul primordial lucrului asupra sunetului, a sonorității moi și cantabile.

Iată unele principii ale metodicii sale:

1. Poziția corectă a corpului și a mâinilor (mâna-cupol, degetele 1 și 2 formează un cerc);
2. Abilitatea și dexteritatea mișcărilor, care trebuie să fie comode și frumoase;
3. Poziția mâinilor trebuie să fie schimbată în dependență de factură, de caracterul sunetului, de imaginile muzicale. Cantilena se cântă cu degetele plate.
4. În exercițiile de sine stătătoare, elevii trebuie să se conducă de principiul calității și nu al cantității, sub un control auditiv neobosit;
5. În interpretarea arpeggiilor, se va atrage o atenție sporită plasticității mișcărilor încheieturii mâinii, fără a încorda mâna;
6. Participarea întregii mâini în procesul de cântare, fără încordarea încheieturii mâinii sau a cotului, iar în transferurile mâinilor să se folosească mișcări curbate ale întregii mâini.

Elevii lui A. Yesipova puteau fi recunoscuți mereu după sonoritatea frumoasă, moale și *touche*-ul inconfundabil. Printre cei mai renumiți elevi ai săi, au fost remarcabilii S. Prokofiev, O. Calantarova, V. Drozdov, E. Virsaladze, M. Yudina. „Nepoții” muzicali ai lui A. Yesipova sunt: D. Bashkirov, B. Davidovich, V. Ashkenazi, L. Vlasenco și alții.

Curentul moscovit al școlii pianistice era reprezentat de pedagogi precum N. Zverev, P. Pabst, K. Klindworth, A. Ziloti, V. Safonov, care aveau strânse legături cu școlile occidentale.

Spre exemplu, V. Safonov acorda o mare atenție problemelor poziției mâinilor și procedurilor tehnice. El considera, că în procesul cântării nu trebuie să se formeze „puncte moarte”, mișcărilor „trebuie să fie line și rotunjite”. Aceste aserțiuni ale lui V. Safonov despre dezvoltarea tehnicii în mare măsură coincid cu principiile metodice de bază ale lui L. Deppe.

Acesta avea o atitudine negativă față de cântarea cu degete izolate, de fixarea mâinii în timpul cântării, față de ridicarea înaltă a degetelor și de „aruncarea” izolată a încheieturii mâinii, cu mâna fixă.

Unul din cei mai talentați continuatori ai metodicii lui V. Safonov a fost elevul său L. Nicolaev, care a educat o întreagă generație de pianiști și pedagogi remarcabili – S. Savshinsky, V. Sofronitsky, D. Shostakovich, V. Razumovskaya, P. Serebreacov, A. Socovnin, care a predat pianul special la Conservatorul din Chișinău între anii 1947 și 1992.

L. Nicolaev (1872 – 1942) și-a creat propria școală de pian, ce se deosebește prin armonie și naturalețe și pe care au moștenit-o toți elevii săi, transmițând ștafeta marelui profesor generațiilor următoare.

După mărturiile lui S. Savshinsky, L. Nicolaev fost un pedagog „care nu doar exemplifica în detaliu ce și cum trebuie cântat, dar și explica, de ce trebuie făcut așa și nu altfel. Cel mai important era faptul că el arăta felul în care trebuie cântat.” (14, pag.80).

Să conturăm unele aserțiuni ale metodicii sale, legate de lucrul asupra tehnicii:

1. Doar îmbinarea liniilor tehnice și artistice conduce la obținerea unor rezultate palpabile. „Miestria tehnică este doar un mijloc, dar un mijloc absolut necesar” (11, pag.42-43).
2. „Pianistul trebuie să lucreze asupra poziției mâinilor, așa cum cântă rețel lucrează la poziționarea vocii sale”. „Când vorbesc despre poziția mâinilor, am în vedere principiile lor de mișcare, formele schimbătoare ale mâinilor în mișcare și nu pozițiile statice ale acestora.” (11, pag.44). „Toată mâna trebuie să reprezinte un tot întreg, de la umăr la vârful degetelor... Nu trebuie utilizate mișcările izolate ale unor anumite părți ale mâinii, în timp ce altele rămân încordate.” (11, pag.44). L. Nicolaev consideră că legițile elementare ale motoricii pianistice sunt aceleași pentru toți. În clasa de pian, este necesar întâi de toate să se însușească această „gramatică pianistică”, pentru ca mai apoi, fiecare să-și aleagă drumul său, individual. Fără lucrul asupra dezvoltării aparatului pianistic este imposibil realizarea practică a concepției interpretative.
3. Lucrul mecanic este cel mai mare dușman al artei interpretative, chiar și când cântă exerciții, pianistul trebuie să-și fixeze scopuri artistice.
4. „Însușirea oricărei dificultăți tehnice pianistice trebuie să înceapă întotdeauna cu conștientizarea scopului final, cu reprezentarea sonoră interioară a imaginii artistice.” (11, pag.162, 163).

Opiniile lui L. Nicolaev în mare măsură coincid cu cele ale unui alt reprezentant al școlii pianistice ruse – **F. Blumenfeld** (1863 – 1931) – pianist, dirijor, pedagog la Conservatorul din Petersburg și Moscova.

F. Blumenfeld considera că libertatea musculară este, alături de auz, cheia unor bune rezultate asupra tehnicii. Supraîncordarea corporală și fixările musculare nu doar încurcă dezvoltarea tehnicii, ci și împiedică imaginația artistică. El deseori acorda atenție educării senzației de libertate (fără o confunda cu pasivitatea) a mâinii organizate. Mâinile trebuie să se „afunde” în claviatură sau să fie foarte ușoare, rotunjite. Ele trebuie să „respire”, să fie ideale de libere și plastice.

F. Blumenfeld a definit pentru sine trei principii de bază a lucrului asupra dificultăților tehnice: 1. Auzul, 2. Conștientizarea sarcinii, 3. Conștientizarea structurii pasajului și cântarea în tempo rar a melodiei, 4. Pianistul să asculte interpretarea a cât mai multor cântăreți.

1. Probleme ale tehnicii pianistice în lucrările metodice ale lui H.Neuhaus și S.Feinberg

Pe parcursul a trei ani, F.Blumenfeld a fost primul profesor al remarcabilului muzician, pianist și pedagog H.Neuhaus (1888 – 1964), care și-a continuat studiile cu L. Godowsky, pe care critica timpului îl numea „magicianul tehnicii”. Toate cunoștințele și experiența sa, preluate de la marii săi profesori, H. Neuhaus le-a inclus în propriul sistem de instruire la pian, expus în cartea „Despre arta interpretării pianistice” (13).

Unul din capitolele fundamentale ale lucrării lui H. Neuhaus este dedicat nemijlocit lucrului asupra tehnicii. Iată, după părerea noastră, cele mai importante gânduri ale renumitului pedagog:

1. *„Pentru a obține o tehnică care ar permite interpretarea întregii literaturi pianistice, este necesar să se utilizeze toate posibilitățile de mișcare anatomice, naturale, proprii omului, începând cu cele abia sesizabile, ale ultimei articulații a degetului, a degetului în întregime, a brațului, a umărului și chiar a spinării, - în general, a întregii părți superioare a corpului, începând de la un punct de sprijin – cel al vârfului degetelor și încheind cu cel lalt – scaunul pe care stă așezat pianistul.”* (13, pag.103).
2. H. Neuhaus considera că instruirea trebuie începută cu cele cinci note, indicate de Chopin în lucrarea sa „Metodă de pian”.

3. „Pianul este un mecanism, și lucrul depus la acesta are, într-o anumită măsură, un caracter „mecanic”.... Organismul interpretului trebuie să fie în concordanță cu cel al mecanismului. În procesul de emisie a sunetului, energia mâinilor (degetele, brațul, umerii, mâna în întregime ș.a.m.d.), se transformă în energia sunetului. Energia loviturii pe care o primește clapa pianului este determinată de forța – F – acțiunii noastre asupra mâinii și de înălțimea ridicării mâinii – h – înainte de coborârea pe clap. În dependență de valorile F și h , în momentul loviturii, mâna are și viteză de mișcare diferită – v . Anume valoarea v , împreună cu m (masa) corpului ce lovește (deget, braț, mână ș.a.m.d.) determină energia primită de clap.” „Considerăm importanța practică a simbolurilor m , v , h , și F este într-atât de simplă și clară, încât aici nu mai are rost să vorbim mai mult.” (13, pag.106-107).
4. Una din condițiile succesului în instruirea pianului este încrederea, ca bază a libertății: mulți elevi nu știu să folosească greutatea naturală a propriei mâini și a brațului, ținând mâinile „în aer”. Acest lucru are loc nu doar din cauza încordării fizice, ci și din cauza neîncrederii psihologice. Iată de ce trebuie să se lucreze în paralel, asupra eliminării acestor neajunsuri. Educarea tehnică nu este posibilă fără educarea spirituală, fără dezvoltarea capacităților muzical-auditivă, a imaginației, a artistismului. „Cu cât mai mare este încrederea muzicală, cu atât mai mică va fi neîncrederea tehnică.” (13, pag. 109).
5. „Trebuie să spunem câteva cuvinte și despre mână și degete – ființe vii, executorii voinței pianistului, creatorii nemijlociți ai interpretării pianistice...”. „Ceea ce noi deseori numim în mod eronat „puterea degetelor”, este, de fapt, doar stabilitatea degetelor și a mâinilor, care rezistă oricărui încercător....” „Dacă este necesară o sonoritate puternică, mare, a sunetului, apoi degetele se transformă..... în suporturi puternice, care rezistă oricărui greutate, în coloane zvelte sau, mai bine zis, în niște arcade, sub bolta mâinii – o boltă, care, în principiu, poate fi încărcată chiar și cu întreaga greutate a corpului nostru, și toată această greutate.... Degetele-coloane trebuie să le poarte și să reziste acestora! Iată cea mai importantă menire a degetelor.” (13, pag.115-116). Un pianist cu experiență cel mai mult prețuiește, în degetele sale, individualitatea fiecăruia. „O mână bine organizată a unui bun pianist, este un colectiv

ideal... unde fiecare este o individualitate, iar toți împreună – un organism inteligent!”
(113, pag.117).

6. *„Elasticitatea este soră dreaptă cu libertatea”* (idem, pag.125), *„cea mai scurtă distanță dintre două puncte este o linie curbă ”. „Unii pianiști, trec mâna de la o notă la alta greșit - printr-o mișcare pe linie dreaptă , ceea ce este foarte dificil și incomod, pe când mișcarea în linie curbă este pe cât de firească , pe atât de comod .”* (idem, pag.131).
„Problema elasticității este deosebit de importantă pentru pianiștii cu mâini mici și aspre... ei trebuie să folosească , în mult mai mare măsură mișcările încheieturii mâinii, a brațului și a umărului, decât cei cu mâinile mari.” (idem, pag.132).
7. *„La pian se cântă în primul rând cu capul și cu urechile, și mai apoi cu mâinile. Chiar și cu „mâini rele” se poate de cântat foarte bine, iar cu „mâini bune” – foarte rău.”* (idem, pag.134).

Lucrarea lui H. Neuhaus este cu atât mai prețioasă , cu cât se bazează pe propria experiență de interpret și pedagog. Artă sa a fost lăsată drept moștenire numeroșilor săi discipoli, care au răspândit teoriile și principiile școlii lui în toată lumea. Să amintim doar câțiva dintre aceștia: Y. Zak, S. Heuhaus, T.Gutman, G. Fremy (Franța), G. Amiraș (România-Germania), M. Vlad (România), E. Gilels, S. Richter, Y. Malinin, L. Naumov, V. Gornostayeva și mulți alții.

Unul din „corifeii” pedagogiei pianistice ruse din secolul XX a fost S. Feinberg (1890-1962), profesor la Conservatorul din Moscova. A studiat la nu mai puțin cunoscutul profesor A. Goldenveizer, dedicând patruzeci de ani (1922 – 1966) activității pedagogice și îmbinând-o cu succes cu cea concertistică . A lăsat muzicienilor o moștenire imensă : lucrări proprii, imprimări audio, și un sistem didactic de instruire pianistic foarte profund și foarte bine fundamentat, expus în cartea sa „Pianismul, ca artă interpretativă ”, editată în 1969 (16); dar și numeroși discipoli, continuatori ai tradiției și a metodicii sale de predare. Printre aceștia, amintim pe N. Emelianova, V. Merjanov, L. Roschina, V. Nosov, Z. Ignatiev, V. Natanson ș.a.

Elevii săi au constituit miezul unei întregi catedre pe lângă Conservatorul din Moscova, la fel cum cei ai lui H. Neuhaus, - o altă catedră .

În cartea sa, care este, de fapt, un original manual de pian, S. Feinberg a acordat o mare atenție problemelor tehnicii pianistice, bazându-se pe propriile observații și imensa experiență profesorală și interpretativă.

Să ne oprim la câteva din aserțiunile sale, legate de dezvoltarea tehnicii pianistice:

1. *„Tehnica interpretării pianistice... este infinit de diversă. Diversitatea modalităților (de interpretare n.n.) depinde în primul rând de dificultatea și finețea procesului artistic al interpretului-virtuoz. Trebuie să avem în vedere diversitatea aproape fără hotar a facturii pianistice ... trebuie să avem în vedere și schimbarea radicală a tuturor deprinderilor și a sistemelor tehnice și, atunci când trecem de la un stil la altul.”* (16, pag.154).
2. După S. Feinberg, procesul de interpretare include câteva categorii: atingerea, apăsarea și lovirea, mișcările și gesturile interpretului. Totuși, toate mijloacele tehnice ale pianistului nu pot fi examinate în afara stilului, a caracterului sonorității și a particularităților lucrării. S. Feinberg scrie: *„Nu există mișcări raționale abstracte, întrucât întregul aparat motoric al pianistului este supus realizării unei anumite imagini sonore.”* (idem, pag.160). S. Feinberg consideră că cele mai oportune pentru cântarea la pian sunt mâinile de mărime mijlocie. Când despre instruirea începătorilor, el atenționează asupra unei erori deseori întâlnite la diverși profesori – de a exagera expresivitatea interpretării prin gesticulare în plus. Este oportun de fixat atenția elevului pe pipăit, pe atingerea clapei cu degetele, fapt ce va permite elevului să scape de încordarea în plus a mâinii, de poziția anchilozată a corpului, de încordarea mușchilor feței sau a umărului. Anchilozarea este dăunătoare pentru interpretare la fel ca și mișcările largi, care sunt în plus. *„Toată mâna trebuie să ajute degetului să-și ocupe poziția pe claviatură. Mișcările mâinii și a cotului întrunesc mișcări mai mrunte și mai rapide ale degetelor: ele conturează oarecum pasajele și figurațiile, iar în loc de încordare, se creează o plastică elastică a mișcărilor, care urmărește direcția expresivității imaginii muzicale.”* (idem, pag.162).

3. *„Depășirea dificultăților tehnice va fi facilitată semnificativ, dacă vom conștientiza în mod artistic sarcinile interpretative. Cea mai bună cale spre perfecțiunea tehnică este cea în care muzica, ascultată pe trunchiul torului, cu mare delicatețe cu auzul interior, este întruchipată nemijlocit în plastica mișcărilor.”* (idem, pag.164).
4. O mare atenție S. Feinberg acordă grupării dificultăților tehnice, pentru a facilita depășirea acestora: *„în orice tipuri de tehnică, cel mai bine este a efectua grupări care coincid cu segmentele intonaționale, motivele, frazele.”* (idem, pag.168). *„De asemenea, este necesar de a stabili o anumită ordine în schimbarea peștrișă a mișcărilor.”* (idem, pag.168).
5. Un rol important, după părerea lui S. Feinberg, îl are digitația aleasă corect, care depinde de principiul interpretării poziționale, având în vedere și faptul, că amplasarea degetelor unei mâini nu trebuie să intre în contradicție cu digitația celeilalte mâini.
6. Problema digitației este legată în mod direct de noțiunea de „interpretare pozițională”, căreia îi este dedicat un compartiment întreg, în capitolul intitulat „Tehnică”. Principiul de bază constă în fixarea unei poziții anticipate a mâinii, în transferuri legate de salturi. Poziționarea este cheia spre însușirea tuturor tipurilor tehnicii pianistice.

În capitolul „Lucrul asupra creației și exersarea”, S. Feinberg propune câteva sfaturi foarte utile pentru profesori. De exemplu, tinerii pianiști să nu cânte lucruri care conțin dificultăți peste puterile lor. Totodată, subaprecierea posibilităților tehnice ale elevului încetinește dezvoltarea lui. Iată de ce alegerea repertoriului are o importanță majoră pentru dezvoltarea sistematică, planificată a elevului.

„Lucrul asupra tehnicii poate și trebuie să fie artistic. Este adevărată vorba care spune: spune-mi cum lucrezi și îți voi spune ce vei realiza.” (idem, pag.194). Pianistul trebuie să însușească particularitățile tehnicii și a stilului artistic al fiecărui compozitor.

Cartea lui S. Feinberg conține multă informație practică, care, la un studiu atent și aprofundat, va aduce un mare folos pedagogilor începători și studenților instituțiilor superioare de învățământ.

Încheiere

În lucrarea de față am examinat cile de dezvoltare ale tehnicii pianistice, pe parcursul a câteva secole. O atenție deosebit este acordat celor mai interesante și sistematizate metodici ale unor teoreticieni și practicieni ai artei interpretative pianistice. Totuși, nu am putut cuprinde întreg materialul legat de această tematică, în limitele lucrării de față. Am putea continua cercetarea problematicii în cauză – dezvoltarea tehnicii pianistice – și în baza altor materiale, cum sunt culegerile metodice ale unor pedagogi renumiți: Y. Zak, Y. Flier, L. Oborin, E. Timakin. Totuși, după părerea noastră, anume metodicile studiate în articolul nostru constituie baza dezvoltării artei interpretative pianistice în secolele XX-XXI.

Pedagogia modernă continuă să se bazeze pe experiența practică a fondatorilor școlii pianistice și astăzi, nu considerăm oportun „inventarea” unor noi metode de instruire.

Cu mult mai productiv ne apare dezvoltarea tradițiilor pedagogice pianistice occidentale și ruse, bogată și diversă manifestare a acestora în contextul culturii muzicale contemporane.

Bibliografie

1. „...”, 1974
2. „...”, 1982
3. „...”, 1964
4. „...”, 1,2,3. „...”, 1971
5. „...”, 1966
6. „...”, 1961
7. „...”, 1964
8. „...”, 1968
9. „...”, 1959
10. „...”, 1980
11. „...”, 1979

12. „ - . „ , 1980
13. „ . „, 1961
14. „- . 1950
15. „ . „ , 1968
16. „ . „ XXI, 2001