

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

FORTEPIJONO KATEDRA

Jurgis Aleknavičius

**FORTEPIJONO MOKYKLOS SAMPRATA,
RAIDA IR ĮTAKA NŪDIENOS ATLIKIMO MENO PARADIGMOMS**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (C001)

VILNIUS

2019

Meno doktorantūros tiriamaoji dalis rengta 2014–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamojo darbo vadovas:

prof. habil. dr. Leonidas Melnikas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320).

Konsultantė:

doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320).

TURINYS

IVADAS.....	5
1. FORTEPIJONO MOKYKLOS SAMPRATA.....	10
1.1. Fortepijono mokyklos idėja ir sąvokos komponentai.....	10
1.2. Fortepijono mokyklą formuojantys veiksniai.....	14
1.2.1. Fortepijono mokymo programa kaip pedagoginių gairių visuma.....	14
1.2.2. Mokytojo vaidmuo kuriant fortepijono mokyklą.....	17
1.2.3. Mokiniai kaip tradicijų perimamumo garantas.....	21
1.2.4. Kultūrinės erdvės ir laikotarpio kontekstas.....	25
1.2.5. Mokykla ir atlikimo tradicija.....	26
1.3. Pianistinė technika kaip fortepijono mokyklos atspindys.....	30
2. PIRMŲJŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ ATsirADIMAS IR GENEZĖ.....	39
2.1. XIX a. pradžios mokyklos ir pianizmo paradigms formavimosi užuomazgos.....	39
2.1.1. Vokalinės paradigms formavimasis Londono fortepijono mokyklos kontekste.....	40
2.1.2. Klasikinių fortepijono tradicijų evoliucija Vienos kompozitorių-pedagogų darbuose.....	49
2.1.3. Prancūziškosios atlikimo manieros užuomazgos Paryžiaus konservatorijoje.....	64
2.1.4. Išvados.....	73
2.2. Pianistinė romantikų reforma.....	75
2.2.1. F. Chopino muzikinės kalbos įtaka fortepijono meno atlikimo raidai.....	75
2.2.2. F. Liszto virtuozinės technikos sąsajos su šiuolaikinėmis fortepijono paradigmis.....	87
2.2.3. Individuali fortepijoninė technika atlikimo paradigms kontekste.....	106
2.2.4. Išvados.....	115
3. XX–XXI AMŽIŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ PARADIGMOS.....	117
3.1. Konceptualumo paradigma.....	117
3.1.1. Istorinės vokiškosios fortepijono mokyklos formavimosi aplinkybės.....	117
3.1.2. Techniniai ir interpretaciniai W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno kūrybos atlikimo aspektai.....	120
3.1.3. Konceptualumo paradigms atspindys L. van Beethoveno Sonatos Nr. 8 op. 13 „Patetinės“ interpretacijose.....	123
3.2. Vokalinio prado paradigma.....	130

3.2.1. Vokalinio prado paradigmos išraiška rusų fortepijono mokykloje.....	130
3.2.2. P. Čaikovskio pjesės „Trikinkėje“ iš ciklo „Metų laikai“ interpretaciniai niuansai.....	135
3.3. Koloristinio prado paradigma.....	142
3.3.1. XX a. prancūzų fortepijono mokykla.....	142
3.3.2. C. Debussy koloristiniai atradimai ir pjesės „Auksinės žuvelės“ lyginamoji interpretacijų analizė.....	146
IŠVADOS.....	157
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI.....	162
PRIEDAI.....	168

IVADAS

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies „Fortepijono mokyklos samprata, raida ir įtaka nūdienos atlikimo meno paradigmoms“ **objektas** – fortepijono mokyklos kaip istoriškai besikeičiantis ir besivystantis reiškiny, kurio centrinė figūra yra atlikėjas, siekiantis suvokti ir savo atlikimu perteikti kompozitoriaus muzikiniame tekste įprasminas kūrybines idėjas. Atlikėjo formavimas yra neatsiejamas nuo pedagogų, dominuojančių stilistinių krypčių ir atlikimo praktikų, teorinių, mokslinių ir metodologinių patirčių. Tai kontekstas, kuriam įtakojant ryškėja charakteringi atlikimo mokyklos požymiai. Šiame darbe siekiant iškristalizuoti fortepijono mokyklos sąvoką atspindiama nuo Algirdo Jono Ambrazo (2007) pasiūlytų mokyklos apibrėžties komponentų: programa, mokytojas, mokiniai, laikas ir vieta, tradicija.

Ambrazo modelis naudojamas tiriant istoriškai susiklosčiusių fortepijono mokyklų įtaką nūdienos atlikimo paradigmoms. Darbe koncentruojamasi į tris esmines paradigmas: konceptualiąją, vokalinę ir koloristinę. Šių paradigmų tyrimas leidžia pasiaiškinti reikšmingus klausimus: Kuo remiantis galima išskirti ir susisteminti kūrinių interpretavimo praktikas? Kokį vaidmenį šiame procese vaidina atlikėjo asmeninės savybės, aplinka bei mados prioritetai? Ar pedagoginė genealogija leidžia įžvelgti būdingiausius fortepijono mokyklos bruožus? Kokią įtaką atlikėjo interpretacijai daro kompozitorių kūrybinis stilius, konkrečios šalies kultūra ir estetinės vertybės? Šių aspektų analizė padeda atsakyti į pagrindinį šiame darbe gvildinamą klausimą – kaip ir kodėl susiformavo minėtos atlikimo meno paradigmos.

Pripažįstant, kad atlikimo paradigmos glaudžiai siejasi su specifiniais nacionalinės mokyklos bruožais, reikia pabrėžti, kad nacionalinis mokyklos identitetas priklauso nuo konkrečių žmonių – kompozitorių, atlikėjų, mokytojų, kurie nebūtinai yra šios tautos atstovai, tačiau ženkliai prisideda prie fortepijono repertuaro ir pedagogikos nuostatų įtvirtinimo, atitinkamų meninių kanonų formavimo.

Fortepijono mokykla ir atlikimo paradigma – artimos, tačiau ne tapačios sąvokos. Paradigma kaip bendras tam tikrų specifinių interpretacinių elementų naudojimo būdas ne visada pasireiškia tik nacionalinės mokyklos kontekste. Iš tikrųjų XXI a. dėl visuotinės globalizacijos fortepijono mokyklos sąvoka tampa vis labiau problematiška, todėl šio darbo autorius, siekdamas identifikuoti interpretacinius skirtumus, pasirinko atlikimo paradigmos sąvoką, kuri leidžia išvesti bendrus atlikimo meno tendencijų vardiklius. Darbe viena greta kitos analizuojamos šių dienų atlikimo praktikoje dažniausiai sutinkamos paradigmos leidžia daryti prielaidą, jog koloristinės paradigmos „veidas“ – tai prancūziškoji *jeu perle* technika ir polinkis į tušę įvairovę, konceptualiąją paradigmą identifikuoja racionalus, struktūrinis

mastymas ir pirštinė technika (ši skambinimo fortepijono maniera C. Czerny įvardijama kaip *brillante spielen*), o vokalinę paradigmą dažniausiai reprezentuoja „dainingas“ fortepijono garsas, mąstymas ilgomis frazėmis, kvėpavimas ir emocionalus atlikimo stilius.

Darbo **naujumas ir aktualumas** pasireiškia tuo, kad fortepijono meno fenomeną tyrinėjant per dvejopą atlikimo mokyklų bei nūdienos kūrybos paradigmų prizmę, pavyksta kompleksiskai pažvelgti į pianistų kuriamas interpretacijas, išryškinti jose nepakartojamus individualius ir atlikimo praktikose įtvirtintus universalius pradus.

Atlikimo tradicijų analizė darbe grindžiama pedagoginiais fortepijono technikos formavimo principais, kurie identifikuojami remiantis vizualiniais elementais (atlikėjo sėdėseną, rankų padėtimi, judesiais) ir garso išgavimo ar prisilietimo prie klaviatūros specifika. Nors fortepijono technikos problemą gvildenančių darbų, be abejo, būta ir anksčiau – pažymėtini Reginaldo R. Gerigo *Famous Pianists & Their Technique* (2007), Kennetho Hamiltono *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (2008), Alfredo Cortot *Rational Principles of Pianoforte Technique* (1928), Jevgenijaus Libermano *Работа над фортепианной техникой* (1971), Heinricho Neuhauso *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* (1961), Samuilo Feinbergo *Пианизм как искусство* (1965) ir kiti (jais naudotasi šiame tyrime) – tačiau jų darbų autoriai išsamiais technikos vystymo analizėmis bei rekomenduojamais pratimais ir etiudais dažniausiai pristato tik savo šalies pedagoginių tradicijų modelius. Šiuo tyrimu siekiama identifikuoti tris minėtas fortepijono atlikimo tendencijas, kurias šio darbo autorius įvardija kaip paradigmas.

Darbo tikslas – identifikuojant reikšmingiausius atlikėjo technikos, interpretacijos ir repertuaro pasirinkimo aspektus pateikti atlikimo meno raidos nuo fortepijono mokyklų link nūdienos atlikimo meno paradigmų refleksiją.

Siekiant šio tikslo iškelti tokie uždaviniai:

1. Išgryninti darbui aktualią fortepijono mokyklos sampratą ir išskirti svarbiausius struktūrinius komponentus, kurie taptų orientyrais identifikuojant pedagogines ir menines fortepijono mokyklas bei jų skirtumus.
2. Išskirti esmines pianistinės technikos formavimo ideologijas ir kryptis, kurių metodinės nuostatos leidžia identifikuoti fortepijono mokyklų skirtumus.
3. Įžvelgti ir pademonstruoti nūdienos atlikimo meno paradigmų užuomazgas XIX a. mokyklų pianistinės technikos ir interpretacinių elementų kūrimo procesuose.
4. Tyrimais argumentuoti ir įvertinti romantikų pianistinės reformos įtakas šiuolaikinėms fortepijono meno paradigmoms.

5. Atskleisti pedagoginių tradicijų gyvybingumą ir transformacijas per pedagoginės tautos schemas.
6. Lyginamosios analizės būdu tyrinėjant įvairių laikotarpių atlikėjų įrašus ir vertinant jų technikos elementų bei išraiškos priemonių pasirinkimo aspektus, iškristalizuoti XX–XXI a. fortepijono atlikimo meno tendencijas ir tam tikrus požymius būdingus nūdienos atlikimo meno paradigmoms: konceptualiajai, vokalinei ir koloristinei.

Tyrimo metodai. Darbe naudotasi šiais metodais: aprašomuoju, modeliavimo, kritiniu; lyginamuoju istoriniu; įvairių laikotarpių atlikėjų garso įrašų analizės ir interpretacijų tyrinėjimo metodu.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Tiriant mokyklos sąvoką kaip vieną pamatinių šio darbo objektų buvo daugiausia gilinamasi į lietuvių autorių – A. J. Ambrazo (2007), G. Daunoravičienės (2016), D. Katkaus (1997, 2006), L. Navickaitės-Martinelli (2013, 2014), E. Ignatonio (1997, 2001), L. Drąsutienės (2004, 2015), M. Bazaro (2017) įžvalgas. Apžvelgiant pianistinės technikos reikšmę atlikėjo interpretacijai remtasi C. Czerny (1970/1839), J. Liebermano (1971), H. Neuhauso (1961), A. Birmak (1973), N. Terentjevės (1999), C. Martienseno (1964) studijomis. Pristatant individualios technikos idėją, pasitelkti C. Martienseno (1966), V. Gricevičiaus (2000), H. Schonbergo (1987), D. Rabinovičiaus (2008) darbai. Reikšmingos įžvalgos, susijusios su konkrečiais įvairių atlikimo praktikų aspektais rastos R. R. Gerigo (2007), K. Hamiltono (2008), A. Cortot (1930), J. Libermano (1971), H. Neuhauso (1961), S. Feinbergo (1965), kitų autorių veikaluose.

XIX a. fortepijono mokyklų įtakos šiuolaikinėms atlikimo meno paradigmoms tyrimui daugiausia informacijos surinkta iš R. Gerigo (2007), J. Hellaby (2018), S. Malcevo (2010), Ch. Timbrellio (1999), H. Leichtentritto (1930), B. Asafjevo (1971), N. Goodchild (2007), K. Hamiltono (2006) mokslinių darbų. Taip pat nemažai vertingų žinių pasisemta iš enciklopedinio žodyno *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), ypač tyrimui pravertė tokių autorių kaip J. Samsono, A. Walkerio publikacijos.

XX–XXI a. fortepijono atlikimo paradigmų tyrime daugiausiai remtasi E. P. Badura-Skoda (1972), S. Gordono (2016), J. Milšteino (1975), L. Hakelio (1990) įžvalgomis.

Darbo struktūra: Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas bei 2 priedai.

Pirmajame skyriuje „Fortepijono mokyklos samprata“ analizuojama fortepijono mokyklos idėja ir sąvokos komponentai. Aptariami mokyklą formuojantys veiksniai – mokymo programa, mokytojo vaidmuo, mokiniai ir atlikimo tradicija, kultūrinės erdvės ir

laikotarpio kontekstas – tuo pačiu bandant atskirti pedagoginės ir meninės mokyklos sąvokas. Paskutiniame pirmojo skyriaus poskyryje (žr. 1.3 poskyrį) pristatomas įvairių muzikologų ir tyrėjų požiūris į fortepijoninės technikos vystymo būdus ir perspektyvas.

Antrąjį skyrių „Pirmųjų fortepijono mokyklų atsiradimas ir genezė“ sudaro du poskyriai – tai XIX a. pirmosios pusės fortepijono pedagogikos pasiekimai ir XIX a. antrosios pusės pianistų-virtuozų reformos analizė šiuolaikinių fortepijono atlikimo paradigmų kontekste. Šiame skyriuje senųjų Londono, Vienos ir Paryžiaus fortepijono mokyklų pedagoginiai principai tyrinėjami lyginamosios analizės metodu, atskleidžiant jų ideologinius panašumus ir skirtumus. Daug dėmesio skiriama techninių elementų analizei: pianisto sėdėsenai, rankų ir pirštų padėčiai, judesiams, o taip pat interpretaciniam niuansams – garso išgavimo, dinamikos, pedalo ir tušė elementų naudojimo būdams. Antrajame poskyryje (žr. 2.2 poskyrį) pristatoma garsiųjų fortepijono kompozitorių-pianistų kūrybos ir pedagoginių nuostatų įtaka fortepijono meno raidos tendencijoms. Jame taip pat nagrinėjama C. Martiensseno individualios technikos idėja, kuri, šio darbo autoriaus nuomone, glaudžiai siejasi su nūdienos atlikimo paradigmoms atstovaujančių atlikėjų interpretacijų charakteristikomis.

Trečiajame skyriuje „XX–XXI amžių fortepijono mokyklų paradigmos“ pristatomos šiuolaikinės fortepijono atlikimo meno tendencijos, kurios įvardijamos kaip konceptualumo, vokalinio ir koloristinio prado paradigmos. Kiekviena paradigma tyrinėjama pasitelkiant ankstesniuose skyriuose iškristalizuotas idėjas, tokias kaip ritmo, *tempo rubato*, tušė, dinamikos, pedalo ir technikos elementų naudojimas, muzikinio mąstymo stereotipai, kurie atsiskleidžia atlikėjų interpretacijose. Koloristinės atlikimo paradigmos interpretacijų analizei pasitelkti vieno laikotarpio (maždaug 1930–1940 m.) įrašai, kai tuo tarpu vokalinės ir konceptualiosios paradigmų iliustracijai naudojamos įvairių laikotarpių pianistų interpretacijos. Tokį pasirinkimą sąlygojo trys priežastys: 1) koloristinė atlikimo maniera, kuri buvo įtakota C. Debussy kūrybinio stiliaus, geriausiai atsiskleidžia kompozitoriaus mokinių bei amžininkų interpretacijose – būtent jos tyrinėjamos šiame darbe; 2) vokalinė atlikimo maniera, priešingai nei koloristinė, formavosi daugelio kompozitorių (ne vien rusų) kūryboje, todėl ji skirtingų atlikėjų interpretacijose pasireiškia nevienodai; 3) konceptualumo paradigmos tyrimu siekta parodyti klasikinio ir romantinio mąstymo skirtumus.

Tiriamajame darbe pateiktos 3 lentelės, 7 pedagoginės tautos schemas, 64 natų pavyzdžiai, 1 paveikslėlis, 2 priedai. Analizei naudojami šių pianistų įrašai: Danielio Barenboimo, Evgenijaus Božhanovo, Alfredo Brendelio, Rufolfo Buchbinderio, Roberto Cassadesuso, Barry Douglaso, Walterio Gieseckingo, Aleksandro Lubiancevo, Nikolajaus

Luganskio, Deniso Macuevo, Marcelle Meyer, Ervino Nyiregyhazi, Levo Oborino, Vlado Perlemuterio, Sergejaus Rachmaninovo, Rudolfo Serkino, Sviatoslavo Richterio, Seong-Jin Cho, Arturo Schnabelio, Ricardo Viñes.

Analizuoti šie kūriniai: F. Lisztas, Petrarkos sonetas Nr. 123; P. Čaikovskis, „Trikinkėje“ iš ciklo „Metų laikai“; C. Debussy, „Auksinės žuvelės“ (*Poissons D'or*) iš ciklo „Vaizdai“ (*Images*) II sąsiuvinio; L. van Beethovenas, Sonata Nr. 8 („Patetinė”) op. 13, I dalis.

1. FORTEPIJONO MOKYKLOS SAMPRATA

1.1. Fortepijono mokyklos idėja ir sąvokos komponentai

Fortepijono mokyklos sąvokos problematika išryškėja atlikėjų interpretacijų, jų technikos skirtumuose, svarbią vietą čia užima kompozitoriaus kūrybinio stiliaus ir epochos estetinių vertybių suvokimo dilema. Šiame darbe bus siekiama ištirti XIX amžiaus kompozitorių-pianistų įtaką šių dienų fortepijono atlikimo mokyklų paradigmų formavimuisi. Šiuo tikslu bus nagrinėjami XIX–XX a. kompozitorių-pedagogų darbai, jų rekomendacijos, XX–XXI amžių žinomų atlikėjų įrašai, kuriuose pasireiškia stilistiniai, pianistinės technikos bei atlikėjo emocinių nuostatų modeliai, konkrečios muzikinės aplinkos, pedagoginių metodų specifika.

„Mokyklos“ sąvoka ne kartą buvo nagrinėta Lietuvos muzikologų Algirdo Jono Ambrazo (1934–2016), Gražinos Daunoravičienės, Donato Katkaus, Linos Navickaitės-Martinelli darbuose. Siekiant išsamiau patyrinėti šią problemą, siejant ją su fortepijono interpretacija, taip pat bus pasinaudota rusų pianisto, muzikologo Antono Borodino bei ukrainiečių muzikologės Natalijos Guralnik įžvalgomis.

Donatas Katkus straipsnyje „Atlikimo stilius ir klischės“ (1997) mokyklos sąvoką apibrėžia remdamasis mokytojo, mokyklos ir epochos vaidmenimis. Jo nuomone mokyklą žymi „mokytojas, konkretus asmuo, jo žinios ir sugebėjimai, skonis ir estetiškos pažiūros kaip tam tikra visuma, kuri pasikartoja mokant kiekvieną individualų mokinį; mokykla, kaip sistema, kurioje ne vienas, bet daugelis žmonių remiasi panašiais principais, standartais, estetinėmis normomis, skoniu ir madomis; epocha su savais skonio supratimais, estetinėmis normomis, arba – kalbant XX amžiaus pabaigos kategorijomis, tai būtų prekinis muzikavimo įvaizdis, t. y. populiaris muzikavimo klischė“ (Katkus 1997: 172). Taip vartojama sąvoka pabrėžia pagrindinių mokyklos komponentų – lyderio, vietos su tam tikra mokymo sistema ir laikmečio su savo estetinėmis nuostatomis – vieningumo idėją. Vieningumo kaip savitos kultūrinės tapatybės išskirtinį požymį, padedantį identifikuoti muzikavimo mokyklą.

Panaši šiuo atžvilgiu Algirdo Jono Ambrazo teorinė prieiga. Tyrinėdamas kompozitorių mokyklos egzistavimo faktus, jis mokyklas skirsto į pedagogines ir laisvasias (Ofelijos Tuisk terminas). A. Ambrazo manymu, pedagogines mokyklas vienija šie komponentai: programa, mokytojas, mokiniai, vieta, laikas ir tradicijos. Tuo tarpu laisvasias arba „menines mokyklas“ (pasitelkta Viktoro Vlasovo sąvoka) išskiria bendra meninė idėja, charizmatiški lyderiai, pasaulėžiūros bendrumas, dvasinės siekiamybės, kūrybiniai metodai

(Ambrazas 2007: 73). Atskyrus muzikavimo pedagogines ir menines mokyklas, „mokyklos“ sąvoką galima tyrinėti dvejopai – kaip mokymo sistemą ir kaip meninę kryptį.

Remdamasi Katkaus pastebėjimais ir Ambrazo nuostatomis dėl „mokyklos“ sąvokos komponentų bei mokyklos tautiškumo apraiškų, Lina Navickaitė-Martinelli pabrėžia, jog būtent mokyklą padeda išsaugoti tam tikros šalies ar bendruomenės kultūrinį identitetą. Jos manymu, XX amžiaus muzikos mokymo tendencijos ir bendradarbiavimo galimybės suniveliuoja tradicijas, suvienodina talentus prarandant jų nacionalinio identiteto išskirtinumą (Navickaitė-Martinelli 2014: 153). Nacionalinio identiteto praradimas ir suniveliuotos tradicijos – tai globalizacijos, kuri labiausiai pasireiškė XX a. pabaigoje, padarinys. Šie procesai iš tiesų kelia problemų identifikuojant nacionalinės mokyklos vertybes, tradicijas ir atstovus. Iš tikrųjų, klausant atlikėjų įrašų, nacionalinių mokyklų išskirtinumas nėra absoliučiai akivaizdus, tačiau kai kurie atlikimo ypatumai ir specifika gali padėti identifikuoti stilių ir pedagoginius principus, kuriais vadovaujasi atlikėjas. Žvelgiant plačiau, globalizacija ir išmaniųjų technologijų atsiradimas kuria be galo plačias galimybes pažinti ir mokytis, išgirsti ir perprasti pasaulines atlikimo meno tendencijas.

Kitokį kūrybos mokymo proceso modelį pateikia Gražina Daunoravičienė, kuri remiasi politiko ir psichologo Grahamo Wallaso (1858–1932) įžvalgomis. Wallasas savo knygoje „Mąstysenos menas“ (1926, ang. *The Art of Thought*) išsloksniavo 4 etapų kūrybos mokymo procesus: paruošiamoji fazė (užduoties iškėlimas); inkubacijos fazė (dėstymas, aiškinimas pasitelkus užduoties sąmonei ir pasąmonei); iliuminacijos fazė (*illumination* – „idėja, sumanymas“); verifikacijos fazė (įgyvendinimas, atsižvelgiant į konkrečią kūrybos situaciją) (Daunoravičienė 2016: 556). Pritaikius šį klasifikacijos modelį fortepijono mokyklai, išryškėja mokymo etapai: iškeliamą užduotis, ji įsisąmoninama, atsiranda sumanymas, kaip ją įgyvendinti, ir užduotis įvykdoma. Toliau autorė, pritardama Ambrazo nuomonei, daro išvadą, jog „specifinis pedagoginės kompozitorių mokyklos savitumas į darnią visumą sutelkia ne tik mokytojus ir mokinius, programas ir koncepcijas, mokytojų ir mokinių kūrybą, bet ir paslaptis, iki šiol taip pat silpnai konceptualizuotus komponavimo psichologijos bei proceso aspektus“ (Ibid.: 610). Autorės paminėtą komponavimo procesą ir psichologinius aspektus galima būtų tapatinti su atlikėjo kūrybine veikla – joje labai svarbią vietą užima pianisto aplinka ir asmeninės savybės, kurios diktuoja sugebėjimą generuoti idėjas, išsikelti sau kūrybines užduotis. Fortepijono meno istorijoje apstu pianistų, kurių kūrybinė energija, idėjos ir pedagoginis talentas vedė atlikimo meną tobulėjimo keliu.

Tyrinėjant fortepijono mokyklos sąvoką būtina prisiminti keletą fortepijono meno istorijos detalių. Fortepijono išradėju laikomas Bartolomeo Cristofori (1655–1731),

gyvenęs ir dirbęs Florencijoje. Vėliau instrumentas buvo nuolat tobulinamas, kūrėsi fortepijono gamyklos, į šį procesą įsijungė įvairių šalių meistrai¹. Naujasis instrumentas sukėlė didžiulį kompozitorių, atlikėjų ir pedagogų susidomėjimą. Muzikos mokymu tuo metu užsiimdavo privačios mokyklos ar našlaičių prieglaudos, kurios buvo vadinamos konservatorijomis ir daugiausiai išplitusios Italijoje (Timbrell 1999: 28). Pirmoji valstybės finansuojama konservatorija įkurta 1795 m. Paryžiuje: 1783 m. atidaryta Karališkoji dainavimo mokykla (pranc. *L'École Royale de chant*), kuri 1795 m. sujungta su Nacionaliniu muzikos institutu (pranc. *Institut national de musique*) ir pavadinta Nacionaline muzikos ir deklamacijos konservatorija (pranc. *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*). XIX a. pradžioje konservatorijos pradėjo kurtis įvairiuose pasaulio miestuose².

L. Navickaitė-Martinelli straipsnyje „Mokykla kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrinės tapatybes“ pastebi, jog būtent valstybės finansuojamų konservatorių steigimas ir jų veiklos plėtimas ilgainiui turėjo muzikos švietimui lemtingų pasekmių. Europos, vėliau pasaulio konservatorijose nuo 1795 m. prasidėjo ir vyko: nuoseklus, sistemingas mokymas; menų, ypač muzikos ir šokio, atskyrimas į siauresnes specialybes; sistemingas ir ankstyvas talentingų jaunų muzikų atradimas bei mokymas; nusistovėjo lavinimo struktūra, kristalizavosi pedagogikos metodai (Navickaitė-Martinelli 2013: 107). Pabrėžtina, jog sistemingas muzikos mokymas atsiradus valstybės finansavimui tapo prieinamas visiems visuomenės sluoksniams. Kiekviena šalis pagal savo estetines vertybes kūrė savo fortepijono pedagogikos metodiką, remdamasi nusistovėjusiomis muzikinėmis tradicijomis.

Įdomų sąvokos „fortepijono mokykla“ tyrimą pateikia Antonas Borodinas³. Disertacijoje „Muzikantų-atlikėjų, studijuojančių aukštojoje mokykloje sąvokos „fortepijono mokykla“ formavimas“ (2007, rus. *Формирование понятия „фортепианная школа“ у*

¹ Po 1700 metų (manoma, apie 1709 m.) B. Cristofori sukonstravo fortepijoną, kurį pavadino *gravicembalo col piano e forte*. Nuo XVIII a. vidurio fortepijonų gamyba išplito visoje Europoje. Garsiausi gamintojai dirbo trijuose miestuose: Vienoje – Antonas Walteris, Nannette Streicheris bei jos brolis Matthäusas Andreas Steinas, Williamas Southwellis, Johnas Isaacas Hawkinsas, Robertas Wornumas; Londone – Johannesas Pohlmanas, Adomas Beyeris, Frederikas Beckas, George'as Fröschle, Christopheris Ganeras ir Thomas Garbuttas; Jorke-Thomas Haxby; Paryžiuje – Baltazaras Péronardas ir Johannas Kilianas Merckenas, Sébastienas Erardas, Wilhelmas Zimmermannas (Ripin /Pollens 2001: 1864–1865).

² Ch. Timbrellis pateikia Europos konservatorių atidarymo datas: Milane (*Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ di Milano*, 1807), Neapolyje (*Conservatorio di San Pietro a Majella*, 1807), Prahoje (*Pražská konzervatoř*, 1808, pradėjo veikti 1811), Briuselyje (*Conservatoire royal de Bruxelles*, 1813, pradėjo veikti 1832), Vienoje (*Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, 1817), Londone (*Royal Academy of Music*, 1822), Leipcige (*Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“*, 1843), Miunchene (*Hochschule für Musik und Theater München*, 1846), Berlyne (*Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin*, 1850), Sankt Peterburge (*Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова*, 1862), Maskvoje (*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского*, 1866) (Timbrell 1999: 29).

³ Rusų pianistas, aranžuotojas.

музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования) jis išskiria dvi fortepijono mokyklos apibrėžtis: 1) mokykla kaip mokymo struktūra, kūrybinis kolektyvas, naudojantis panašius ugdymo metodus. Tai konservatorijos, muzikos mokyklos, muzikos akademijos; 2) mokykla kaip kryptis pasireiškianti regioniniame, nacionaliniame ar internacionaliniame kontekste, kai jos indėlis matomas pasauliniu mastu ir turi išskirtinę išliekamąją vertę. Tai gali būti Paryžiaus, Leipzigo, Veimaro ir pan. mokykla, ar nacionaliniu lygmeniu – rusų, prancūzų, vokiečių ir kt. mokyklos (Бородин 2007: 45). Tokia klasifikacija šiame darbe bus naudojama antrajame ir trečiajame skyriuose, kur bus kalbama apie fortepijono meno istorijoje išlikusias, pripažintas fortepijono mokyklas bei šių dienų atlikimo mene vyraujančias kryptis.

Natalija Guralnik straipsnyje „Ukrainos fortepijono mokyklos raida. XX a. muzikinio švietimo tradicijos ir metodiniai orientyrai“ (2013, rus. *„Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. музыкально-просветительские традиции и методические ориентиров“*)⁴ rašo: „esminiai, tipiniai mokyklos požymiai muzikoje – tai teorinių idėjų sistema ir instrumento valdymo technikos metodų visuma, kuri suformuoja profesinį meistriskumą ir ugdo mokinio asmenybę“. N. Guralnik pirmiausia pabrėžia, jog mokyklai būdinga: organizuotas ugdymo procesas, kurio pasekoje formuojami tam tikri įgūdžiai ir mokinyš palaipsniui perima mokytojo meistriskumą. Autorės nuomone, mokyklą formuoja ir organizacinė veikla – konkursų ir festivalių rengimas – kas padeda išryškėti talentingiausiems. Tai, jog mokiniai buriasi aplink lyderį, asmenybę, talentingą pedagogą, profesorės nuomone, padeda kurti idėjų tęstinumą, tradicijas. Bendra mokyklos idėja, atviras, kūrybiškas bendradarbiavimas, į kurį įsitraukia vis nauji žmonės, vienija jos atstovus. Šis apibrėžimas turi daug bendro su A. Ambrazo įžvalgomis. Autorės pateikti mokyklos komponentai – mokytojai, mokiniai, ugdymo procesas kaip programa, tradicijų perimamumas, bendros idėjos – atitinka Ambrazo pateiktą klasifikaciją.

Apibendrinant aukščiau pateiktas tyrėjų įžvalgas galima daryti išvadą, jog „fortepijono mokyklos“ sąvoka talpina savyje daug įvairių komponentų. Iš jų labiausiai apčiuopiami ir kvestionuojami yra programa, mokytojas, mokiniai, vieta, laikas ir tradicijos – šie komponentai toliau šiame darbe aptariami pedagoginės mokyklos rėmuose. Siekiant platesnio „fortepijono mokyklos“ sąvokos išaiškinimo, bus pasinaudota A. Ambrazo įžvalga, kurioje muzikologas atskiria pedagogines ir menines mokyklas, rekomenduodamas tyrinėti „mokyklą“ kaip mokymo sistemą ir kaip meninę kryptį. Tokiu atveju galima daryti prielaidą,

⁴ Interneto prieiga: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/12651/1/Goralnik%2043-60.pdf> (žiūrėta 2017 05 05).

jog tokie tyrėjų paminėti aspektai kaip nacionalumas, idėjų generavimas, technikos vystymo teorijos ir praktikos, interpretacijų ir kompozitoriaus kūrybinio stiliaus traktavimas veikiau identifikuoja meniškąją, atlikėjiškąją mokyklą.

1.2. Fortepijono mokyklą formuojantys veiksniai

Šiame poskyryje bus plačiau aptariama „fortepijono mokyklos“ sąvoka remiantis pirmojo skyriaus pradžioje pateiktais A. J. Ambrazo penkiais pedagoginės mokyklos komponentais: **programa, mokytojas, mokiniai, vieta ir laikas, tradicijos**. Pradedant nuo pirmojo komponento – programos – bus siekiama atskleisti pedagoginės ir meninės fortepijono mokyklų panašumus ir skirtumus.

1.2.1. Fortepijono mokymo programa kaip pedagoginių gairių visuma

Programa – tai konkrečiai išrašyta privalomos literatūros, repertuaro, grojimo įgūdžių ir mokymo metodų formavimo visuma, kuri padeda išugdyti jaunąjį pianistą, kitaip tariant tai, ko yra mokoma, kas diegiama mokykloje. Šio darbo autoriaus pedagoginė patirtis rodo, jog fortepijono mokymo programa apibrėžia: kiek metų mokomasi, kokias disciplinas mokomasi, koks repertuaras atliekamas.

L. Navickaitė-Martinelli savo disertacijoje „Fortepijoninis atlikimas semiotine tonacija: visuomenė, muzikinis kanonas ir naujieji diskursai“ (2014, angl. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*) paliečia Europos muzikinio ugdymo standartizavimo ir racionalizavimo problematiką. Ji pabrėžia, jog centralizuota muzikinio ugdymo sistema – mokyklos, konservatorijos, akademijos, universitetai – tai kruopštaus planavimo, individualių ir kolektyvinių veiksmų diferencijavimo sistemiškai sukurtos taisyklės, kurios akivaizdžiai standartizuoja profesionalių atlikėjų meną. Autorės manymu, Europoje kasmet daroma vis daugiau žingsnių, siekiant labiau suvienodinti ir standartizuoti profesionalų muzikos mokymą per Erasmus muzikos tinklą (Navickaitė-Martinelli 2014: 152).

Iš tiesų galima būtų sutikti su šia nuomone, tačiau muzikinio ugdymo programos, kurias sudaro tam tikrų taisyklių rinkinys, būtinos bazinių pianistinės technikos pagrindų įdiegimui. Nesilaikant taisyklių ir neturint mokymo sistemos, vargu ar pavyktų parengti profesionalų pianistą. Muzikos pedagogės ir socialinių mokslų daktarės Giedrės

Gabnytės-Bizevičienės nuomone⁵, dabar Lietuvoje, kaip ir daugelyje Europos šalių egzistuojanti muzikos mokyklų sistema optimaliai atliepia visuomenės poreikius, paliekant pasirinkimo galimybę (Gabnytė-Bizevičienė 2008: 12).

Fortepijono programa paprastai susideda iš dviejų dalių: bendrieji reikalavimai (programos apimtis, gamų egzamino turinys ir privalomi atsiskaitymai kiekvienam mokiniui) ir repertuaras (rekomenduotinių kūrinių sąrašas)⁶. Būtent repertuaras įvairių lygių pedagoginėse mokyklose (muzikos mokyklos, konservatorijos, akademijos) naudojamas gana standartiškai. Pianistas Motiejus Bazaras meno doktorantūros projekto tiriamojoje dalyje „Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime“ (2017) kritikuoja pedagoginio repertuaro konservatyvumą. Jis pabrėžia, jog pedagogai apskritai retai skatina savo studentus rinktis kažką ne iš tradicinio repertuaro. Dar daugiau, patys stokoja šiuolaikinės muzikos patirties, kurią galėtų perduoti savo studentams (Bazaras 2017: 29). Oponuojant reikėtų akcentuoti, jog tradicinis repertuaras kuria tam tikras tradicijas, kurios yra vienas iš šiame darbe aptariamos mokyklos sąvokos komponentų. Galima sutikti, jog netradicinė šiuolaikinė muzika mokymo procese naudojama retai, tačiau, perėmus savo mokyklos tradicijas, tokio repertuaro atlikimas nekelia jokių techninių problemų ir atlikėjas turi visas galimybes savaip interpretuoti pasirinktą kūrinį.

Pedagoginio repertuaro analizei bus pasitelkta M. K. Čiurlionio menų mokykloje naudojama fortepijono programa. Programa yra išdėstyta 12-ai metų, su kiekvienai klasei rekomenduojamu kūrinių sąrašu. Kūrinių sąrašas susideda iš šių žanrų kūrinių: polifonijos, stambios formos, pjesių, etiudų, taip pat – ansamblių. Atkreiptinas dėmesys, kad šioje programoje svarbią vietą užima lietuvių kompozitorių⁷ muzika: etiudai, pjesės, stambios formos ir polifoniniai kūriniai. Galima daryti prielaidą, jog šis repertuaro elementas reikšmingai prisideda kuriant nacionalinės mokyklos bruožus. Jei Lietuvoje nuo pat pirmųjų mokymo metų jaunųjų pianistų repertuare matomi lietuvių kompozitorių kūriniai, tai, tarkime, Rusijoje mokymo procese yra naudojama savo tautos kompozitorių muzika. Tuo galima

⁵ Ji rašo: „kasmet maždaug 5% vaikų, baigusių vaikų muzikos mokyklą, tęsia mokslą toliau (1, 185): pereina į specialiąsias meno mokyklas, konservatorijas, rengiasi studijuoti aukštosiose muzikos mokyklose. (Pianistų, tęsiančių mokslus toliau, sudaro apie 3% visų baigusių fortepijono specialybę moksleivių. Šiuos duomenis interviu metu pateikė Vilniaus penkių vaikų muzikos mokyklų mokytojai, fortepijono skyrių vedėjai, vaikų muzikos mokyklos direktorius). Mokinių, baigusių vaikų muzikos mokyklas, profesinio konkuravimo su specialiuju meno mokyklų mokiniais aukštojoje muzikos mokykloje galimybė įrodo, kad vaikų muzikos mokyklų mokinių profesinis pasirengimas tenkina aukštesniosios grandies mokymo įstaigas“ (Gabnytė-Bizevičienė 2008: 11).

⁶ M. K. Čiurlionio menų gimnazija (1997). *Spec. fortepijono skyriaus programa*. Įžanga ir spec. redakcija L. Drąsutienės, konsultantas E. Ignatonis, recenzavo R. Kryžauskienė ir A. Šikšniūtė.

⁷ Programos repertuare Vlado Bagdono, Balio Dvariono, Rimvydo Žigaičio, Leono Povilaičio, Juliaus Juzeliūno, Vytauto Barkausko, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, Juliaus Andrejevo, Juozo Gruodžio ir kt. kūriniai.

įsitikinti atsivertus Sankt Peterburgo meno mokyklos Nr. 12 programą⁸, kurios rekomenduojamų pjesių sąrašė dominuoja rusų kompozitorių Antono Arenskio, Michailo Glinkos, Dmitrijaus Kabalevskio, Sergejaus Rachmaninovo, Dmitrijaus Šostakovičiaus, Aleksandro Skriabino ir kt. kūriniai. Tikėtina, jog prancūzų jaunųjų pianistų repertuare galima sutikti gerokai daugiau prancūzų kompozitorių kūrinių nei kitų šalių muzikos mokyklų programose.

Kitas labai svarbus repertuarinis elementas yra etiudai. Palyginus M. K. Čiurlionio ir Sankt-Peterburgo menų mokyklų pianistams rekomenduojamus etiudų sąrašus, nesunku pastebėti akivaizdžius panašumus: jaunesnėse klasėse dominuoja kompozitorių C. Czerny, Ludvigo Schytte, Friedricho Burgmüllerio, Antuano Lemoine'o, Alberto Loeschhorno pavardės; vyresnėse klasėse dažniausiai atliekami Fryderyko Chopino, Sergejaus Rachmaninovo, Aleksandro Skriabino etiudai. Galima manyti, jog skirtumai atsiskleidžia mokymo tradicijose ir etiudų kiekyje per mokymo metus. Tai plačiau aptariama antrajame skyriuje.

Pedagginės mokyklos programą galima prilyginti meninės mokyklos kūrybinėms idėjoms, kurios tarnauja kaip tikslas, meninė siekiamybė, nors nėra konkrečiai išrašomos ar įvardijamos. Antai Paryžiaus *Le pianoforte* mokykla (1780–1820) suformavo ypatingo garso bei tirštos, jau fortepijoninės, faktūros ypatybes, besikartojančių tonų ir legato efektus, naujai traktavo harmonijos bei vokalo ekspresiją (Daunoravičienė 2016: 503). Ferenczo Liszto įkurta Veimaro mokykla⁹ yra tipiškas „laisvosios“ arba meninės mokyklos pavyzdys. Šioje mokykloje greta F. Liszto dirbo nemažai progresyvių muzikantų (Hectoras Berliozas, Richardas Wagneris ir kt.), atvirai oponavusių senajam vokiškajam tradicionalizmui ir kūrusių ateities muzikos idėją. F. Liszto mokykla apskritai gali būti vertinama kaip fenomenas dėl idėjų gausumo ir nepaprastai plačių kompozitoriaus-pedagogo pažiūrų. Iš tiesų, dalis F. Liszto mokinių pasirinko vadinamąją konservatyviąją, vokiškąją kryptį (Hansas von Bülowas (1806–1888)¹⁰, Carlas Reinecke (1824–1910)¹¹), kiti nuėjo

⁸ Программа обучения к базисному учебному плану специальный инструмент – фортепиано. Санкт-Петербургская детская школа искусств no 12. Interneto prieiga:

<http://spbdshi12.ru/assets/files/programma-fortepiano-9-let.pdf> (žiūrėta 2019 01 18).

⁹ Įkurta 1835 m. Dabar vadinasi *Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar*.

¹⁰ Vokiečių kompozitorius, pianistas, vienas ryškiausių intelektualios konservatyviosios krypties atlikimo mense atstovų.

¹¹ Vokiečių kompozitorius, pianistas, garsus *Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig* (liet. Leipzigo konservatorijos) pedagogas, konservatyviosios atlikėjiškosios krypties atstovas. Jo mokiniai – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Edvardas Griegas ir daugelis kitų.

romantinės, vokalizuotos atlikimo manieros keliu (Pavelas Pabstas (1854–1897)¹², Aleksandras Siloti (1863–1945)¹³, Emilis von Saueris (1862–1942)¹⁴).

Muzikinės idėjos – orkestrinis fortepijono skambėjimas, garso spalvų ieškojimas, lyrinis, vokalizuotas fortepijono skambėjimas, intelektualus ir tikslus kompozitoriaus natų teksto ir nuorodų perskaitymas – visa tai jau smarkiai pažengusių pianistų siekiai. Netgi aukštosiose muzikos mokyklose, kurioms nebūdingas bendros muzikinės idėjos siekis, yra laikomasi tradicinės pianisto ugdymo programos. Meninės mokyklos esminė idėja labai dažnai turi nacionalumo pagrindą. Konkrečių idėjų įgyvendinimu ir tipiška jų siekiamybe technikos ir interpretacijos prasme pasižymi šiuo metu visuotinai pripažįstamos rusų, prancūzų ir vokiečių fortepijono mokyklos. Tam tikros išskirtinės idėjos pasireiškia ir mažiau tipiskose anglų, lenkų, amerikiečių fortepijono mokyklose. Svarbu pabrėžti, jog meninės mokyklos yra pedagoginių fortepijono tradicijų, kurios pasireiškia mokymo programose, tąsa. Nacionalinių fortepijono mokyklų bruožai ir meninės kryptys plačiau bus analizuojami trečiajame skyriuje.

1.2.2. Mokytojo vaidmuo kuriant fortepijono mokyklą

Mokytojo profesija visais laikais buvo susijusi su tam tikrais kvalifikaciniais reikalavimais¹⁵, asmens charakterio savybėmis. Verta prisiminti vieno iš ryškiausių XIX a. Vienos fortepijono mokyklos atstovų Johanno Nepomuko Hummelio (1778–1837) išdėstytus reikalavimus mokytojui, kurie yra aktualūs iki šiol¹⁶. Šios taisyklės, parašytos XIX a. pradžioje, galėtų būti vertinamos kaip esminių, būtiniausių mokytojo bruožų pavyzdys. Tačiau pastebėtina, jog Hummelio išvardinti mokytojo bruožai – tai asmeninės savybės,

¹² Vokiečių kilmės rusų kompozitorius, pianistas, Maskvos konservatorijos profesorius. Jo mokiniai – garsūs rusų pianistai, pedagogai K. N. Igumnovas, A. B. Goldenveizeris, A. Gedike, N. K. Metneris ir daugelis kitų.

¹³ Rusų pianistas, dirigentas, visuomenės veikėjas, Maskvos konservatorijos profesorius.

¹⁴ N. Rubinšteino (nuo 1879 m.) ir F. Liszto Weimare (1884–1885) mokinys. Dirbo Vienos konservatorijoje

¹⁵ Lietuvoje galiojantys kvalifikaciniai reikalavimai mokytojams įtvirtinti LR Švietimo ir mokslo ministro įsakymu. Interneto prieiga: <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/7367f7d02fbf11e4b487eaabe28831e8/OZyUEiZGac> (žiūrėta 2019 01 25).

¹⁶ 1) Mokytojas – maestro turi jausti didžiulę atsakomybę susijusią su mokinio meniniu progresu; 2) Jis negali leisti mokiniui įgyti jokių blogų įpročių; 3) Kai mokinys įsisavina elementarias žinias, labai svarbu, kad jo repertuarą sudarytų ne vien „sausie“ pratimai, etiudai, bet ir jam malonios trumpos pjesės. Taip būtų paskatintas mokinio smalsumas ir noras mokytis. Mokytojai žaloja mokinius, versdami groti per sunkius kūrinys; 4) Mokant mokinį skaityti iš lapo, svarbu priversti jį žiūrėti tik į natas, o klavišus surasti pagal atstumą tarp pirštų pojūtį. Daugelis mokinių, ypač vaikai, pradžioje groja tik mintinai, o tai reiškia, kad jie nesimoko skaityti natų teksto. Mokytojas turi pareikalauti, kad mokinys žodžiais pasakytų natas mintinai. Ir jei jis tai padaro, kūrinys yra išmoktas ir galima duoti kažką naujo, ką mokinys grotų pagal natas, bet ne iš klausos; 5) Niekada neleisti mokiniui groti per greitai. Tai pirmasis žingsnis link nesuprantamo ir neteisingo atlikimo; 6) Mokytojo užduotis – užtikrinti aiškų ir teisingą tempo nuorodų vykdymą. 7) Instrumentas visada turi būti pilnai suderintas, kad negadintų klausos (Gerig 2007: 72).

leidžiančios dirbti šį darbą. Tuo tarpu šiandienos mokytojų kvalifikaciniuose reikalavimuose, kuriais vadovaujasi mokyklų vadovai ir pedagogai, pirmiausia įvardijamas būtinas išsilavinimas ir dalyko žinios. Toks skirtumas suponuoja prielaidą, kad pedagoginės ir meninės mokyklos mokytojo reikšmingumas ir vaidmenys skiriasi – tolesnis tyrimas leis tai panagrinėti.

A. Ambrazas pastebi, kad kartais labai sunku nustatyti vieną mokyklos vadovą – metrą, ir neretai tai būna lyderių grupė ar vienminčių bendrija (pvz. XX a. pradžioje Prancūzijoje susikūrusi muzikų sąjunga *Les Six*). Dažnai mokyklos lyderio reikšmė tokia didelė, kad pati mokykla pavadinama jo vardu („Franko mokykla“, „Balakirevo būrelis“) (Ambrazas 2007: 75). Pritariant A. Ambrazo nuomonei, galima išskirti vieno pianisto-lyderio mokyklas, tokias kaip „Chopino mokykla“, „Liszto mokykla“, „Leschetizkio mokykla“; mokyklomis kaip savotiškomis vienminčių bendrijomis galėtų būti laikomos Maskvos, Sankt-Peterburgo ar Paryžiaus mokyklos. Kiekviena fortepijono mokykla, išsiskirianti savo unikalia metodika ir ryškiais lyderiais, laikui bėgant sukuria savas tradicijas.

Būtina pabrėžti, kad mokiniui ar studentui mokytojas visada yra autoritetas, tačiau įstaigos pedagogų kontekste ne visi mokytojai gali užimti šią poziciją. Galima teigti, jog pedagogas, dirbantis racionaliais metodais ir besilaikantis visuotinai priimtų taisyklių, dėstymo metodų ir interpretacijos sprendimo būdų, priklausys pedagoginei mokyklai. Tačiau čia pat gali dirbti ir pedagogas, aktyviai skleidžiantis originalias menines idėjas bei pritraukiantis pasekėjus, ir tai bus pagrindas meninės mokyklos kūrimuisi. Mokytojai kaip kūrybinių bendraminčių grupė gali burtis aplink vieną ar keletą ryškių individualybių, sudarydami prielaidas meninės mokyklos susikūrimui. Tačiau neatsiradus ryšiam lyderiui, pedagoginė mokykla gali tobulėti dėl bendradarbiavimo su kitomis mokyklomis (meistriškumo pamokos, studentų mainai, festivaliai, konkursai ir pan.).

Lyderiai kaip meninės mokyklos arba meninės-stilistinės krypties atstovai, šio darbo autoriaus manymu, gali būti:

- **Pianistai, sukūrę mokyklą** – Carlas Czerny (1791–1857), Muzio Clementi (1752–1832), Heinrichas Neuhausas (1888–1964), Teodoras Leschetizkis (1830–1915), Jean-Louisas Adamas (1748–1848), broliai Antonas (1829–1894) ir Nikolajus (1835–1881) Rubinšteinai.
- **Pianistai-kompozitoriai**, savo kūryba įteisinę naują stiliaus kryptį fortepijono mene ir padarę įtaką meninių fortepijono mokyklų raidai (tarp jų: F. Lisztas, F.

Chopinas, Robertas Schumannas, Sergejus Rachmaninovas, Claude'as Debussy)

- **Pianistai, nesukūrę mokyklos** ir nedirbę pedagoginio darbo, bet sukūrę originalų savo stilių, ir buriantys aplink save pasekėjus (Vladimiras Horowitzas, Glennas Gouldas).

Pianistai, sukūrę mokyklą – tai išskirtinės, charizmatiškos asmenybės, talentingi pedagogai, perteikiantys savo mokiniams ir pasekėjams kūrybines idėjas. Kūrybinių idėjų sklaida – tai nebūtinai mokymo procesas, kuriame dominuoja griežtos taisyklės, leidžiančios suformuoti bazinius pianisto technikos ir mąstymo elementus. Kūrybinės idėjos padeda pianistui atrasti save. Antai pianistas Arturas Schnabelis (1882–1951) buvo įsitikinęs, kad žmogui, kuriam lemta tapti menininku, visiškai nesvarbu – gerai ar blogai jį mokė muzikos mokykloje, nes kai jam sueina 15–17 metų, jis viską perdarys savaip: išsiugdys techniką, igūdžius ir eis savo keliu, kuris yra tikro menininko kelias (Heřrayz 1961: 207). Ši pozicija, nors ir skamba pakankamai paradoksaliai, yra artima daugeliui aukščiau paminėtų garsių pianistų, kurie dėl savo asmeninių savybių ir kūrybinio požiūrio į žmogų sudarė sąlygas meninių mokyklų atsiradimui ir klestėjimui. Maskvos konservatorijos profesorius H. Neuhausas, prisimindamas savo pamokas su studentu Sviatoslavu Richteriu, nuolat pabrėždavo, jog jis dažniausiai laikėsi „draugiško neutralumo“, sakydamas: „mokyta mokyt – tik gadinti“ (Ibid.: 211).

Pianistai-lyderiai pedagoginį procesą formuoja per kūrybą, per draugiškus, kolegiškus santykius su studentais, stengdamiesi jiems padėti atrasti save. Dažnai talentingi mokiniai lyderio idėjas pateikia kaip savo ir tokiu būdu padeda atpažinti savo mokytojo bei jo mokyklos braižą. Visa tai kuria vieno pianisto, pedagogo vardo mokyklą, kuri laikui bėgant ir keičiantis įstaigos profesūrai, įgauna nacionalinį pavadinimą. Kitaip tariant, tampa tos šalies mokykla, kurioje dirbo ir toliau dirba garsių pianistų-pedagogų pasekėjai ir mokiniai. Puikiais pavyzdžiais gali būti garsūs pianistai, kurių vardai siejami su šalimi, kurioje jie dirbo: J.-L. Adamas ir prancūziškoji mokykla, A. ir N. Rubinšteinau ir rusų mokykla.

Pianistai-kompozitoriai, dirbę pedagoginį darbą – tai W. A. Mozartas, F. Lisztas, F. Chopinas, C. Debussy, kurie savo menines idėjas išreiškėdami kūryboje įtakojo fortepijono meno raidą. Kompozitoriaus kūrybinis stilius – tai tam tikra mokykla, naujas požiūris į fortepijono technines ir interpretacines galimybes. Apie kompozitorių kūrybinio stiliaus įtaką fortepijono interpretacijos raidai domėjosi ir rašė daug muzikologų, menininkų ir tyrėjų. Iš jų minėtini Marguerite Long (1972), Charles Timbrellis (1999), rašę apie C.

Debussy; Alanas Walkeris (1987[1983], 2005[1987], 1997[1996]) išleido daugybę darbų apie F. Lisztą; Adam Zamoisky (1980), Nicolas Temperley (1979) ir daugelis kitų domėjosi F. Chopino kūryba; W. A. Mozarto kūrybinį stilių ir interpretacijas detaliai nagrinėjo E. ir P. Badura-Skoda (1957).

Kompozitorių-pianistų kūrybinis stilius ir pedagoginė veikla, sukoncentruota tam tikroje vietoje, būrė aplink save pasekėjus, atlikėjus, mokslinių, tiriamųjų darbų autorius, kurie, analizuodami pasirinkto kompozitoriaus kūrybą, kūrė metodikas, padėsiančias įsisavinti, suprasti ir atlikti šią muziką. Svarbu atkreipti dėmesį, jog garsieji kompozitoriai neretai kūrybinėmis idėjomis pralenkdavo savo epochą ir kurdavo ateities muziką, kurios supratimui ir atlikimui reikėjo specifinių žinių, įgūdžių ir specifinės technikos. Dėl tos priežasties kūrėjų veikla dažnai virsdavo pedagogine, leidžiančia paaiškinanti muzikos esmę bei padedančią išspręsti technines problemas. Yra žinoma kompozitoriaus C. Debussy ir pianistų Marguerite Long bei Ricardo Viñes bendradarbiavimo faktų (Long 1972: 72); L. van Beethoveno mokinys C. Czerny yra išleidęs vadovėlį „Apie teisingą visų Beethoveno kūrinių fortepijonui atlikimą“ (1839, vok. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*). Visi šie ir daug kitų faktų rodo, jog kompozitoriaus-pedagogo asmenybė yra vienas iš svarbių mokyklos formavimosi veiksnių.

Pianistai, nesukūrė mokyklos, bet sukūrė originalų stilių – tai atlikėjai, savo originaliomis interpretacijomis pritraukę ir subūrę pasekėjus. Šiais laikais įrašų industrija suteikia atlikėjų menui plačias sklaidos galimybes, tokiu būdu populiarina ir daro prieinamomis jų interpretacijas. Kaip ryškų šios srities lyderį, išsiskiriantį neįprastomis idėjomis, galima įvardyti Kanados pianistą Glenną Gouldą (1932–1982), kuris išgarsėjo J. S. Bacho kūrinių, ypač „Goldbergo variacijų“, interpretacija¹⁷. Pastarasis G. Gouldo atlikimas iki šiol yra laikomas savotiška mokykla interpretuojant J. S. Bacho klavyrinę muziką. Šio pianisto atlikimo stiliui būdingas aukščiausio lygio techninis meistriškumas, perfekcionizmas bei sugebėjimas aiškiai išartikuliuoti visus faktūros sluoksnius. Ypač tai girdima originaliose Bacho polifoninės klavyrinės muzikos interpretacijose, kurios kupinos netikėtų sprendimų ir pateiktos su didele jaunatviška energija. Reikia prisiminti, jog XX a. pirmoje pusėje išpopuliarėjo romantinė Bacho muzikos interpretavimo tradicija, kuri ypač buvo paplitusi Rusijoje. Tačiau šiais laikais pianistų požiūris į šią muziką smarkiai pasikeitė. Reikia manyti,

¹⁷ „Goldbergo variacijų“ pirmas įrašas – 1956 m. garso įrašų kompanijos „Columbia Records“. Už pakartotinį 1983 m. įrašą atlikėjas buvo apdovanotas net dviem „Grammy“ premijomis: „Geriausias solo atlikėjas“ (*for Best Instrumental Soloist Performance*) ir „Juno apdovanojimas už klasikinį albumą“ (*Juno Award for Classical Album*).

jog šiam procesui didelės įtakos turėjo G. Gouldo kūrybinis stilius kaip naujos J. S. Bacho kūrinių interpretavimo tradicijos fenomenas.

Tarp šios grupės lyderių galima būtų paminėti Ukrainos ir Amerikos pianistą Vladimirą Horowitzą (1903–1989), kuriam būdinga išskirtinė, virtuozinė technika, originalūs tušė sprendimai, stipri, jaudinanti energija. Atlikėjo interpretacijos pasižymi didžiuliais dinaminiais kontrastais, kuriuose *fff* skamba pilnu, skambiu ir sodriu, bet ne grubiu „daužtu“ garsu, o tyliose vietose tušė tampa jautriu, išpildomas labai tiksliai, sukuriant rafinuoto ir subtilaus garso įspūdį. Svarbu atkreipti dėmesį, jog šis pianistas išgarsėjo ne kaip vieno, bet daugelio kompozitorių – W. A. Mozarto, F. Chopino, F. Liszto – kūrinių puikus atlikėjas. Ypač populiarios, prilyginamos kanoninėms yra A. Skriabino ir S. Rachmaninovo kūrinių interpretacijos¹⁸. Išskirtinis kūrybinis V. Horowitzo braižas skatina mokytis naujo požiūrio į kompozitorių natų tekstą, nuorodas, kūrybingai spręsti interpretacines užduotis.

1.2.3. Mokiniai kaip tradicijų perimamumo garantas

Sugebėjimas įvertinti mokinio galimybes ir nuosekliai siekti abipusio supratimo – tai talentingo pedagogo bruožas. Mokytojo gebėjimas sudominti mokinį, sukelti entuziazmą ir meilę muzikai yra atskaitos taškas, be kurio neįmanomi jokie kiti etapai. Tačiau negalima pamiršti, kad kiekviena taisyklė turi išimčių. Tai „mokiniai-savamoksliai“. Puikus pavyzdys yra pianistas-virtuozas, kompozitorius Leopoldas Godowskis (1870–1938), kurio vaikystė prabėgo Vilniuje¹⁹. O taip pat amerikiečių pianistas ir rašytojas Charlesas Rosenas (1927–2012), išgarsėjęs savo knyga *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), kurioje analizuojama atlikimo stiliaus evoliucija. Reikia pabrėžti, jog abu minėtieji pianistai mokytojus, kurie suformavo pradinius įgūdžius, turėjo tik jauname amžiuje, o vėliau meistriškumo siekė savarankiškai.

Apie mokinius kaip tradicijų tęsėjus knygoje „Lietuvos fortepijono pedagogikos puslapiai“ (2015) išsamiai rašo Liucija Drąsutienė²⁰. Antrojoje šios knygos dalyje autorė, pristatydamą lietuvių pianistus, kurie atstovavo vakarų Europos ir rusų pianizmo mokykloms (iki 3-iojo dešimtmečio) aptaria kiekvieno jų asmenines savybes, pedagogines nuostatas, metodikos bruožus. Ši studija atskleidžia talentingų pianistų-pedagogų profesionalius siekius,

¹⁸ Verta prisiminti, jog Skriabinas, išgirdęs Horowitzo skambinimą, kai šis dar buvo vos 11 metų, paskatino jo tėvus leisti berniuką į muzikos mokyklą. Rachmaninovas, įvertindamas Horowitzo talentą, sutiko ir pritarė savo sonatos fortepijonui atlikėjo parašytai ir atliktai naujai versijai. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=CWVvnZmT9_E] (žiūrėta 2018 06 17).

¹⁹ L. Godowskio muzikinės studijos Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje tęsėsi vos tris mėnesius.

²⁰ Pianistė, humanitarinių mokslų daktarė, profesorė.

jų erudicijos, kūrybiškumo ir energijos įtaką savo mokiniams (Drąsutienė 2015: 151–285). Autorė taip pat domėjosi, iš kur į Lietuvą atkeliavo pianistinė kultūra ir kokias pedagogines idėjas skleidė mūsų pianistai. Ji pateikia keletą schemų, kuriose matyti Lietuvos pianizmo sąsajos su Carlu Czerny ir jo mokiniu Theodoru Leschetizkiu, taip pat Muzio Clementi, Ignazu Moschelesu, netgi su Ludwigu van Beethovenu, F. Lisztu, rusų mokyklos kūrėjais Pavelu Pabstu, Aleksandru Goldenveizeriu bei daugeliu kitų iškilių asmenybių (Ibid.: 561).

Eugenijus Ignatonis²¹ knygoje „Alma mater ir pianistai“ (2010) pateikia sritis, į kurias krypta studentų-pianistų interesai. Jis rašo: „pianistas mokomas būti koncertuojančiu artistu, koncertmeisteriu, kamerinių ansamblių dalyviu, pedagogu, mokslininku, muzikos veikėju ir savos šalies piliečiu“ (Ignatonis 2010: 83). Matant tokią pasiūlą, galima pastebėti, jog fortepijono pamokos teikia labai daug galimybių, iš kurių E. Ignatonis išskiria tris pianisto profesijos kryptis: „1) koncertuojantis pianistas; 2) pianistas, dirbantis kurį nors savo specialybės kūrybinį darbą, daugiau ar mažiau dalyvaujantis koncertinėje veikloje; 3) pedagogas ar muzikos veikėjas, dėl įvairių priežasčių atsisakęs koncertinės veiklos“ (Ibid.: 83). Pagal pasirinktą kryptį, suprantant studento interesą, mokytojas renkasi atitinkamą metodiką ir programą, kuri padės įgyvendinti mokinio siekius.

Maskvos konservatorijos profesorius, pianistas H. Neuhausas, išugdęs visą būrį puikių pianistų, prieina išvados, jog „talentų kurti negalima, bet galima sukurti kultūrą, t y. pagrindą, kurioje auga ir klesti talentai“ (Heйрайз 1961: 199). Šis požiūris leidžia suprasti, jog demokratiškas ir kūrybingas mokytojas visada turi galimybę sudominti mokinį, kuris vėliau taps šalies kultūrinio gyvenimo dalimi.

E. Ignatonis, nagrinėdamas LMTA absolventų profesijos pasirinkimus, pateikia tokią lentelę:

artistas	10 proc.
orkestro artistas	50 proc.
pedagoginis darbas	50 proc.
muzika kaip saviraiška	100 proc.

1 lentelė. LMTA absolventų profesijos pasirinkimai (Ignatonis 2010: 91)

Šioje lentelėje matosi, jog visi LMTA absolventai pirmiausia traktuoja savo profesiją kaip saviraišką ir tik 10 proc. studentų tikisi tapti koncertuojančiais atlikėjais-

²¹ Pianistas, pedagogas ir humanitarinių mokslų daktaras.

artistais. Net pusę besimokančiųjų vilioja pedagoginis darbas, kuris gali būti derinamas su koncertine veikla.

Apžvelgiant rusų ir prancūzų fortepijono mokyklų pedagoginės tąsos schemas (žr. 2 priedą ir schemą Nr. 5), galima atsekti būtent šiuos pianistinio elito karjeros pasirinkimus. Kaip pavyzdys galėtų būti Maskvos konservatorijos prof. H. Neuhauso mokiniai (žr. 2 priedą), kurių karjera klostėsi trimis kryptimis: tik atlikėjas, tik pedagogas ir atlikėjas-pedagogas. Jo mokiniai, garsūs pasaulinę karjerą padarę koncertuojantys pianistai Sviatoslavas Richteris ir Emilis Gilelsas netapo pedagogais. Tuo tarpu Vera Gornostajeva ir Jakovas Zakas žinomi kaip pasaulinio garso pedagogai, perėmę ir tęsę savo mokytojo H. Neuhauso tradiciją. Vladimiras Krainevas sugebėjo suderinti koncertinį gyvenimą su pedagoginiu darbu.

Universalumu pasižymi ir Maskvos konservatorijos prof. Aleksandro Goldenveizerio mokiniai (žr. 2 priedą). Iš jų galima paminėti Dmitrijų Baškirovą, kuris yra plačiai žinomas kaip pedagogas ir koncertuojantis atlikėjas. Tatjana Nikolajeva labiau žinoma kaip atlikėja, žymi Bacho muzikos interpretatorė, taip pat daugelį metų dirbo Maskvos konservatorijoje. Samuilo Feinbergo prioritetu buvo pedagoginis darbas.

Žvelgiant į prancūzų mokyklos pedagoginės tąsos schemą (žr. schemą Nr. 5) įdomiausiai atrodo Antoine'o François Marmontelio pedagoginė linija. Jo mokinė Marguerite Long buvo koncertuojanti pianistė ir gerai žinoma pedagogė. Tuo tarpu Louisas Josephas Diemeris labiau žinomas kaip pedagogas nei atlikėjas. Tai leidžia teigti, jog pasirinkus atlikėjo-pedagogo kryptį, prioritetai gali skirtis: vieni daugiau dėmesio skiria pedagoginiam darbui, kiti – koncertinei veiklai.

Verta pabrėžti, jog koncertuojančio pianisto kelią, atsisakant pedagoginio darbo, renkasi tik ryškiausios asmenybės. Vienu iš tokių pavyzdžių galėtų būti Sankt-Peterburgo konservatorijos prof. Leonido Nikolajevo mokiniai Vladimiras Sofronickis ir Marija Judina, žinomi kaip garsūs, rusų mokyklai atstovaujantys pianistai-atlikėjai, unikalios asmenybės su savitu mąstymu ir pianizmu.

Atsakant į klausimą, kaip tradicijos tąsą garantuoja mokinyms, svarbu atkreipti dėmesį į specifinius atlikimo elementus, atspindinčius vieno pedagogo ar visos mokyklos interpretatorių grandį. L. Navickaitė-Martinelli pastebėjo, jog Mūzos Rubackytės interpretacijoms būdingi ritmo bei tempo pokyčiai, plati dinaminė skalė, virtuoziškumas ir daugelis kitų parametru, kurie neabejotinai atspindi rusų romantinių stilių (Navickaitė-Martinelli 2013: 117). Ir tai nekeista, žinant, jog atlikėja studijavo Maskvos konservatorijoje Jakovo Fliero, kuris buvo Konstantino Igumnovo mokiniu, klasėje. Rusiškoji tradicija girdima

ir Petro Geniušo interpretacijose. Jis atstovauja Veros Gornostajevos, kuri kaip minėta, mokėsi pas H. Neuhausą, pedagoginę liniją. Anot L. Navickaitės-Martinelli, vienas svarbesnių Geniušo interpretacijos bruožų (kartu su kitais efektais, pasiekiamais naudojant tam tikro pobūdžio garso išgavimą, tušę) yra ypatingas intymumas, aistringas, gilus garsas, „artumo“ vizijos kūrimas, energija (Ibid.: 117). Pats atlikėjas, kalbėdamas apie S. Rachmaninovo muziką, pabrėžia jos nepriylgstamą „fantastišką emocinį ir kūniškąjį intelektą“, emociingumo ir sentimentalumo bei racionalumo ir intelektualumo sintezę (Navickaitė-Martinelli 2010: 95). Visa tai atspindi romantinę atlikimo tradiciją, kuri būdinga rusų fortepijono mokyklai.

Mūza Rubackytė savo interviu su L. Navickaite-Martinelli užsimena apie prancūzų muzikos atlikimą. Pianistė teigia: „manau, kad galima pasakyti, prancūzas ar ne prancūzas atlieka šią muziką. Žinoma, aš labai supaprastinu, tačiau esama tam tikrų dalykų – detalės, linija, atspalvis, pedalo naudojimas, – galinčių parodyti, kad arba tas žmogus studijavo pas prancūzus, arba pats yra prancūzas“ (Ibid: 393). Kalbėdama apie savo mokytojus, atlikėja pripažįsta, jog nėra tipiška rusų mokyklos atstovė: jos mama ir teta, išsilavinimą įgijusios „pas vokiečius ir lenkus“, buvo pirmosios jos mokytojos, paskui – studijos Maskvoje, o vėliau gyvenimas ir darbas Prancūzijoje. Visa tai leido sukurti individualų atlikimo stilių, kuriuo išsiskiria pianistės interpretacijos.

Reikia pasakyti, jog jaunoji Lietuvos pianistų karta atstovauja „vakarietiškai“ tradicijai, kurioje ryški vokiškoji atlikimo mokykla. L. Navickaitė-Martinelli Gabrieliaus Alekno pianistinį stilių vadina „intelektuali, perfekcionistišku, subalansuotu“, pabrėždama jog jis ilgą laiką studijavo prof. Liucijos Drasutienės, kuri priklauso austrų-vokiečių interpretavimo mokyklai, klasėje (Navickaitė-Martinelli 2013: 118). Jo interpretacijose autorė įžvelgia tokias interpretavimo priemones kaip „aiški artikuliacija, tikslios ritminės struktūros ir pan. (Ibid.). Šio darbo autorius, pritardamas L. Navickaitės-Martinelli nuomonei, G. Alekną vertina kaip pianistą, kurio atlikimo maniera pasižymi saikingais tempais, tvarka, intelektualiu, rafinuotu stiliumi, pamatuotomis emocijomis. Šiai atlikimo tradicijai galima jį priskirti ir dėl dominuojančio dėmesio L. van Beethoveno kūrybai.

Nagrinėdama pianisto Andriaus Žlabio kūrybinę „genealogiją“, L. Navickaitė-Martinelli pastebi taip pat austrų-vokiečių interpretatorių grandį, prasidedančią nuo paties Beethoveno ir besitęsiančią per jo mokinį Carlą Czerny. Jos manymu, A. Žlabio interpretacijos pasižymi „intravertiška, tylia ekspresija, savitai paryškintomis detalėmis ir išskirtine atlikimo gelme“. Šio darbo autorius pastebėjo, jog šis atlikėjas daug dėmesio skiria J. S. Bacho kūrybai. Jo atlikimas pasižymi virtuoziskumu, tikslu tušę, intelektu ir racionaliai

apskaičiuotomis interpretacijomis, kas leidžia jį priskirti vokiškajai tradicijai. Tačiau svarbu pažymėti ir tai, kad minėtiems atlikėjams vieningos tradicijos perimamumas jau nebuvo prioritetas, kaip galbūt ankstesnių kartų pianistams.

Kalbant apie mokinio ir mokytojo santykius, galima pasidomėti įvairaus rango pianistų prisiminimais. Pvz., F. Lisztas, apibūdindamas savo mokytoją Carlą Czerny, viename iš savo laiškų vadino jį „maestro Czerny“, kurio įvairiapusiška muzikinė patirtis gali būti kiekvienam naudinga tiek praktiškai, tiek teoriškai (Мальцев 2010: 19). Kompozitoriaus-pianisto Stasio Vainiūno mokinyš Dainius Trinkūnas prisimena, jog „jaunieji pianistai būdavo įtraukiami į kūrybinių ieškojimų erdvę ir apgaubiami vadovo žiniuono nuoširdumo skraiste“ (Ignatonis 2010: 59). Tokių pozityvių prisiminimų muzikinėje literatūroje yra labai daug. Tai liudija mokinio pagarbą savo mokytojui, sukūrusiam jo ateities galimybę ir perspektyvą.

Reikia pripažinti, kad tyrėjų mėgstama diagramų genealogija nėra absoliučiai tiksli nuoroda į mokyklą. Pasitaiko ir tokių atvejų, kai pianistas, pasimokęs pas vieną pedagogą, atstovaujantį, tarkim, rusų mokyklai, po kiek laiko gali išvažiuoti į kitą šalį ir ten surasti kitos mokyklos, pvz., prancūzų atstovą, kurio metodiką organiškai perims. Atkreiptinas dėmesys, jog šiais laikais dėl visuotinos globalizacijos ir susisiektų galimybių vieno pianisto interpretacijose dažnai galima pastebėti skirtingų mokyklų technikos ir išraiškos priemonių elementų. Apibendrinant galima teigti, jog meninės mokyklos pasekėjas gali būti pianistas, kuris akivaizdžiai žavisi, klauso įrašų, domisi tam tikros kūrybinės krypties, mokyklos atstovų veikla.

1.2.4. Kultūrinės erdvės ir laikotarpio kontekstas

Aptarus tris mokyklos sąvokos komponentus – programą, mokytoją ir mokinius, pereisime prie ketvirtojo – vietos ir laiko – dėmens. Pedagoginės mokyklos vieta – tai konkreti erdvė, kurioje mokosi įvairaus amžiaus mokiniai. Tai muzikos ir meno mokyklos, gimnazijos. Dėl mokinių amžiaus mokyklos šalis paprastai sutampa su besimokančiųjų pilietybe, ko negalima pasakyti apie aukštąsias mokyklas, kur studijuoja jaunimas iš įvairių pasaulio šalių.

Kitas svarbus pedagoginės mokyklos vietos aspektas – tai šalies muzikinio ugdymo sistema, kuri gali būti finansuojama valstybės arba būti privataus verslo modeliu. Šis aspektas akivaizdžiai išryškina prioritetingas mokyklos siekiamybes ir rezultatus. Paprastai valstybės finansuojama mokymo sistema yra pakankamai vienalytė ir stabili su savais,

visiems bendrai suformuotais, tikslais, uždaviniais ir mokymo repertuaru²². Tokios sistemos pavyzdžiu galėtų būti Rusija ir daugelis buvusių posovietinių šalių, kurios iki šiol šios sistemos neatsisakė. Tačiau Vokietijoje, Italijoje, Prancūzijoje, taip pat Amerikoje muzikos mokymo sistema yra dažniausiai privataus verslo rankose. Tai reiškia, kad bendrų tikslų ir uždavinių šių šalių muzikos mokymas neturi, nes kiekviena privati mokykla gali turėti savus prioritetus: priimti kuo daugiau mokinių, skambinti repertuarą, kuris patinka mokinių tėvams, rengti šventes visuomenei ir pan. Kitaip tariant, siekti mėgėjiško, bet ne profesionalaus muzikos mokymo. Ši pozicija yra sunkiai suderinama su „fortepijono mokyklos“ sąvoka jau vien dėl to, jog toks mokymasis remiasi spontaniškais, atsitiktiniais veiksniais, kurie negali užtikrinti sistemingo įgūdžių formavimo. Nepaisant to, muzikos mėgėjų ugdymas turi daug teigiamų aspektų. Kaip teisingai pažymi E. Ignatonis, muzikos mėgėjas – tai išsilavinusi kultūringa asmenybė, kuri, nepriklausomai nuo pasirinktos veiklos pobūdžio, visą gyvenimą žavisi muzika: klausosi muzikos kūrinių, lanko koncertus, domisi muzikos naujienomis, pats aktyviai muzikuoja (Ignatonis 2010: 80). Pastebėtina, jog mokinyš, nesiekiantis profesionalumo, ypatingai yra veikiamas aplinkos interesų, madų ir skonio. Dėl tos priežasties muzikos mėgėjas nuo pat pirmųjų pamokų repertuarą iš kelių mokytojo pasiūlytų kūrinių renkasi pats. Jam dažnai leidžiama kai ką praleisti (Ibid.: 82). Visos minėtos išlygos tarnauja dabartinės visuomenės poreikiams, susidedantiems iš malonių įspūdžių, klausantis koncerto; gebėjimų diskutuoti muzikos temomis; dalyvauti mėgėjiškų kolektyvų veikloje; tapti tėvais, suprantančiais muzikos vertę savo vaikų auklėjimui, ir pan.

Meninėje fortepijono mokykloje vietą ir laiką apsprendžia kūrybinių idėjų aktualumas, mokyklos atstovų energija, sugebėjimas būti matomais ir paklausiais. Meninės mokyklos vieta gali būti ne viename mieste ir net ne vienoje šalyje. Iš tikrųjų, menininko kūryba gali būti matoma ne vien toje šalyje, kurioje jis susiformavo. Galima netgi būtų teigti, jog daugelis meninės fortepijono mokyklos atstovų pedagogine praktika užsiima ne savoje šalyje²³. Kita dalis pianistų-pedagogų dirba keliose šalyse²⁴. Tokie niuansai leidžia manyti, jog meninė mokykla nėra priklausoma nuo vietos ir laiko.

²² Būsimas profesionalas ugdomas nuosekliai, pagal tam tikrą privalomą repertuarą – M. Clementi, J. S. Bacho klavyriniai kūriniai, C. Czerny, J. Cramerio, F. Chopino etiudai, klasikų sonatos ir koncertai, gamos, pratimai ir kita daugelio kartų išbandyta literatūra (Ignatonis 2010: 82)

²³ Pavyzdžiu gali būti Rusijos pianistas Dmitrijus Baškirovas, dirbantis Madrido karališkojoje konservatorijoje (isp. *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*), Prancūzijos pianistas Pascal Devoyone, dirbantis Berlyno Hannso Eislerio aukštojoje muzikos mokykloje (vok. *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin*) ir kt.

²⁴ Mūza Rubackytė – LMTA ir Paryžiaus rusų Sergejaus Rachmaninovo konservatorijoje (pranc. *Le conservatoire russe de Paris Serge-Rachmaninoff*), Petras Geniušas – LMTA ir Škotijos karališkoje konservatorijoje (angl. *The Royal Conservatoire of Scotland*).

1.2.5. Mokykla ir atlikimo tradicija

Mėginant paaiškinti tradicijos sąvoką, reikia pabrėžti, jog čia svarbiausia yra tam tikra nekintamumo išraiška, kuri susiformuoja kaip normatyvų sistema, fiksuojanti bendrus pasiekimus. Mokyklos sąvoką ir atlikimo tradicijos problemą paliečia mokslininkas Josephas Kermanas²⁵ straipsnyje „Keletas variacijų kanono tema“ (1983, angl. *A few canonic variations*). Jis teigia, kad muzika egzistuoja ir evoliucionuoja tik todėl, kad egzistuoja istorinės, sociologinės, kultūrinės tradicijos, kurios buvo užrašytos, arba perduotos pedagogikos procese. Mokslininkas įsitikinęs: kol tradicija gyvuoja, muzikantai ir toliau gilinasi į muziką, ją imituodami, kartoja, sugretina, lygina ir t. t. Jei tradicija nėra užrašyta, ji paprastai perduodama per kalbėjimą (pedagogika) ir nuo muzikanto klausytojui (Kerman 1983: 115). Svarbu atkreipti dėmesį, jog tradicijos, muzikologo nuomone, užrašomos ir perduodamos pedagogikos procese, taip pat – iš muzikanto klausytojui koncertų salėje ar klausant įrašų. Visa tai leidžia manyti, jog tradicija – tai tam tikras kanonas, perduodamas kaip sukaupta grupės žmonių patirtis, bendra muzikanto erudicija, profesionalūs įgūdžiai, žinios apie bendras įvairių meno epochų stilistines nuostatas.

Pažymėtina, jog sąvokos „atlikimo mokykla“ ir „atlikimo tradicija“ ne visada reiškia tą patį. Geriau pasigilinus, galima pastebėti, jog, tradicijos nesiejant su vieta, gali būti naudojami terminai – romantinio atlikimo tradicija, tam tikros muzikos (liaudiškos ir pan.) atlikimo tradicija, kompozitoriaus (Bacho, Mozarto) kūrinių atlikimo tradicija, konkretaus muzikos kūrinio atlikimo tradicija ir panašiai. Todėl šiame darbe naudosime sąvokas „atlikimo mokyklos tradicija“, arba „meninės mokyklos tradicija“, kurios siejamos su konkrečios mokyklos pasiekimais.

Fortepijono mokyklos tradicija skleidžiama įvairiais komunikacijos kanalais: iš mokytojo mokiniui, mokslinės-metodinės literatūros pagalba, klausantis audio įrašų, stebint informacijos srautus internete, dalyvaujant festivaliuose, konkursuose, koncertuose, dalinantis pedagogine patirtimi – vedant seminarus, konferencijas, meistriskumo pamokas, skaitant paskaitas ir pan.

E. Ignatonis, aptardamas muzikos mokymo tradicijas, pastebi, jog labiausiai nekintančiu išlieka mokymosi repertuaras, padedantis perprasti instrumento bibliją. Autorius turi galvoje klasikinį pedagoginį repertuarą, kuris yra pradinių pianistinių įgūdžių formavimo garantas. Tačiau, jo manymu, klasikinė muzika (senoji ir naujoji) vis labiau tolsta nuo šiais laikais taip vešliai išsikerojusios pramoginės. Autorius teigia, jog deja, šių priešingų polių

²⁵ Žymus amerikiečių muzikologas, vienas pirmųjų muzikinio kanono tyrinėtojų.

suartinti nesiseka. Didžiausia klaida daroma tada, kai paminamos tradicijos ir mokyti muzikos pradedama nuo džiaz, kas veda diletantizmo ir saviveiklos link (Ignatonis 2010: 77).

Kalbant apie šiuolaikinių informacinių technologijų paveiktą fortepijono mokyklų tradicijoms, pastebimas aukščiausio profesionalizmo standartų įsigalėjimas. Siekdami visuomenės pripažinimo ir karjeros, atlikėjai smarkiai stimuliuoja šį procesą. E. Ignatonis jaunąjį pianistą vadina kompiuteriu, kuris nuosekliai ir sistemingai visas privalomas žinias įsideda į atmintį ir nuolatos modernizuoja pasirengimo technologiją (Ibid.).

Viena iš tradicijos perdavimo formų galima laikyti mokymo institucijų ir pedagogų bendradarbiavimą kaip patirties sklaidos galimybę. Bendradarbiaujama per studentų mainų programas, organizuojant konkursus, festivalius, koncertus, vedant paskaitas ir meistriskumo pamokas kitų mokyklų (kitų miestų, kitų šalių) pedagogams. Meistriskumo pamokų temos gali būti įvairios: naujų ar tradicinių mokymo metodų demonstravimas, techninių užduočių sprendimo būdai, tam tikrų kūrinių ar autorių interpretavimo niuansai, mokinio motyvavimo problemos sprendimo būdai ir pan. Pedagoginėse mokyklose meistriskumo pamokos dažniausiai apsiriboja techninių problemų sprendimo būdų paieška ir, atsižvelgiant į mokinio pajėgumus, tradiciniais interpretavimo elementais.

Meistriskumo pamokos aukštesiose muzikos mokyklose – tai atlikimo mokyklos kanoninių tradicijų perdavimas. Klausytojai meistriskumo pamokų metu gali pasisemti tam tikrų interpretacinių idėjų, susitikti su ryškiomis fortepijono meno pasaulio asmenybėmis. Pedagogo tikslas meistriskumo pamokose – labai koncentruotai ir aiškiai pateikti užduotis bei savo poziciją sprendžiant interpretacines ar technines problemas²⁶. Tačiau įvertinant meistriskumo pamokų naudą, tenka konstatuoti, jog per trumpą laiką pakeisti pianisto skambinimo stilių ir atlikimo manierą yra sudėtinga. Jokių būdu vieną meistriskumo pamoką gavęs prancūzų mokyklos atstovas negalės staiga perimti rusiškos atlikimo tradicijos. Ir atvirkščiai, rusų mokyklos atstovui būtų per sunku staiga suvokti prancūziškojo atlikimo stiliaus subtilybes. Būtina suprasti, jog visi esminiai atlikėjo interpretacijos ir technikos momentai yra išdirbami arba koreguojami reguliariose pamokose.

²⁶ Pavyzdžiui, Vilniuje 2016 m. LMTA fortepijono meistriskumo pamokas vedė pianistė, 1975 m. Tarptautinio F. Chopino pianistų konkurso antrosios premijos laimėtoja prof. Dina Yoffe (Vokietija – Izraelis). Jos pamokos pasižymėjo specifinių rusų mokyklos bruožų ir mokymo metodų gausa. Kai tuo tarpu prof. Eugene'o Indjic (Prancūzija) (1970 m. Tarptautinio F. Chopino pianistų konkurso ketvirtosios premijos laimėtojas) pamokose vyravo pakankamai demokratiška, europietiška fortepijono valdymo ir interpretavimo metodika. Profesoriaus iš Prancūzijos meistriskumo pamokų dalyviai turėjo puikią galimybę susipažinti su subtilia prancūziška atlikimo maniera.

Apibendrinamas fortepijono mokyklos komponentų analizę, autorius išskiria tokius esminius skirtumus tarp pedagoginės ir meninės (arba atlikėjiškosios) fortepijono mokyklos.

Pedagoginė (didaktinė) mokykla. Mokykla kaip mokymo struktūra	Meninė (arba atlikėjiškoji) mokykla. Mokykla kaip kryptis
Programa	Kūrybinės idėjos
Mokytojas	Lyderis arba lyderių grupė
Mokiniai	Pasekėjai
Vieta ir laikas (kada ir kiek mokoma)	Vieta ir neribotas laikas, diktuojamas mados ir pasekėjų.
Tradicijos	Patirties perimamumas mokyklos viduje

2 lentelė. Pedagoginių ir meninių mokyklų skirtumai

Lentelėje Nr. 2 pateikti pedagoginės ir meninės mokyklų komponentų skirtumai: programa vs kūrybinės idėjos; mokytojas vs lyderis arba lyderių grupė; mokiniai vs pasekėjai; vieta kaip pastatas ar šalies mokymo sistema vs miestas, regionas ar šalis; laikas, apsprendžiantis kada ir kiek mokoma vs neribotas bei diktuojamas mados ir pasekėjų; tradicijos kaip patirties ir žinių sklaida, bendradarbiavimas, meistriško kursai ir pan. vs patirties perimamumas mokyklos viduje.

Išvados:

- Fortepijono mokyklos sąvoką galima identifikuoti pasitelkiant šiuos komponentus: programa, mokytojas, mokiniai, vieta ir laikas, tradicijos.
- Programa – tai tam tikrų taisyklių, būtinų bazinių pianistinės technikos pagrindų įdiegimui, rinkinys. Pedagoginių mokyklų programiniai reikalavimai turi panašumų ir skirtumų, kurie pasireiškia repertuaro rekomendacijose. Konkrečios šalies kompozitorių kūriniai mokymo repertuare kuria nacionalinės mokyklos bruožus. Meninės mokyklos kūrybinės idėjos, kurios gali būti prilyginamos pedagoginės mokyklos programai, nėra konkrečiai išrašomos ar įvardijamos, tačiau tokios mokyklos esminė idėja, kaip meninė kryptis, dažnai turi nacionalumo pagrindą.
- Mokytojas, dirbantis racionaliais metodais ir besilaikantis visuotinai priimtų taisyklių, dėstymo metodų ir interpretacijos sprendimo būdų, tradiciškai atstovauja pedagoginei mokyklai. Tačiau meninės mokyklos arba meninės krypties pedagogai kaip lyderiai gali būti skirstomi į šias grupes: pianistai sukūrę mokyklą;

pianistai nesukūrę mokyklos ir pianistai-kompozitoriai. Šie lyderiai turi reikšmingos įtakos meninių krypčių ir paradigmų fortepijono atlikimo mene formavimuisi.

- Mokiniai, perėmę mokytojo žinias įgūdžius ir patirtį, turi pasirinkimo galimybę nuo koncertuojančio atlikėjo iki muzikinės saviraiškos ar koncertų lankytojo statuso. Mokiniai ir pasekėjai, skleisdami įgytas žinias, kuria ir stiprina tam tikras tradicijas, pabrėžiančias mokyklos ar meninės krypties išskirtinumą.
- Pedagoginės mokyklos vieta kaip šalis, kurioje veikia tam tikra muzikos mokymo sistema, formuoja tam tikras estetiškes vertybes, nebūtinai susijusias su profesionalų veikla. Meninės fortepijono mokyklos vietą ir laiką apsprendžia kūrybinių idėjų aktualumas, mokyklos atstovų energija, sugebėjimas būti matomais ir paklausiais, todėl jos veikla daugiau koncentruojasi ne į vietą, o laikotarpio kontekstą.
- Tradicija – tai sukaupta grupės žmonių patirtis, bendra muzikanto erudicija, profesionalūs įgūdžiai, žinios apie bendras įvairių meno epochų stilistines nuostatas. Viena iš tradicijos perdavimo formų galima laikyti mokymo institucijų ir pedagogų bendradarbiavimo ir patirties sklaidos galimybę.

1.3. Pianistinė technika kaip fortepijono mokyklos atspindys

Tyrinėjant mokyklos sąvokos komponentus, šio darbo autoriui liko neatsakytų klausimų dėl fortepijono mokyklos ar kūrybinės krypties identifikavimo įrankių. Šiuo atveju buvo iškelta hipotezė, jog pianisto technikos analizė gali būti vienu iš šios problemos sprendimo būdų. Minėtos idėjos realizavimui buvo daugiausiai pasinaudota Reginaldo Gerigo studija „Garsieji pianistai ir jų technika“ (2007, angl. *Famous pianists & their technique*). Tačiau šiam tiriamajam darbui einant į pabaigą buvo sužinota apie ispanų pianisto ir muzikologo Lucos Chiantore's knygą „Fortepijoninės technikos istorija“ (2019, angl. *Tone moves: Historia de la técnica pianística* (isp. versija 2001 m.)), kuri patvirtino šio darbo autoriaus idėjos teisingumą. L. Chiantore, siekdamas išsiaiškinti kaip skambėjo puikių fortepijono meno istorijoje žinomų pianistų interpretacijos, atliko labai platų ir kruopštų tyrimą, kuriame buvo pasinaudota įspūdingu dokumentinių šaltinių skaičiumi, tarp kurių yra nepaskelbtų tekstų, ištraukų iš teorinių darbų, kurie anksčiau niekada nebuvo išsamiai analizuoti. Autorius, vadovaudamasis chronologiniu ir estetiniu kriterijais, analizuoja didžiųjų

pianistų ir garsių kompozitorių techniką, susiedamas ją su repertuaro raida, įvairiomis pedagoginėmis teorijomis ir paties instrumento transformacijomis.

Iškeliant hipotezę, jog fortepijono mokyklos identifikacija neįmanoma be pianisto kūno, rankų, pirštų padėties bei interpretacijose naudojamų technikos elementų analizės, pirmiausia būtina išsiaiškinti, kas yra pianisto technika. Jevgenijus Libermanas (1825–1981) knygoje „Fortepijoninės technikos formavimas“ (1971, rus. *Работа над фортепианной техникой*) rašo: „Kai kam atrodo, jog technika – tai greitis, jėga, ištvermė; fortepijonei teknikai dar priskiriama švarus ir tikslus natų išpildymas“ (Либерман 2003: 9). Tačiau tai, šio darbo autoriaus nuomone, ribotas požiūris. Technika, jo manymu, daug platesnė sąvoka. Ji yra tai, ką turi būti įvaldęs pianistas, siekiantis atskleisti muzikos kūrinio turinį ir idėją. Poskyryje 1.2 buvo pastebėta, jog atlikėjai repertuarą renkasi įtakojami juos išugdžiusios mokyklos tradicijų. Kaip žinia, technika, kuri būtina atliekant F. Chopino muziką, netiks S. Rachmaninovo kūrybai, o štai C. Debussy muzikos atlikimui naudojama technika neįmanoma atlikti W. A. Mozarto kūrinių. Fortepijoninis repertuaras pianistui kelia labai įvairius uždavinius: mokėti skambinti labai garsiai ir labai tyliai, minkštai ir aštriai, pasiekti lengvo ar gilaus skambėjimo, bet kokioje faktūroje valdyti visas fortepijono garso gradacijas ir pan.

Pastebėtina, jog fortepijoninės technikos tobulinimo problemoms yra paskirta labai daug mokslinės ir metodinės literatūros, tačiau nepaisant to, pianistinė technika – tai sąvoka, kelianti daug diskusijų vien dėl to, jog įvairiuose literatūros šaltiniuose ji traktuojama įvairiai. Analizuojant šią problemą verta įsiklausyti į rusų muzikologo Levo Barenboimo nuomonę: „Vieni fortepijono mokyklą sieja su fortepijono technikos įgūdžių suformavimo metodika, kiti greta technikos elementų mokyklai priskiria charakteringų muzikos išraiškos priemonių kompleksus. Treti mokyklą įvardija kaip estetinių stilistinių pažiūrų, meninių išraiškos priemonių ir pianistinio meistriškumo bruožų visumą“ (Barenboim 1974: 24). Tačiau, muzikologo įsitikinimu, fortepijono mokyklos sąvoka yra nepakankamai aiški dėl to, jog dažniausiai akcentuojama „ko mokoma“, bet ne „kaip mokoma“. Kalbant apie techniką, atsakymas į klausimą „ko mokoma“ yra labai paprastas – mokoma technikos elementų, kuriuos sudaro smulki ir stambi technika. Smulki technika – tai gamos, gamos pobūdžio pasažai, dvigubos natos, triliai, melizmos, repeticijos; stambi technika – *tremolo*, oktavos, akordai, šuoliai. Daugelis pianistų technikos elementu įvardija ir polifoniją²⁷. Tačiau

²⁷ Heinrichas Neuhausas taip formuluoja technikos elementus: 1) vienos natos paėmimas; 2) smulki pirštų technika, pratimai ir etюдai penkių pirštų lavinimui; 3) įvairios gamos; 4) arpedžio, laužyti akordai; 5) dvigubos natos; 6) akordinė technika; 7) šuoliai, rankos pemešimas per didesnius atstumus; 8) polifonija (Heйрайз 1961: 138).

atsakymas į klausimą „kaip mokoma“ yra nevienareikšmiškas. Iš tikrųjų, pagal tai, kaip mokoma, galima būtų išskirti keletą fortepijono technikos sąvokų, kurios sutinkamos įvairių muzikologų, pianistų ir tyrėjų darbuose, tai – **fiziologinė, natūrali, mechaninė, virtuozinė, meninė, individuali technika.**

Fiziologinės technikos teorijos yra nukreiptos labiau į kūno anatomiją: kaip teisingai panaudoti pečius ir pečių juostą, dilbio raumenis, kaip turėtų judėti ranka ir riešas²⁸. Fiziologinėmis pianisto galimybėmis plačiai domėjosi vokiečių pedagogė Elisabeth Caland (1862–1929), kurios mokytojas buvo anatomicinės fiziologinės krypties fortepijono pedagogikoje pradininkas pianistas Ludwigas Deppe (1828–1890). Jo straipsnis „Pianisto rankos riešo susirgimai“ (1885, vok. *Armleiden der Klavierspiele*), paremtas to meto gydytojų publikacijomis, iškėlė naują pianisto technikos formavimo idėją – gražus garsas išgaunamas ne pirštų individualumo, bet visos rankos koordinuotų judesių pagalba. Populiarindama savo mokytojo idėjas, E. Caland iš pradžių savo darbuose bandė paaikškinti garsaus pianisto-virtuozo Ferruccio Busoni (1866–1924) technikos fenomeną²⁹, tačiau vėliau aktyviai propagavo L. Deppe's idėjas knygoje „Mokymasis skambinti fortepijonu pagal Depe“ (1897, vok. *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*), Energijos galimybių panaudojimas skambinant“ (1905, vok. *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel*) „Fiziologinių ir fizinių procesų įtaka fortepijono atlikimo menui“ (1910, vok. *Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologischen und physikalischen Vorgängen*). Reikia pabrėžti, jog L. Deppe's idėjos turėjo įtakos XX a. pianistų Tobias Matthay, Rudolfo Breythaupto, Emilio von Sauerio metodikoms. Ypač tai matoma R. M. Breythaupto darbuose.

Rudolfas Maria Breythauptas (1873–1945)³⁰ savo darbe „**Natūrali** fortepijoninė technika“ (1913, vok. *Die natürliche Klaviertechnik*) toliau nagrinėja atlikėjo technikos formavimo problemas, remdamasis žmogaus anatomija ir fiziologija. Daugiausiai dėmesio autorius skiria rankų ir kūno judesiams³¹. Reikia pasakyti, jog šis darbas savo laiku buvo labai

²⁸ Tokios teorijos ir praktikos pagrindu tapo vokiečių pianistų darbai: Louiso Köhlerio *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik* (1857–1858), Friedricho Adolfo Steinhauseno (1858–1910) *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (1905); Erwino Johannes Bacho (1897–1961) *Die Vollendete Klaviertechnik* (1929).

²⁹ Pats Busoni parašė „Pratimus fortepijonui“ (1925, vok. *Klavierübung in zehn Büchern*). Pirmas leidimas (1918–1922 m.) susideda iš penkių sąsiuvinų, antrąjį leidimą (1925) sudaro dešimt sąsiuvinų. Šie pratimai moko kaip fiksuoti kiekvieną judesį skambinant fortepijonu. Šeštojo sąsiuvinio pradžioje Busoni parašė keletą žodžių, kurie, deja, nepaaiškina šių pratimų tikslo. Kompozitorius manė, kad jei atlikėjui natos nieko nepasako, tai žodžiai čia nepadės. Šis darbas liko nesuprastas ir ilgą laiką nebuvo pripažintas ar naudojamas.

³⁰ Žymus vokiečių teoretikas.

³¹ C. Martienssenas pateikia citatą iš šio darbo: „Tikras dainingas tonas gimsta tik dėl giliai nuspausto klavišo, kuris atliekamas elastingo judesio pagalba. Šis rezultatas pasiekiamas ne tik dėl nugaros, bet ir visos viršutinės kūno dalies judesių. Šiame akte dalyvauja taip pat pilvo raumenys ir klubai. Kūnas išsitiesia, krūtinės ląsta išsilenkia, visa kūno viršutinė dalis elastingai įsitempia, lenkiasi į priekį link instrumento. Dėl to instrumentas

maidingas, tačiau pedagoginė, metodinė jo vertė, kaip laikas parodė, menka. Iš tikrųjų sąvokos „fiziologinė technika“ ir „natūrali technika“ turi daug bendro. Labai svarbus aspektas yra tai, jog R. Breythauptas savo darbe akcentuoja kūno judesių ir „svorio“ reikšmę išgaunant garsą, bei iškelia pianisto kūno laisvumo reikalavimą kaip pagrindinį faktorių, leidžiantį pianistui techniškai tobulėti (Мартинсен 1966: 175). Pagal tai galima būtų spręsti, jog „natūrali technika“ – tai ne tik pianisto fiziologinės, bet ir jo psichologės savybės (sugebėjimas atsipalaiduoti, atpalaiduoti rankas, kūną), įtakojančios techninį pasirengimą.

Sankt Peterburgo konservatorijos profesorė, pianistė Jelena Kulikova straipsnyje „Pratimas kaip žanras ir pianisto darbo metodas“ (2009, rus. *Фортепианное упражнение как жанр и как метод работы*)³² pateikia psichologo Roberto Johnsono mintį: „Tai, kuo mes tikime ir kaip galvojame, įtakoja mūsų fiziologiją“ (Johnson, cit. iš Куликова 2009: 283). J. Kulikovos įsitikinimu, muzikinis lavinimas apima ne tik fizines, bet ir neurologines žmogaus funkcijas. Jos manymu, išlaisvintas judesių aparatas atveria kelią nuo klausos sferos link pirštų galiukų, o judesių kultūra parodo meninio mąstymo kultūrą. Kitaip tariant, pirštų artikuliacijos aiškumas pabrėžia muzikinio mąstymo aiškumą. Matome, jog R. Breythaupto iškelta kūno laisvumo idėja turi tąsą, yra pianistų vertinama ir pripažįstama.

Ariadna Birmak³³ fortepijoninę techniką, kuri nesiejama su meniniais tikslais, vadina **mechanine** (Бирмак 1973: 7). Vienas ryškiausių mechaninės technikos krypties atstovų vokiečių pedagogas ir teoretikas Adolphas Kullakas³⁴ (1823–1862) savo darbe „Fortepijono atlikimo estetika“ (1860, vok. *Die Ästhetik des Klavierspiels*) pedantiškai analizavo pirštų ir riešo lavinimo problemas³⁵. A. Kullakas buvo šalininkas daugelį valandų trunkančių pratybų, kurių metu buvo lavinamas pirštų individualumas. Išties mechaninis fortepijono technikos formavimo būdas įvairiais laikais buvo labai populiarus. Jį vertino pianistai-atlikėjai, skiriantys nepaprastai daug dėmesio virtuoziams efektams, skaičiuojantys valandas, skirtas užsiėmimams prie fortepijono, tobulinant tam tikrus technikos elementus.

leidžia kūno viršutinei daliai išgauti (stipriai ir su giliu pasitikėjimu nuspaudžiant klavišą) labai minkštą, ramų ir platų garsą. Tokiu būdu instrumentas ir atlikėjo kūnas tampa tarsi vienas suaugęs ir kartu veikiantis organizmas“ (Мартинсен 1966: 44).

³² Куликова, Е. Е. (2009). *Фортепианное упражнение как жанр и как метод работы. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, (97), 281–285. Interneto prieiga: [<https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-uprazhnenie-kak-zhanr-i-kak-metod-raboty>] (žiūrėta 2018 11 15).

³³ Garsi rusų pianistė ir pedagogė profesorė, Anos Jesipovos (1851–1914) ir Heinricho Neuhauso (1888–1964) mokinė.

³⁴ Jo brolis, Carlo Czemy mokinyas pianistas-virtuozas Theodoras Kullakas buvo brolio teorinių darbų įkvėpėju. Išleido nemažai pedagoginės literatūros, etiudų: *Die Schule des Oktavenspiels* (1848), *Schule der Fingerübungen, Ratschläge und Studien* ir kt.

³⁵ C. Martienssenas pateikia šią A. Kullako išvadą: „Tik mechanika, kuri privedama pirštuose iki subtiliausio raumenų pojūčio, sąlygoja tolesnį tobulėjimą. Riešas, neišlavinus pirštų, lieka nelankstus ir grubus“ (Мартинсен 1966: 100).

Ypač ši aistra išpopuliarėjo romantizmo laikais, aktyviausiais jos propaguotojais buvo Ferenczas Lisztas, Sigismondas Thalbergas, Friedrichas Kalkbrenneris³⁶. J. Libermanas, apibūdindamas mechaninį technikos vystymo metodą, vadina jį „penkių kapeikų monetos ant riešo laikymu“ skambinimo metu. Jei moneta nukrisdavo, tai buvo blogas ženklas, nes pirštai nepakankamai izoliuoti nuo riešo³⁷ (Либерман 2003: 10). Pianistas F. Kalkbrenneris buvo išradęs aparatą, prilaikantį ranką, siekiant nejudančio ir neturinčio įtakos pirštų judesiams, riešo. J. Libermanas daro išvadą, jog pedagogai ilgai negalėjo įsisąmoninti to fakto, kad klavesino vietą užėmė fortepijonas, ir J. Haydno, W. A. Mozarto bei ankstyvojo L. van Beethoveno muziką pakeitė romantikų ir impresionistų kartos kūryba (Ibid.: 6). Šiuo teiginiu autorius paaiškina fortepijono klasicistinės technikos perėjimo link romantinio pianizmo priežastį, kurios esmė yra fortepijono mechanikos tobulėjimas.

Virtuozinė technika kaip vienas iš svarbiausių pianisto formavimosi aspektų įvairiais laikais, skirtingose fortepijono mokyklose, tam tikrų šalių kompozitorių kūryboje buvo naudojama ir vadinama skirtingai. Galima daryti prielaidą, jog virtuozinė klasicistinė technika – tai *brillante spielen* (C. Czerny terminas), virtuozinė prancūziškoji technika – *jeu perle*, virtuozinė rusiškoji technika – tai technika, formuojama naudojant rankos svorį ir kūno bei rankų judesius.

Vienas ryškiausių XIX amžiaus fortepijono pedagogų, čekų kilmės austrų kompozitorius-pianistas Carlas Czerny (1791–1857)³⁸ savo darbe „Teorinė ir praktinė fortepijono mokykla“ (1839, vok. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, III) virtuozinę techniką vadina *brillante spielen* (liet. brilantinis, žėrintis atlikimas). Šio darbo autoriaus nuomone, siekiant suprasti klasicistinės virtuozinės fortepijono technikos esmę, būtina susipažinti su kompozitoriaus kruopščiai išanalizuotais ir įvardintais jos požymiais:

- 1) Ryškus garsas išgaunamas pabrėžtinai aiškiai ir kiek stipriau, nuspaudžiant klavišą. Dėl to kiekvienas *staccato* ir kiekvienas stipresnis garso išgavimas yra *brillante*, kai tuo tarpu griežtas *legato* atspindi priešingą atlikimo manierą“ (Черни–Мальцев 2010: 72). Kompozitorius taip pat pabrėžia, jog *brillante spielen* įmanomas tik greituose tempuose, o *Adagio* tempe naudojamas tik pasažuose.
- 2) Aukščiausio lygio, kokį tik gali pasiekti atlikėjas, pirštų bėglumas būtinai turi būti siejamas su garso aiškumu. Netikslus, skubotas, „maždaug“ (*herumfahren*) atlikimas jokių būdų negali vadintis *brillante spielen*.

³⁶ Šių pianistų-virtuozų veiklą pristatysime antrajame skyriuje.

³⁷ Pirštų individualumui ir jų izoliacijai nuo riešo labai daug dėmesio skyrė Paryžiaus fortepijono mokykla, kurią aptarsime antrajame skyriuje.

³⁸ Rusų muzikologės J. Terentjevovos nuomone, C. Czerny savo darbais sukūrė pianistinės technikos enciklopediją.

3) *Brillante spielen* pasižymi nepaprasta švara, netgi sunkiausiose vietose. Nors bet kurioje maneroje „švarus“ atlikimas – tai pagrindinis reikalavimas, tačiau ši maniera, pasižyminti šuolių ir kitų sudėtingų technikos elementų gausa, ypač nemaloniai išryškina su svoriu atliktas nešvarias natas.

4) *Brillante spielen* atlikėjui kelia ypatingus reikalavimus: atlikėjas turi būti drąsus, pasitikintis savimi, stiprus, turėti elastingus nervus ir būti pasiruošęs viską atlikti šia maniera. Vien tik treniruotėmis šito pasiekti neįmanoma. (Черни-Мальцев 2010: 73).

Toliau C. Czerny pabrėžia, jog atlikėjas, norėdamas įvaldyti *brillante spielen* manierą, turi kiek įmanoma greitesniu tempu, kasdien, visose tonacijose groti gamas, aiškiai girdėdamas ir atlikdamas kiekvieną natą (Черни-Мальцев 2010: 73). Visa tai leidžia manyti, jog *brillante spielen* – tai klasicistinė technika, skirta tiksliai, švariai ir lygiai atlikti greitus pasažus. Muzikologė Natalija Terentjeva, kruopščiai nagrinėjusi C. Czerny palikimą, teigia, jog kompozitorius didžiausią dėmesį skyrė *legato* atlikimo variantams. Jis išskyrė vargoninio tipo *legato* – susiliejantis; *legato* panašus į *non legato* – birus atlikimas primenantis sidabrinį varpelių skambėjimą (C. Czerny išsireiškimas), kurį priimta vadinti *jeu perlé*; *das schwere legato*, *legato energico e pesante* – gilus, pilnas, plačiai skambantis *legato* (Терентьева 1999: 51). Reikia pasakyti, jog *jeu perlé* ir *brillante spielen* terminai, sprendžiant pagal C. Czerny išaiškinimą, nėra vienas ir tas pats. Kompozitorius, atstovaujantis Vienos fortepijono mokyklai, kurios pagrindiniai prioritetai – skaidrus, lengvas, bet ne lengvabūdiškas skambėjimas, N. Terentjevos nuomone, *leggiero* ir greitą tempą siejo su minimaliais pirštų judesiais, lengva ir tikslia jų ataka (Ibid: 52). Iš tiesų, tai daugiau primena W. A. Mozarto kūrinių atlikimo manierą, kurią šiuo metu yra puikiai įvaldę vokiečių fortepijono mokyklos pianistai. Tačiau pabrėžtina, jog pirmą kartą *jeu perlé* terminą panaudojo L. van Beethovenas. Kompozitorius 1817 m. savo laiške C. Czerny rašė: „kartais norisi kitokio tipo juvelyrikos, tokios kaip *jeu perlé* (cit. iš Wolff 1990: 156). Galima manyti, jog kalbėdamas apie juvelyriką, L. van Beethovenas turėjo galvoje C. Czerny aprašytą *brillante spielen* techniką, ją vadindamas *jeu perlé*. Įdomu tai, kad vėliau, susiformavus impresionistinei muzikinei kryptiai, šiuo terminu imta vadinti prancūziškąją virtuozinę techniką. Išsamesnė jos analizė pateikiama šio darbo 2.3 skyriuje.

Reginaldas Gerigas (1919–2018)³⁹ savo knygoje techniką *jeu perlé* apibūdina kaip išskirtinai „pirštinę“: jautrus prisilietimas, pirštai labai arti klavišų, kurie nuspaudžiami ne iki dugno. Garso tembras – permatomas, sekus, blyškus. Pagrindinės muzikinės vertybės – elegancija, apskaičiuotos proporcijos, subtili frazuotė (Gerig 2007: 315). Galima dar pridurti, jog daugelis prancūzų fortepijono muzikos opusų verčia atlikėją mąstyti virtuiziškai. Ypač tai

³⁹ Fortepijono profesorius ir muzikos tyrinėtojas.

pastebėtina kompozitorių impresionistų kūryboje. Pavyzdžiu galėtų būti Maurice'o Ravelio *Gaspard de la nuit*, kuris fortepijoninėje literatūroje yra vienas techniškai sudėtingiausių kūrinių.

Trumpai aptarus *jeu perlé* ir *brillante spielen* technikas, kurios bus plačiau nagrinėjamos II ir III šio darbo skyriuose, būtina susipažinti su rusiška virtuozine technika, kurią pianistė A. Birmak vadina *leggiero – melodine* technika (Бирмак 1973: 8)⁴⁰. Pastebėtina, jog rusų fortepijono mokyklos atstovų virtuoziskumas pasižymi aiškia deklamacija, energija ir jėga. Galima daryti prielaidą, jog uždaroje autoritarinėje Sovietų Sąjungos valstybėje, įvairiose srityse siekusioje prestižo, veikė galinga pianistų virtuozų „gaminimo mašina“, kurios tikslas buvo laimėti. Todėl rusų pianistai tarptautiniuose konkursuose visada išsiskirdavo skambindami greičiau, švariau ir garsiau. Vienas ryškiausių Maskvos konservatorijos fortepijono pedagogų H. Neuhausas savo knygoje „Apie fortepijono atlikimo meną“ (1961, rus. *Об искусстве фортепианной игры*) pateikia keletą tezių, kurios galėtų būti vertinamos kaip rusų fortepijono metodikos pagrindas:

- 1) Siekiant technikos, leidžiančios atlikti visą fortepijono repertuarą, svarbu išnaudoti visas žmoguje esančias anatomines judėjimo galimybes, pradedant nuo vos juntamo paskutinio piršto sąnario judesio, viso piršto, rankos, peties ir pečių juostos bei visos nugaros ir juosmens viršutinės dalies, kas turi būti atrama nuo piršto galiuko iki kėdės.
- 2) Skambinti fortepijonu lengvai gali padėti du dalykai: žinojimas, kad klavišo paspaudimui nereikia jėgos, jis spaudžiasi labai lengvai; pakėlus ranką apie 20–25 centimetrus virš klaviatūros paleisti ją laisvu rankos svorio kritimu „*como corpo morto cadde*“ (kaip krenta negyvas kūnas – Dantė).
- 3) Visa rankos pastatymo ir technikos vystymo metodika prasideda nuo penkių natų: *mi, fa-diez, sol-diez, lia-diez, si*. Tai F. Chopino atradimas.
- 4) Fortepijonas – tai mechanizmas, todėl labai svarbu su kokia energija ir iš kokio aukščio pirštas krenta į klaviatūrą. Tai pianisto kontaktas su klaviatūra (Нейрауз 1961: 106).

Čia atkreiptinas dėmesys, jog rusų mokykla rekomenduoja rankų kritimą iš viršaus, aktyvius pečius ir visą kūną, kas yra visiškai priešinga prancūziškai fortepijono technikos vystymo metodikai. Muzikologė N. Terentjeva atkreipia dėmesį, jog vienu iš *legato* atlikimo būdų⁴¹ C. Czerny įvardija „pirštų į klavišus įklampinimą, nuspaudžiant juos iki dugno ir klausia kontroliuojant garsą“. Tyrėja pastebi, jog kompozitorius rekomenduoja norint išgauti pilną, intensyvią, dainingą *f* arba *ff*, naudoti visos rankos svorį ir judesius (Терентьева 1999: 53). Galima pastebėti, jog C. Czerny pedantiškai ir plačiai nagrinėtus technikos ir garso

⁴⁰ Šis terminas kitų tyrėjų nėra naudojamas, todėl šiame darbe jis nebus vartojamas.

⁴¹ Čia turimi galvoje C. Czerny anksčiau minėti *legato* terminai – *das schwere legato, legato energico e pesante*.

išgavimo būdus laikui bėgant panaudojo ir pritaikė naujai susiformavusios nacionalinės fortepijono mokyklos.

Apie tai, kad technika turi **tarnauti menui**, rašoma visuose fortepijoninės technikos problemas nagrinėjančiuose XX amžiaus darbuose. Siekis įprasmini techniką ypač būdingas romantinio periodo atlikėjams ir pedagogams. Apie tai rašė garsus vokiečių pianistas Josefas Pembauras (1875–1950) knygelėje „Apie fortepijono atlikimo poeziją“ (1911, vok. *Von der Poesie des Klavierspiels*)⁴². Žinoma, išlavinta technika – tai priemonė, įrankis, su kurio pagalba galima įgyvendinti kompozitoriaus ir atlikėjo menines idėjas. Tačiau vien technika be meninių tikslų veda link „sportinių“, bet ne meninių pasiekimų. Patvirtinant šiuos žodžius, R. Gerigas pateikia garsaus lenkų kilmės amerikiečių pianisto Josefo Hofmanno citatą: „Technika reprezentuoja materialiąją meno pusę lygiai taip, kaip pinigai reprezentuoja materialiąją gyvenimo pusę. Žinoma, galima pasiekti puikios technikos, bet nereikia tikėtis, kad turėdamas tik techniką, būsi laimingas menininkas“ (Gerig 2007: 1).

J. Libermanas, plačiai nagrinėjęs pianistų techniką ir interpretaciją, daro išvadą, kad „iš tikrųjų pianisto technika **individuali**: kiekvienas formuoja savo techniką pagal meninius tikslus, asmeninius pomėgius, tačiau tai suformuoti be bendrų mokytojo ir mokinio pastangų neįmanoma (Либерман 2003: 11). Bendrus pasiekimus nesunku sutapatinti su mokyklomis ar meninėmis kryptimis, kurios formuoja atlikėjo techniką pagal tam tikrą metodiką, būdingą šaliai, miestui ar vienam lyderiui. Plačiau apie individualios technikos idėją – 2.2.3 poskyryje.

Išvados:

- Pianistinė technika – tai sąvoka, kelianti daug diskusijų. Apibrėžiant ją bendrais bruožais, technika gali būti vadinama tai, ką turi būti įvaldęs pianistas, siekiantis atskleisti muzikos kūrinio turinį ir idėją. Kitaip tariant, ko turi būti mokomas pianistas. Tačiau didžiausia problema yra ne klausime „ko mokoma“, bet atsakyme į klausimą „kaip mokoma“. Šis atsakymas atskleidžia skirtingas įvairių laikotarpių ir šalių bei jų mokslininkų ir pedagogų nuostatas.
- Įvairių muzikologų, pianistų ir tyrėjų darbuose technika įvardijama kaip fiziologinė, natūrali, mechaninė, virtuozinė, meninė, individuali. Tačiau labiausiai mokyklą charakterizuoja atlikėjų naudojama virtuozinė technika.

⁴² Jis rašo: „Štai ką verta laikyti aukščiausiu principu: būtina, kad techninės pianisto galimybės būtų tiek pat turtingos, kiek ir jo vidinis pasaulis (...) Pianisto rankos, raumenų įtampas pagalba privalo mokėti išreikšti įvairius jausmų virpesius. Nusivylusioje rankoje raumenys daug labiau įsitempę nei nuskaidrintoje vilties, besipriešinančioje – labiau nei nusizėminusioje!“ (cit. iš Мартинсен 1966: 110).

- Virtuozinė technika, atspindinti fortepijono mokyklų suformuotas paradigmas, gali būti vadinama *brillante spielen* technika (C. Czerny terminas), *jeu perlé* technika (prancūziškoji), vokalinę, dainingą fortepijono garsą išgaunančia technika (rusiškoji).
- Labai reikšminga yra individualios technikos idėja, kuri būdinga romantinio periodo pianistams. Individuali technika siejama su atlikėjo fiziologinėmis bei asmenybės savybėmis, kurios dažnai parodo atlikėjo nacionalinę identitetą bei jį suformavusios mokyklos prioritetus.

2. PIRMŲJŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ ATSIKIDIMAS IR GENEZĖ

2.1. XIX a. pradžia mokyklos ir pianizmo paradigms formavimosi užuomazgos

Siekiant identifikuoti konkrečių fortepijono mokyklų specifiką ir unikalumą, svarbu susipažinti su XIX a. fortepijono mokyklų, kurios gali būti traktuojamos kaip fortepijono pedagogikos lopšys, indėliu. Šiuo istoriniu laikotarpiu svarbų vaidmenį vaidino fortepijono gamintojai, kurie savo veiklą buvo sutelkę trijuose Europos miestuose – Londone, Vienoje, Paryžiuje.

Šiame skyriuje pristatoma XIX amžiaus fortepijono mokyklų suformuotų idėjų įtaka šiuolaikinėms atlikimo meno paradigms. Tyrimas atliekamas pagal pirmajame skyriuje (1.1) aptartus fortepijono mokyklos komponentus: laikas ir vieta šiuo atveju – to meto miesto muzikinis gyvenimas; mokytojas – čia dirbę kompozitoriai, pedagogai, programa – moksliniai, metodiniai darbai ir juose išdėstytos pedagoginės nuostatos, tradicijos – kompozitorių sukurti etiudai, pratimai, turėję įtakos vėlesnei fortepijono meno raidai. Mokiniai bus matomi pateiktose mokyklų pedagoginės tautos schemose. Londono ir Vienos mokyklų atveju, viena schema atspindi kompozitoriaus-lyderio⁴³ pedagoginę tautą, kita – kiek vėliau naujai susikūrusios konservatorijos profesūros mokinių grandį. Paryžiaus mokykla, kurios veikla siejama tiesiogiai su konservatorijos įkūrimu ir ten dirbusiais pedagogais, turės vieną schemą.

Aptarus Londono, Vienos ir Paryžiaus fortepijono mokyklų nuostatas, prasminga pereiti prie romantinio pianizmo kūrėjų F. Chopino ir F. Liszto kaip pianistinės romantikų reformos lyderių, kurių kūryba ir novatoriškos idėjos paliko ryškų pėdsaką fortepijono meno raidos procesuose. Poskyryje 2.2 analizuojamas jų indėlis į atlikėjiškojo meno paradigms formavimąsi. Aptariant istorinius procesus bus atsigręžta į individualios technikos idėjos aspektus, kurie gali būti vertinami kaip vienas iš šiuolaikinių fortepijono atlikimo meno paradigms identifikavimo įrankių.

⁴³ Kuris vedė privačias pamokas, nes valstybės finansuojama konservatorija buvo įkurta vėliau.

Dar vienas svarbus šio skyriaus uždavinys yra įvertinti fortepijono mokyklų pedagoginių nuostatų ir teorinių darbų reikšmę fortepijono meno raidai. Lyginant mokyklas per technikos prizmę, galima kur kas aiškiau ir tiksliau identifikuoti konkrečius skirtumus tarp įvairių estetinių srovių. Šis darbo autoriaus pasirinktas kriterijus yra būdas, leidžiantis atlikėjų interpretacijas vertinti mokslinių tyrimų analizės būdu.

2.1.1. Vokalinės paradigmos formavimasis Londono fortepijono mokyklos kontekste

XIX amžiuje Londonas buvo ryškus muzikinio gyvenimo centras. Anglijos muzikinei kultūrai daug įtakos turėjo Georgas Friedrichas Händelis (1685–1759), kuris Londone gyveno ir kūrė nuo 1717 m.⁴⁴ Turint galvoje kompozitoriaus suformuotas muzikines vertybes ir išsikovotą autoritetą, galima daryti prielaidą, kad jo idėjos ir kūrybinis stilius, kuriame dominavo stambių formų vokalinė muzika (operos, oratorijos), turėjo reikšmės Anglijos instrumentinės muzikos stilistikai, pasižyminčiai išraiškingomis melodinėmis linijomis, virtuoziniais elementais, patosu, „tirštu“ skambesiu, šventiškai iškilmingomis intonacijomis, temperamentingais, improvizaciniais motyvais.

R. Gerigas pažymi, jog Londono fortepijono mokyklą formavę užsieniečiai Muzio Clementi (1752–1832) ir jo mokiniai Janas Václavas Dussekas (1760–1812), Johnas Fieldas (1782–1837), Johannas Baptistas Crameris (1771–1858) atvyko čia gyventi labai jauno amžiaus – būdami apie 10–14 metų (Gerig 2007: 361). Jų atvykimo priežastis – tai Paryžiaus revoliucija, dėl kurios aristokratiškos kilmės išsilavinę žmonės ieškojo prieglobsčio Anglijoje, kur gyvenimas buvo gerokai ramesnis ir saugesnis.

Britų muzikologas, plačiai studijavęs W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno kūrybą, išgarsėjęs kaip M. Clementi kūrinių katalogo pagal tematiką sudarytojas, Alanas Tysonas (1926–2000) savo straipsnyje *A feud between Clementi and Cramer* (1973) rašo, kad pats Clementi ir jo mokiniai pasižymėjo išskirtine pirštų technika, jie drąsiai atlikdavo virtuoziškus pasažus dvigubomis natomis, oktavomis, akordais, repeticijomis, išsiskyrė nepaprastu, tuo metu novatorišku, virtuozišku stiliumi (Tyson 1973: 183). Visa tai primena šių dienų rusų fortepijono mokyklos atstovų atlikimo stilių, kuris gali būti vertinamas kaip vokalinės paradigmos fortepijono mene išraiška. Pabrėžtina, jog tyrėjai viena iš esminių priežasčių, sąlygojusių šio stiliaus atsiradimą, nurodo tuo metu Londone gaminamų fortepijonų specifiką.

⁴⁴ Jo iniciatyva 1720 m. buvo pastatytas garsusis Londono *Theatre Royal, Covent Garden*.

Londono fortepijonų pramonės gaminiai⁴⁵ (septynių oktavų masyvūs instrumentai) labiausiai išgarsėjo apie 1780–1790 m. (Grove 2001: 1862). Po 1820 m. daugelyje Europos miestų klestint fortepijonų gamykloms, ėmė nykti instrumentų konstrukcijos skirtumai, formavosi vieningas estetinis, garsinis fortepijono idealas. Amerikiečių rašytojo, pedagogo ir kompozitoriaus Stewardo Gordono knygoje *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers* (2016) rašoma, jog Vienos ir Londono fortepijonų skirtumus savo metodikų knygoje atskleidė Johannas Nepomukas Hummelis (1778–1837) ir Friedrichas Kalkbrenneris (1785–1849). Pasak jų, anglų fortepijonai pasižymėjo pilnesniu garsu, „dainuojančiu“ tonu, jų garsas buvo gilesnis, nors jie reaguodavo į pianisto judesius lėčiau – visi šie požymiai sąlygojo vadinamojo „didingojo“ stiliaus formavimąsi (Gordon 2016: 12)⁴⁶. Ši sąvoka – „didingasis“ stilius – neatsitiktinai primena aukščiau paminėtą G. F. Händelio vokalinės kūrybos įtaką Anglijos muzikinei kultūrai.

Pasak pianistės, muzikologės Allos Mofos⁴⁷, sąvoką „Londono fortepijono mokykla“ pirmą kartą panaudojo F. Kalkbrenneris savo traktate „Fortepijono mokymo metodas“ (1830, pranc. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains: Op. 108.*)⁴⁸. A. Mofa teigia, kad toks pavadinimas gana sunkiai prigijo dėl išskirtinio mokyklos įkūrėjo, garsaus fortepijono pedagogo ir kompozitoriaus M. Clementi populiarumo. Londoniečių darbai ir pasiekimai net iki XX a. pradžios buvo vadinami „Clementi fortepijono mokykla“ arba „Clementi tradicija“. Pats Clementi buvo vienas pirmųjų, pradėjęs kurti specializuotus etiudus, skirtus lavinti konkrečioms technikos rūšims. Tai „Preludes and Exercises“ op. 43, oktaviniai etiudai „Grand Exercice doigts“ ir garsioji Clementi mokykla, apimanti 100 kūrinių – etiudų, preliudų, fugų, kanonų, sonatos formos ir kitų pjesių – „Gradus ad Parnassum“⁴⁹. Pianistas Carlos Tausigas (1841–1871) išleido šio rinkinio redakciją, kurioje apsiribojo vos 29 etiudais⁵⁰, tačiau Gerigas pabrėžia, jog būtent ankstyvosiose pjesėse, kurių

⁴⁵ Garsiausi XVIII a. pabaigos, XIX a. pradžios fortepijono gamintojai Londone – Broadwood, Clementi (vėliau Collard & Collard), Kirkman ir Stodart įmonės. Prancūziškų „Erard“ firmos fortepijonų gamintojai buvo įkūrę Londone filialą. Michaelas Cole'as teigia, jog būtent prancūzų firma tapo inovacijų šaltiniu Londono fortepijonų gamintojams (Cole 2001: 1879).

⁴⁶ Gordonas pateikia trumpą Londono ir Vienos fortepijonų mechaniką sudarančių detalių skirtumų aprašymą: Londono – trys stygos vienam klavišui, Vienos – dvi; Londono – įmontuotos išgaubtos storesnės skardos plokštės, Vienos – plokščios, plonesnės skardos plokštės; Londono – sunkesni, storesni plaktukai, Vienos – lengvesni, plonesni plaktukai; Londono – lengvi slopintuvai, Vienos – sunkūs, patikimi slopintuvai; Londono – kojos pedalai, Vienos – kelio pedalai (Gordon 2016: 12).

⁴⁷ Maskvos P. Čaikovskio konservatorijos pedagogė.

⁴⁸ Мoфa, A. (2013) *Лондонская фортепианная школа конца XVIII - начала XIX веков*. Interneto prieiga: [http://www.dissercat.com/content/londonskaya-fortepeinnaya-shkola-kontsa-xviii-nachala-xix-vekov] (žiūrėta 2018 11 06).

⁴⁹ Clementi, M. (1835). *Gradus ad Parnassum: or The art of playing on the piano forte, exemplified in a series of exercises in the strict and in the free styles*. Keith Prowse & Company.

⁵⁰ Clementi, M., Tausig, C., & Weitzmann, C. F. (1900). *Gradus ad Parnassum: ausgew. Etuden*. Bahn.

Tausigas nepanaudojo, Clementi įtvirtina gamos aplikatūrą ir *arpeggiando* principu laužytas akordų figūracijas, kurias vėliau ypač plačiai naudoja F. Lisztas, F. Chopinas ir kiti pianistai-romantikai. Šių technikos modelių įvairiais pavidalais galima aptikti beveik kiekviename ciklo „Gradus ad Parnassum“ kūrinyje (Gerig 2007: 59, žr. 1 ir 2 pavyzdžius)



1 pavyzdys. M. Clementi. Etiudas Nr. 24 iš „Gradus ad Parnassum“ pirmojo sąsiuvinio (43–44 taktai)



2 pavyzdys. M. Clementi. Sonata op. 33 Nr. 3 C-dur (1 ir 27 taktai)

Jeigu W. A. Mozartą laikysime pirmuoju fortepijonui kūrusių kompozitoriumi, tai būtent M. Clementi reikėtų traktuoti kaip pirmąjį pedagoga, sukūrusį fortepijoninės technikos formavimo metodiką (Ibid.: 59). Pedagogines rekomendacijas kompozitorius išdėstė savo vieninteliame fortepijono vadovėlyje *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte; Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering, and Fifty Fingered Lessons* (1801), kurį išleido Paryžiuje. Šiame vadovėlyje M. Clementi paliko šiek tiek svarbios informacijos apie pianisto kūno ir rankų padėtį⁵¹. Tačiau apie tai gerokai plačiau knygoje *Instruction for the Piano Forte* (1823)⁵² rašė M. Clementi mokinys, ryškus Londono fortepijono mokyklos atstovas J. B. Crameris:

Atlikėjas turi sėdėti laisvai, nuo instrumento nei per arti, nei per toli; labai svarbu kėdės aukštis; kojos turi būti prie pedalų patogiai atremtos. Rankos natūralioje padėtyje, pečiai neužspausti. Alkūnės būtinai aukščiau klaviatūros; riešai tame pačiame lygmenyje kaip rankos ir alkūnės; kumpliai šiek tiek pakelti. Viduriniai trys pirštai turi būti sulenkti tam, kad nykštys ir penktas pirštas būtų vienoje linijoje. Kiekvienas pirštas turi būti padėtas ant tam tikro klavišo ir likti toje

⁵¹ Riešas, plaštaka ir ranka turėtų būti laikomi horizontalioje padėtyje, riešas – nei per žemai, nei per aukštai. Dėl to turi būti pasirinkta ideali sėdėjimo pozicija. Pirštai turi būti sulenkti, proporcingai jų ilgiui. Visada vengti papildomų judesių (Clementi, cit. iš Gerig 2007: 61).

⁵² Pilnas pavadinimas: *Instruction for the Piano Forte: In which the First Rudiments of Music are Clearly Explained and the Principal Rules on the Art of Fingering Illustrated, with Numerous and Appropriate Examples; to which are Added Lessons in the Principal Major and Minor Keys, with a Prelude to Each Key Composed and Fingered by the Author* (1823).

pozicijoje negrojant. Klavišas turi būti paspaudžiamas švelniai, bet ne smūgiuojant. Nykščio padėtis priklauso nuo kitų pirštų, kurie laikomi kuo arčiau juodų klavišų. Tokiu būdu išvengsime riešo stumdymo pirmyn-atgal (Cramer, cit. iš Gerig 2007: 62).

Kaip matyti 2.1.2 ir 2.1.3 poskyriuose, visos Cramerio rekomendacijos šiuo klausimu visiškai atitinka XIX a. pradžios Vienos ir Paryžiaus mokyklų atstovų metodiką. Kompozitoriaus pateiktas pianisto rankų, kojų ir kūno padėties aprašymas – tai klasikinės fortepijono metodikos pavyzdys. Iš to galima daryti išvadą, jog tais laikais, nepaisant didelių atstumų ir ribotų susisiekimo galimybių, fortepijono atlikėjai ir pedagogai surasdavo būdų susisiekti ir dalintis savo atradimais, pasiekimais ir patirtimi.

Ieškant vokalinės paradigmos fortepijono mene ištakų, labai svarbu atkreipti dėmesį į londoniečių atradimus *legato* atlikimo klausimu. R. Gerigas pabrėžia, jog W. A. Mozarto laikais (Vienoje) pasažai visada buvo atliekami *leggiero–non legato*, kai tuo tarpu M. Clementi muzikoje jie skamba natūraliai *legato*. Štai keletas M. Clementi patarimų, kaip išgauti *legato*:

Pradėti mokytis lėtai ir laikyti klavišą kol bus paspaustas kitas; šią technikos rūšį galima atlikti tik laisva ranka, be papildomų judesių, vien pirštais; piršto judesys turėtų būti šiek tiek energingesnis nei įprastai. Angliško fortepijono garsas turėtų būti stipresnis nei Vienos; kai kompozitorius palieka *staccato* ir *legato* atlikėjo nuožiūrai, geriausia taisyklė yra atsiduoti *legato*, paliekant *staccato* tik kaip spalvą tam tikruose pasažuose, taip pabrėžiant *legato* grožį (Clementi, cit. iš Ibid.: 59).

Pastebėtina, jog R. Gerigas, savo darbe pateikdamas M. Clementi patarimus *legato* klausimu, turėjo galvoje Londono ir Vienos fortepijonų mechanikos skirtumus. Būtina atkreipti dėmesį į tai, kad W. A. Mozartui Vienoje pagamintu Walterio firmos fortepijonu buvo gerokai sudėtingiau išgauti *legato* nei M. Clementi, kurio naudojamas instrumentas teikė tokią galimybę. Dėl šios priežasties M. Clementi ir B. Crameris pirmieji pasažuose pradėjo naudoti *legato* vietoje įprasto *leggiero*. Tai leido Londone gaminami Broadwood, Clementi firmos instrumentai, pasižymintys pilnu, „dainuojančiu“ tembru. Šie fortepijonai turėjo kojos pedalą⁵³, kuriuo naudojantis natos nesunkiai pailgėdavo, garsai susiliedavo, atsirasdavo platesnės galimybės įvairiems tembriniams eksperimentams⁵⁴. M. Clementi mokinio, čekų

⁵³ Iki 1780 m. W. A. Mozartas naudojo fortepijoną su kelio mechanizmu, kurį pastūmus dešininė pakildavo demferiai ir garsas galėjo būti panašus į šiuolaikinio fortepijono dešiniojo pedalo funkciją. Pianistas ir pedagogas Walteris Gieseckingas kategoriškai teigia, jog Mozarto kūriniuose, kurie buvo kompozitoriaus sukurti iki 1781 m., negalima naudoti dešiniojo pedalo. Nuo 1781 m. W. A. Mozartas naudojo Walterio fortepijoną, kuriame jau buvo „pristatoma pedalo klaviatūra“, todėl šio periodo kompozitoriaus kūriniuose pedalas yra naudotinas (Badura-Skoda 1972: 288).

⁵⁴ Šiandienos Steinway ar Yamaha firmų fortepijonais skambinant šių kompozitorių muziką didelio skirtumo tarp *leggiero* ir *legato* neišgirsime. Kitas svarbus aspektas yra tai, kad dabar tokių kompozitorių kaip W. A. Mozarto ir M. Clementi kūryba priskiriama vienai epochai su bendromis stilistinėmis taisyklėmis, todėl atlikėjai interpretacijose paprastai naudoja tas pačias technines ir išraiškos priemones.

kilmės pianisto-virtuozo Jano Václavo Dusseko⁵⁵ bendradarbiavimo su Broadwood fortepijonų gamintojais dėka fortepijono klaviatūra buvo išplėsta iki septynių oktavų⁵⁶.

Kitas M. Clementi mokinyš, airių kilmės pianistas Johnas Fieldas, pasak amžininkų, klausytojus stebindavo savo muzikalumu, gražiu instrumento tembru, greitu, lygiu skambinimu, ramia ir švelnia maniera (Langley 2001: 774). J. Fieldas fortepijono meno istorijoje žinomas, kaip kompozitorius-pianistas, pirmasis pradėjęs kurti noktiurnus. Šį žanrą kaip vokalinę fortepijono išraišką išplėtojo ir išstobulino F. Chopinas, kurio kūryba padarė ženklia įtaką tolesnei vokalinės paradigmos plėtotei. Noktiurnas, padėjęs atrasti „dainuojantį“ fortepijono garsą, davė pradžią naujų muzikinių formų atsiradimui ir vokalinės atlikimo meno paradigmos formavimuisi. Įdomu tai, jog kaip teigia Robinas Langley`us, J. Fieldas nuo 1804 m. reguliariai koncertavo Sankt-Peterburge, ir ten aktyviai vertėsi pedagogine praktika (Ibid.: 775). Kaip matyti schemeje Nr. 1, Fieldo pedagoginė linija nuo Alexandro Dubuque (1812–1898) veda link Rusijos fortepijono mokyklos, kuri laikytina pagrindine vokalinės paradigmos fortepijono atlikimo mene puoselėtoja, ištakų.

Pianistas, menotyros mokslų daktaras prof. Sergejus Malcevas, kuris buvo šio darbo autoriaus mokytojas ir aspirantūros rašto darbo vadovas Sant-Peterburgo N. Rimskio-Korsakovo konservatorijoje⁵⁷, tvirtina, jog analizuojant M. Clementi Sonatą Nr. 16 a-moll, kurios redakciją padarė L. Beethoveno mokinyš garsus pianistas-virtuozas Ignazas Moschelesas (1794–1870), galima pastebėti paties Clementi pažymėtą nuorodą *continua il pedale* (žr. 3 pavyzdį), kas reiškia „laikyti pedalą“⁵⁸. Būtina pabrėžti, jog tai – unikalus atradimas, klasicistinėje muzikoje beveik nepasitaikantis. S. Malcevo nuomone, taip naudojamas pedalas turi aiškų koloristinį tikslą (Мальцев 2010: 38).

⁵⁵ Jo kūryboje gausu sonatų, koncertų fortepijonui, kuriose taip pat daug romantinio atspalvio – chromatizmai, moduliacijos. J. V. Dusseko pedagoginė veikla nėra labai ryški, jis apsiribojo vienu metodiniu darbu *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*, kurį išleido Londone 1796 m., vėliau Paryžiuje – 1799 m., Leipcige – 1802 m. (Craw 2001: 2108).

⁵⁶ Toks fortepijonas buvo vadinamas „fortepijonu su papildomais klavišais“ (Ibid.)

⁵⁷ Šio darbo autorius 2014 m. baigė aspirantūros studijas Sankt-Peterburgo N. Rimskio-Korsakovo konservatorijoje prof. Ninos Serioginos klasėje. Darbo vadovas buvo šiame tiriamajame darbe dažnai minimas Sankt-Peterburgo kompozitorių sąjungos narys, nusipelnęs Rusijos meno veikėjas prof. Sergejus Malcevas. Visa šiame darbe nadojama profesoriaus medžiaga yra asmeniškai dovanota šio darbo autoriui.

⁵⁸ Šiuo atveju kompozitorius nurodo pedalą laikyti 7 taktus. Tačiau S. Malcevas pažymi, jog esama vietų, kur pedalą M. Clementi siūlo laikyti 13 ar net 15 taktų (Мальцев 2010: 38).



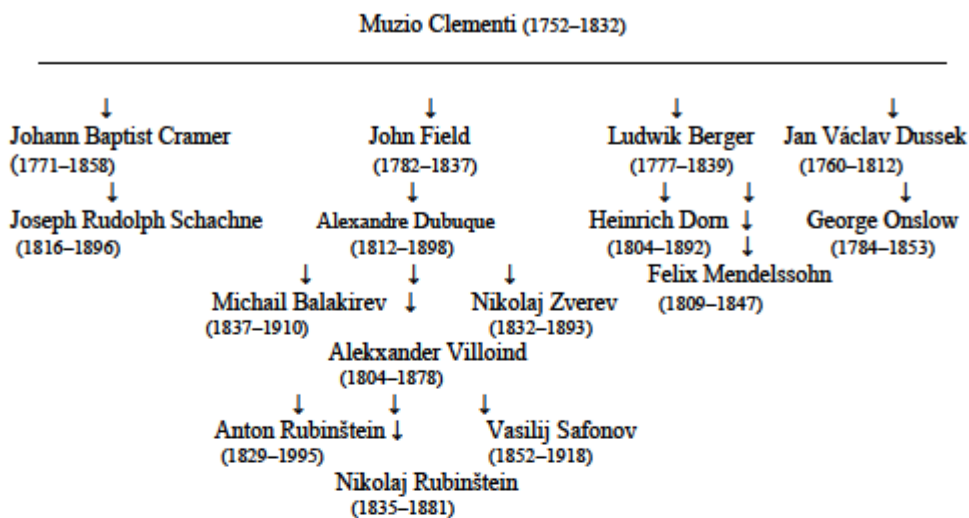
3 pavyzdys. M. Clementi. Sonata Nr. 16 a-moll II dalis (3–10 taktai)

Čia svarbu pažymėti, jog atlikimo mene vienas iš svarbiausių vokalinės paradigmos indikatorių yra garso tembras ir koloristiniai sąskambiai, leidžiantys išgauti vokalizuoatą fortepijono garsą. Analizuojant 3 pavyzdį pastebėtina, jog vien laikant nuspaustą pedalą koloristinio efekto pasiekti nepavyks. Koloristinis efektas įmanomas tik tuo atveju, jei boso esanti oktava suskamba pilnu, sodriu tembru. Tuomet jos fone, nekeičiant pedalo, galima formuoti likusią medžiagą, kuri turi skambėti *piano* dinamika. Jei bosas bus atliktas nepakankamai sodriai, o jo fone natos skambės per garsiai, koloristinio efekto neišgirsime. Neatsitiktinai vokalinės paradigmos atstovų interpretacijos išsiskiria dinaminių planų ir garsinių efektų įvairove, kurios pagrindinis tikslas – išryškinti melodinę liniją.

Nepaisant minėtų M. Clementi eksperimentų ir atradimų, daugelis tyrėjų, nagrinėdami M. Clementi siūlomus metodus sutaria dėl pagrindinių kompozitoriaus pedagoginių nuostatų – tai daug valandų reikalaujanti pratybos, technika paremta plaktukiniu principu ir pirštų individualumu, griežtas ritmas ir kontrastinga dinamika. Visos išvardintos nuostatos yra laikomos klasikinės fortepijono technikos pagrindu.

Analizuojant M. Clementi pedagoginės linijos tąsą, aiškiai matosi dvi grandys, vedančios link fortepijono mokyklų, susiformavusių Rusijoje ir Vokietijoje. Kaip jau rašyta, M. Clementi mokinio J. Fieldo pedagoginė linija veda link Rusijos fortepijono mokyklos ištakų (žr. 1 schemą). L. Bergerio (M. Clementi mokinio) pedagoginė tąsa eina link

vokiškosios tradicijos, kurios ištakos siejamos su Leipcigo fortepijono mokyklos pradininko F. Mendelssohno vardu. Taip pat reikia pabrėžti, jog vokiškajai fortepijono meno tradicijai pasitarnavo J. B. Cramerio pedagoginė veikla.



Schema Nr 1. Londono fortepijono mokykla nuo Muzio Clementi

Tyrinėjant 1822 m. įkurtos Londono karališkosios muzikos akademijos profesūros sąrašus⁵⁹, M. Clementi, J. B. Cramerio ir kitų minėtų XIX amžiaus Londono fortepijono mokyklos atstovų pavardžių nerasime, nes, reikia manyti, jie vertėsi privačia pedagogine praktika. Taip pat nerasime garsaus vokiečių kompozitoriaus F. Mendelssohno, kuris 1829 m. Londone plėtojo aktyvią koncertinę veiklą kaip pianistas ir dirigentas. R. Gerigo manymu, jo veikla, nors ir netiesiogiai⁶⁰, tačiau turėjo įtakos Londono fortepijono mokyklos prioritetams⁶¹.

Nuo 1882 m. daug garsių pianistų dirbo naujai įkurtame Londono Karališkajame muzikos koledže⁶², kuris 1889 m. iš dalies susijungė Karališkąja muzikos akademija: ėmė

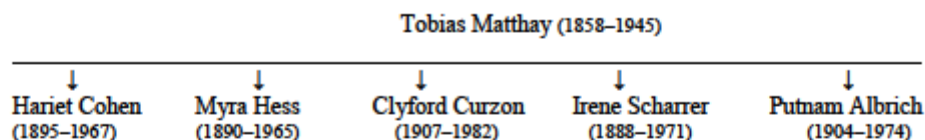
⁵⁹ Daug informacijos apie Londono karališkosios muzikos akademijos profesūrą pateikia R. Gerigas psl. 361–403.

⁶⁰ Nėra išlikę informacijos, ar F. Mendelssohnas Londone turėjo privačių mokinių, tačiau tikėtina, kad bendravo su konservatorijoje dirbusiais pianistais, kurie, kaip teigia Gerigas, iš savo mokinių reikalavo pedantiško požiūrio į natų tekstą (Gerig 2007: 362). Būtent toks požiūris buvo būdingas F. Mendelssohnui kaip pedagogui.

⁶¹ R. Gerigas teigia, jog anglų fortepijono mokykla yra metodiškai labai tiksli, moksliškai argumentuota (Ibid.: 371). Žinant, kad F. Mendelssohnas vėliau dirbo Leipcigo konservatorijoje, kuri garsėjo savo konservatyvumu, galima manyti, jog pedantiškumo elementai Anglijos fortepijono mokykloje formavosi jo įtakoje. Pristatydamas konservatorijos pedagogus, R. Gerigas rašo, jog vos įsikūrus konservatorijai, F. Mendelssohno mokytojui Ignazui Moschellesui (1798–1870) buvo suteiktas konservatorijos garbės nario vardas. Pirmuoju *Royal Academy of Music* fortepijono pedagogu laikomas Cipriani Potteris (1792–1871) vėliau tapęs jos vadovu. Nuo 1848 m. čia dirbo pianistas-virtuozas, F. Kalkbrennerio mokinytis ir F. Chopino draugas Charlesas Hallé (1818–1895) (Ibid: 362).

⁶² *Royal College of Music* įkurtas 1882 m. Velso princo Edwardo VII dėka. Pirmuoju institucijos vadovu tapo muzikologas, žurnalistas ir redaktorius, enciklopedinio žodyno *Dictionary of Music and Musicians* (sudarė ir išleido 1878–1883 m.) sudarytojas Siras George'as Grove'as (1820–1900). Čia dirbo I. Moschelleso ir Claros

vykdyti kai kurias bendras veiklas – buvo organizuojami bendri mokinių egzaminai, natų leidyba ir kita. Vieno ryškiausių Londono Karališkosios muzikos akademijos fortepijono pedagogo Tobias Matthey'us (1858–1945)⁶³ metodiniai darbai laikomi šiuolaikinės anglų fortepijono mokyklos pagrindu⁶⁴.



Schema Nr. 2. Londono Karališkosios muzikos akademijos nuo Tobias Matthey'o pedagoginė tąsa⁶⁵

Šioje scheme matyti, jog Londono fortepijono mokykla neturėjo tāsos. Visi Tobias Matthey'o mokiniai buvo puikūs koncertuojantys pianistai, tačiau pedagogine veikla nesidomėjo, arba domėjosi nedaug. Vienintelis Puthamas Albrichas turėjo ryškių studentų, kurie savo veiklą vystė Amerikoje, tačiau Europoje yra beveik nežinomi.

Reikia manyti, jog Tobias Matthey'aus vokiškoji kilmė turėjo įtakos jo pedagoginėms nuostatoms, kurios labai primena vokiečių fiziologinės krypties atstovų, paminėtų 1.4. poskyryje, idėjas. R. Gerigas teigia, jog škotų pianistas Williamas Townsendas (1847–1925) dar prieš Rudolfą Breithauptą (1873–1954)⁶⁶ ir T. Matthey'ų parašė metodiką *Balance of Arms in Piano Technic* (1890), kurioje atmetė senąją fortepijono technikos ugdymo metodiką, paremtą aukštų pirštų kilnojimu ir plaktukine technika. Jis akcentavo, jog

Schumann mokinyš Franklinas Tayloras (1843–1919), Kalkbrennerio ir S. Thalbergo mokinė Arabella Goddard (1836–1922), austrų pianistas Ernstas Paueris (1826–1905) (Gerig 2007: 362).

⁶³ Konservatorijoje pradėjo dirbti nuo 1880 m.

⁶⁴ Angl. *The Visible & Invisible in Pianoforte Technique* (1932) Šis darbas 1988 m. išleistas 11-tą kartą.

⁶⁵ **Harriet Cohen** – aktyvi britų kompozitorių muzikos propaguotoja ir atlikėja. Bendradarbiavo su įvairių šalių kompozitoriais, tarp jų Béla Bartókas, Ernestas Blochas ir E. J. Moeranas parašė muziką specialiai jai. Paskutiniai šeši Bartoko „Mikrokosmoso“ kūriniai skirti jai. Bendravo su muzikos pasaulio lyderiais Jeanu Sibeliusu, Ralphu Vaughan Williamsu, seru Edwardu Elgaru ir seru Williamu Waltonu.

Myra Hess – garsi britų pianistė, kurios repertuare dominavo Vienos klasikų kūryba. 1946–1954 m. net 14 kartų koncertavo Niujorko koncertų salėje Carnegie Hall.

Clyford Curzon – 1928 m. mokėsi Berlyne kartu su Arturu Schnabeliu (1882–1951), vėliau Paryžiuje su Wanda Landowska (1879–1959) ir Nadia Boulanger (1887–1959).

Irene Scharrer – iki 1958 m. reguliariai koncertavo Londone. Bendradarbiavo su pianistėmis Myra Hess, Harriet Cohen.

Putnam Albrich – amerikietis, aktyviai domėjosi J. S. Bacho kūrinių vargonams ornamentika. Tarp jo studentų buvo Danielis Pinkhamas, Erichas Schwandtas (Eastmano muzikos mokykla ir Viktorijos universitetas), muzikologai George'as Houle'as (Stanfordo universitetas), Williamas Mahrtas (Stanfordo universitetas), Newmanas Powellas, Donas Franklinas (Pitsburgo universitetas), Carolis Marshas (Šiaurės Karolinos universitetas - Grinsboras) ir Margaret Fabrizio.

⁶⁶ 1905 m. išleido metodinį leidinį „Natūrali fortepijono technika“ (vok. *Die natürliche Klaviertechnik*).

būtent raumenys turi reguliuoti garsą. Pirštai turi būti ne savarankiški, kaip anksčiau buvo mokoma, bet nuolatiname kontakte su klaviatūra (Gerig 2007: 371).

Julianas Hellaby knygoje *The Mid-Twentieth-Century Concert Pianist: An English Experience* (2018) pabrėžia, jog T. Matthay'us nuolat akcentavo raumenų darbą, laisvumą ir sukamuosius judesius (Hellaby 2018: 159). Įdomus yra Matthay'aus požiūris į rankos svorį. Jo manymu, svoris naudojamas trimis etapais: 1) piršto pastangos 2) plaštakos pastangos 3) rankos svoris, kuris šiuo atveju yra svarbiausias (Ibid.: 159). Matthay'aus mokinys Haroldas Craxtonas (1885–1971) prisimena, kad mokytojas dažnai kalbėdavo apie pečių ir viso kūno svorio naudojimą norint išgauti *fff*. Netradicine galima būtų pavadinti Matthay'aus pirštų individualumo koncepciją, pagal kurią, kaip teigia Valerie Tryon⁶⁷, siekiant tobulai paskirstyti svorį tarp pirštų, būtinos kiekvieno piršto individualios pratybos (Ibid.: 2018: 160). Pabrėžtina, jog tikslingas svorio naudojimas yra vienas ryškiausių rusų pedagoginės praktikos elementų (žr. 3.2 poskyrį).

Kalbant apie garso kokybę, verta įsiklausyti į T. Matthay'aus mokinės Mouros Lympany prisiminimus. Ji teigia, jog mokytojas visada reikalavo minkšto, šilto, turtingo ir gražaus garso (Ibid.: 169). Čia derėtų prisiminti, jog anglų mokykloje dainingo garso idėjos, kurią stimuliuavo Londono fortepijonų mechanikos teikiamos galimybės, pradininku yra laikomas Johnas Fieldas. Todėl Matthay'aus nuostatas galima būtų vadinti tam tikra vokalinės paradigmos išraiška anglų fortepijono mokykloje.

Labai svarbu tai, kad XX a. anglų fortepijono mokykla neapsiribojo vien Londonu. Puikius atlikėjus išugdė Mančesterio karališkasis muzikos koledžas⁶⁸. Tarp kitų, tai Johnas Ogdonas, kuris 1962 m. II tarptautiniame P. Čaikovskio konkurse laimėjo I vietą, Peteris Donohoe, 1982 m. ten pat apdovanotas II premija, nes pirmoji nebuvo paskirta. Pirmąsias vietas minėtame konkurse taip pat laimėjo Barry Douglas iš Belfasto muzikos koledžo ir Johnas Lillis iš Londono Karališkojo muzikos koledžo.

Apibendrinant verta prisiminti Haroldo Shonbergo⁶⁹ žodžius apie XX a. anglų mokyklą: „ši mokykla yra kupina gerų manierų, retai aistringa ar dramatiška, ir visada atvira. Gal todėl ji, labiau nei kitos, tapatinama su klasicistine mokykla. Ryškų pėdsaką palikusių vokiečių kilmės kompozitorių J. Cramerio ir F. Mendelssohno vėlės iki šiol globoja britų pianistus ir visą britų muziką“ (Hellaby 2018: 175). Anglų fortepijono mokyklos kūrėjų, kilusių iš įvairių Europos šalių, indėlis suteikė šiai mokyklai įvairesnių, nors gal mažiau

⁶⁷ Gim. 1934 m., mokėsi pas Ericą Grantą, kurio mokytojas buvo Matthay'us.

⁶⁸ Angl. *Royal Manchester College of Music*.

⁶⁹ Amerikiečių muzikos kritikas ir žurnalistas, išgarsėjęs savo knyga *The Great pianists* (1956).

akivaizdžių bruožų, kurie šiuolaikiniame fortepijono atlikimo mene yra atpažįstami ir vertinami.

2.1.2. Klasikinių fortepijono tradicijų evoliucija Vienos kompozitorių-pedagogų darbuose

Nuo XVIII a. vidurio per visą XIX amžių Vokietijoje ir Austrijoje, o ypač Vienoje buvo sukurta gerokai daugiau muzikos nei bet kuriame kitame vakarietiškosios kultūros mieste. Garsiausieji muzikų vardai buvo susiję su šios imperijos miestais, o Vienos kaip klasicizmo sostinės reputacija ir prestižas formavosi kartu su ten gyvenusiais ir kūrusiais kompozitoriais J. Haydnu, W. A. Mozartu, L. van Beethovenu, F. Schubertu. Taip pat labai svarbią reikšmę miesto kultūrai turėjo didžiulė muzikinių leidinių ir muzikos instrumentų infrastruktūra: Vienoje dirbo 32 smukų meistrai, 25 varinių instrumentų kūrėjai ir 200 fortepijonų gamintojų (Botstein 2001: 882).

Pastebėtina, jog Vienos fortepijono mokyklos vertybes smarkiai įtakojo Mozartas, kurio fortepijoninės kūrybos stilišką formavo kompozitoriaus naudojamas instrumentas. E. ir P. Badura-Skoda teigia, kad apie 1800 m. iš 200 fortepijonų gamintojų garsiausias buvo Antonas Walteris (1752–1826), kurio fortepijonais, greta W. A. Mozarto, naudojos L. van Beethovenas⁷⁰, Carlas Czerny ir, tikėtina, J. Hummelis (Бадюра-Скода 1972: 287). Walterio instrumento (dažnai vadinamo Mozarto rojaliu) garsas pasižymėjo grakščia elegancija, skambėjo aiškiai, apibrėžtai, centruotai, nelabai „plačiai“, kitaip tariant, nedaug skyrėsi nuo klavesino ir klavikordo⁷¹ (Ibid.: 289). Pasak R. Gerigo, dėl šios priežasties Mozarto fortepijoninė kūryba pasižymi nepriekaištingu, skaidriu ir labai rafinuotu garsu, išskirtiniu *cantabile* ir *legato* melodinėse linijose, o virtuozinėse vietose kompozitorius naudojo tik *non legato*, kurį paveldėjo iš klavesino eros (Gerig 2007: 52). Tuo galima įsitikinti, klausantis pasaulyje pripažintų Mozarto interpretatorių, kaip antai Murray Perahia, Claros Haskil, Mitsuko Uchidos, Paulio Badura-Skoda ar Marie Joao-Pires įrašų.

Siekiant pagrįsti teiginį, jog klasikinės fortepijono technikos lopšys yra Vienos mokykla, būtina susipažinti su jos atstovų metodiniais darbais ir pedagoginėmis nuostatomis.

⁷⁰ L. van Beethovenas naudojos ne tik Walterio fortepijonais. Jis savo trisdešimt dvi sonatas rašė 1796–1822 m. Gordonas pateikia išsamią informaciją, kokiais instrumentais kuriais metais naudojos kompozitorius ir kaip dėl šios priežasties keitėsi jo kūrybinis stilius. Autorius tvirtina, kad kompozitoriaus Walterio fortepijonas netenkino dėl jo sauso ir kieto skambėjimo (Gordon 2016: 14). 1817 m. Broadwood firma Beethovenui atsiuntė savo instrumentą, kuris turėjo 6 oktavų klaviatūrą, pasižymėjo daug gražesniu garsu. Nors šis instrumentas iš pradžių atitiko kompozitoriaus reikalavimus, vėliau nei garsas, nei dydis, nei instrumento mechanika negalėjo atlaikyti Beethoveno energijos. Jau po šešių metų fortepijono bosai buvo sudaužyti ir stygos nutrauktos. Reikia prisiminti, jog Beethovenas tada jau buvo kurčias (Gerig 2007: 98).

⁷¹ Enciklopediniame žodyne Grove galima surasti labai romantišką instrumento įvertinimą: „Vienos fortepijonui reikėjo jautrios, jausmingos, turinčios gerą intuiciją senosios mokyklos pianistės, nes šio instrumento kūrėjai paliko daug netikslumų jo mechanikoje“ (Meisel/Huber 2001: 1871).

Mozarto mokinys, kompozitorius ir pianistas-virtuozas **J. N. Hummelis**, Gerigo nuomone, yra Vienos fortepijono mokyklos „baigiamasis akordas“ (Gerig 2007: 69). Kitaip tariant, tai pedagogas, suformavęs mokyklos metodines klasikines nuostatas, kurių dėka formavosi klasikinio vokiškojo⁷² pianizmo pagrindai. Jo mokiniai – naujoji Vokietijos pianistų, virtuozų karta Sigismondas Thalbergas (1812–1871), Johanas Peteris Pixis (1788–1874), Ernstas Paueris (1826–1905), kurie fortepijono meno istorijoje žinomi kaip koncertuojantys virtuozei, romantinės krypties fortepijono mene atstovai.

Jeigu J. Hummelis buvo Vienos fortepijono mokyklos „baigiamasis akordas“, tai **Carlus Czerny**, daugelio tyrėjų nuomone, buvo „karalius tarp mokytojų“. Taip tituluojamas čekų kilmės austrų pianistas, pedagogas, kompozitorius, teoretikas, muzikos istorikas C. Czerny išugdė visą būrį talentingų pianistų, kurių vardai įėjo į fortepijono meno istoriją. Tarp jų F. Lisztas, Theodoras Kullakas (1818–1882), Stephenas Helleris (1813–1888), Theodoras Leschetizky (1830–1915), Antonas Dooras (1833–1919) ir daugelis kitų. Įdomu tai, kad Czerny būdamas puikus pianistas-virtuozas, atlikėjo karjeros nepadarė, todėl, Gerigo nuomone, jis buvo geras pianistas, bet nieko daugiau (Gerig 2007: 103). Tuo tarpu S. Malcevas akcentuoja Czerny erudiciją ir plačias pažiūras: kompozitorius mokėjo septynias kalbas, domėjosi senovės istorija, poezija, literatūra (Черни–Мальцев 2010: 17). Reikšminga ir tai, jog kompozitoriaus mokytojas buvo L. van Beethovenas, kurio palikimu Czerny rūpinosi visą savo gyvenimą⁷³.

Gilinant į Vienos mokyklos lyderių pedagogines nuostatas ir jų įtaką tolesnei fortepijono meno raidai, verta trumpai paanalizuoti jų metodinius darbus. Anot Gerigo, vienas iš svarbiausių XIX amžiaus darbų yra J. Hummelio trijų tomų leidinys „Pilnas fortepijono atlikimo meno teoretinių ir praktinių instrukcijų kursas“ (1828, vok. *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*). Šioje knygoje esama virš 2200 techninių pratimų ir muzikinių pavyzdžių. Kai kurie – „rekordinės“, pasak Gerigo, vos kelių taktų

⁷² Kalbant apie Vienos klasikų ir XIX a. Vienos fortepijono mokyklos pedagogus Hummelį ir Czerny, turima galvoje klasikinė muzika ir klasikinė fortepijono atlikimo tradicija, kuri šiame darbe įvardijama kaip vokiškoji. Vienos fortepijono mokykla siejama su Vienos miestu, kuris tuo metu buvo ryškiu muzikinio gyvenimo centru. Vokiškoji atlikimo tradicija – tai Vokietijos ir Austrijos kompozitorių bei atlikėjų kūryba, paremta panašiomis estetinėmis, muzikinėmis vertybėmis. Todėl šiame darbe, kalbant apie austrų-vokiečių muziką ir pedagogiką, pasirinktas vokiškosios tradicijos terminas.

⁷³ C. Czerny galėjo mintinai atlikti visus L. Beethoveno kūrinius. 1842 m. jis išleido IV savo metodinio darbo dalį pavadinimu „Apie teisingą visų Beethoveno kūrinių atlikimą“ (angl. *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*), kurioje pirmą kartą fortepijono meno istorijoje pateikė visų Beethoveno sonatų atlikimo rekomendacijas (iki Czerny niekas nerašė rekomendacijų kitų kompozitorių kūrinių atlikimui, tai sau leido tik patys kūrinių kūrėjai).

apimties⁷⁴ (Gerig 2007: 70). Hummelis čia pateikia išsamias instrukcijas apie pianisto kūno ir rankų padėtį, kurios yra labai panašios į Clementi rekomendacijas (Clementi buvo Hummelio mokytojas), tačiau gerokai išsamesnės ir tikslesnės⁷⁵.

Tarp gausybės C. Czerny teorinių darbų⁷⁶ svarbiausia vieta atitenka trijų tomų metodiniam traktatui „Pilna teorinė-praktinė fortepijono mokykla“ (1839, vok. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* Op. 500). Gerigas pabrėžia, jog Czerny pianisto technikos formavimo metodiką pristato kur kas detaliau, informatyviau ir plačiau nei Hummelis. Analizuodamas I traktato tomą tyrėjas pastebi, jog kompozitorius labai daug dėmesio skiria pianisto judesių laisvei ir ramybei. Jis rekomenduoja pirštus laikyti viename aukštyje, nedaryti jokių papildomų judesių, kas, jo manymu, trukdytų lygiam grojimui. Czerny, panašiai kaip Hummelis, buvo labai griežtai nusiteikęs prieš bet kokius pianisto krypavimus, veido grimasas, nereikalingus rankų gestus, nes visa tai, jo giliu įsitikinimu, neigiamai veikia pirštus (Gerig 2007: 110). Labai įdomios ir informatyvios yra 14 taisyklių, kurias verta žinoti kiekvienam pradedančiam skambinti fortepijonu:

⁷⁴ Šioje knygoje galima rasti fundamentalių fortepijono metodikos žinių. Pirmoji knygos dalis užbaigiama šešiasdešimčia pratimų, parašytų nugludintu Hummelio stiliumi: gražios melodijos su klasikinėmis figūracijomis, tinkamos naudoti ir šiandieną (Gerig 2007: 70).

⁷⁵ „Mokinyi turi sėdėti ties fortepijono klaviatūros viduriu (nurodo coliais) taip, kad be papildomų kūno judesių dešinė ranka pasiektų aukščiausius klavišus, kairė – žemiausius. Kėdė – nei per aukšta, nei per žema, rankos natūraliai padėtos ant klavišų. Vaikų kojos turi būti ant paaukštinimo. Pianistas turi sėdėti tiesiai, alkūnės nepripaustos prie kūno. Stebėti, kad rankų ir plaštakų raumenys neįsiveržtų ir jėgos būtų naudojama tik tiek, kad judinti pirštus. Plaštakų pozicija apvali, pasukta link nykščio. Nykščio padėtis turi sutapti su mažojo piršto padėtimi. Visų pirštų padėtis ant klaviatūros – natūrali: jie negali būti nei per daug išskėsti, nei per daug suglausti. Nykštys turi liesti klavišą lengvai, naudojant viršutinį sąnarį, nes jis yra trumpesnis nei kiti pirštai. Todėl turi būti sulenktas tiek, kad žiūrėtų į antrą pirštą ir būtų pasiruošęs lįsti per kitus pirštus. Ant klavišo pirštą būtina laikyti tiek kiek parašyta natose. Įprotis jį užlaikyti trukdo muzikos aiškumui. Pianisto judesiai priklauso nuo pirštų, kurie turi sugebėti judėti greitai, lengvai ir laisvai. Vengti pirmo piršto ant juodo klavišo. Naudoti vienodą aplikatūrą, atliekant pasažus su panašiomis natų grupėmis“ (Ibid.: 73).

⁷⁶ *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* Op. 200 (1829, liet. „Sisteminės rekomendacijos fantazavimui fortepijonu“); *Die Kunst des Präludierens* Op. 300 (1833, liet. „Preljudiškumo menas 120-yje pavyzdžių“); *Die Schule des Fugenspiels: und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Piano-Forte in 24 grossen Uebungen* Op. 400 (1836, liet. „Fugos ir daugiabalsių kūrinių atlikimo mokykla ir jų ypatingi sunkumai 24-uose dideliuose pratimuose“); *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* Op. 500 (1839, liet. „Pilna teorinė-praktinė fortepijono mokykla“, 3 tomai); *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano: Czerny's 'Reminiscences of Beethoven' and Chapters II and III from Volume IV of the 'Complete Theoretical and Practical Piano Forte School'* Op. 500 (1842, liet. „Apie teisingą visų Beethoveno kūrinių atlikimą“ priedas prie 1839 m. darbo, kaip IV tomas); *Kleine theoretisch-practische Pianoforte Schule für Anfänger* (1842, liet. „Mažoji teorinė-praktinė fortepijono mokykla“); *School of practical composition: Schule der praktischen Tonsetzkunst* Op. 600 (1849-1850, liet. „Praktinės kompozicijos mokykla“); *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung: als Anhang zu jeder Clavierschule*. A. Diabelli (1839, liet. „Laiškai apie mokymą groti fortepijonu“); *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, I–IV* (Vienna, 1834, liet. „Pilnas muzikos kompozicijos vadovėlis“); *Traité de mélodie* (Paris, 1814, liet. „Traktatas apie melodiją“); *Traité de haute composition musicale, I–II* (Paris, 1824–1826, liet. „Aukštosios muzikos kompozicijos traktatas“); *Die Kunst der dramatischen Composition* (Vienna, 1835, liet. „Dramatiškos kompozicijos menas“); *Umriss der ganzen Musik-Geschichte* Op. 815 (Mainz, 1851, liet. „Visos muzikos istorijos apžvalga“) (Seter/ Lindeman 2001: 4497).

1) pianistas turi sėdėti tiksliai ties fortepijono klaviatūros viduriu, alkūnių padėtis – 10 cm arčiau nei pečiai. Grojant krūtinės ląsta negali turėti įtakos rankų ir plaštakos judėjimams; 2) kėdės aukštis turi būti pritaikytas mokinio ūgiui, alkūnės laikomos 2,5 cm virš klaviatūros, kitaip rankos greitai pavargsta; 3) kėdė turi būti stabili, negali judėti ir atliktėjui griežtai draudžiama ant jos „važinėti“ (slidinėti); 4) galva ir krūtinė laikoma natūraliai, tiksliai vertikaliaje pozicijoje. Negalima sėdėti atsirėmus į kėdės atlošą. 5) grojant negalima linksėti ar kitaip judinti galvą. Grojant aukštas ar žemas natas korpusas gali judėti į kairę ir dešinę; 6) kojas būtina laikyti ant grindų prie pedalų, jų neličiant. Vaikams būtinas paaukštinimas; 7) rankos natūralioje padėtyje, pasikliaujant natūraliu svoriu, laikomos ramiai; 8) rankų padėtis nuo alkūnės iki pirštų sulenkimo linijos horizontalioje linijoje. Riešai negali būti nei per daug nuleisti, nei pakelti, tiesi rankos linija yra labai svarbus gero grojimo įprotis; 9) pirštai turi būti sulenkti pusrutuliu taip, kad pirštų galiukai, išskyrus nykštį, atsidurtų vienoje linijoje; 10) kiekvieno piršto judesys negali įtakoti kitų pirštų; 11) įstriža rankų ir pirštų pozicija yra labai ydinga. Ji naudojama tik išimtiniais atvejais; 12) garsas išgaunamas keturių pirštų pagalvėlių pagalba ir nykščio šonu, kuris privalo būti sulenkta. Klavišai nuspaudžiami maždaug 2,5 cm toliau nuo klaviatūros krašto; 13) pirštai neturi būti sulenkti per daug, nes negali liesti klavišo; 14) visada būtina nusikirpti nagus, kad jie nesukeltų pašalinio garso (Czerny, cit. iš Ibid.: 111).

Pastebėtina, jog Hummelio ir Czerny rekomendacijos beveik identiškos, skirtumas tik tas, jog pastarasis viską pateikia ypatingai tiksliai: įvairius atstumus matuodamas centimetrais, nurodydamas kone kiekvieną judesį. Šio darbo autoriaus nuomone, visko žinoti ir pritaikyti tikrai nebūtina, nes kiekvieno žmogaus sėdėsena yra susijusi su fiziologija ir gali būti skirtinga. Iš tiesų, šios taisyklės gali padėti tuomet, kai mokinio sėdėsena ir atlikimas vizualiai atrodo nenatūraliai. Nepaisant to, verta pabrėžti, jog XIX a. pradžioje Vienos pedagogų metodika kaip klasikinės taisyklės yra aktualios ir šiandien.

Kalbant apie klasikinės fortepijono technikos pagrindus, labai svarbus aspektas yra aplikatūra. Czerny savo darbo II tome pateikia 5 fundamentalias taisykles, kurios iš dalies aktualios iki šiol:

- 1) keturi ilgieji pirštai niekada negali vienas kito aplenkti, kryžiuotis, būti virš arba po kitais pirštais;
- 2) tas pats pirštas negali du ar daugiau kartų spausti to paties klavišo;
- 3) nykštys ir 5 pirštas niekada nenaudojamas ant juodo klavišo, ypač grojant gamas;
- 4) jei pasažo atlikimui yra keletas aplikatūros variantų, tai pasirenkamas tas, kuris labiausiai tinka šiam stiliui ir konkrečiam atvejui;
- 5) stengtis nekašioti nykščio, kur jis nebūtinai ir naudoti visus (o ne du, tris) pirštus (Czerny, cit. iš Gerig 2007: 112).

Iš tikrųjų, šios taisyklės daugiau tinka klasicistinės muzikos atlikimui, o pirmoji akivaizdžiai netinka polifoninėms kompozicijoms. Polifoniniuose kūriniuose kryžiuojantis balsams, neretai kryžiuojami ir pirštai. Antroji taisyklė ne visada gali būti pritaikoma

romantinėje muzikoje. Trečiąja taisykle visada vadovaujamasi atliekant gamas, taip pat pirmas pirštas ant juodo klavišo draudžiamas mokykliniame amžiuje. Tačiau vėliau jo reiktų vengti, bet ne drausti. Ketvirtoji taisyklė labai primena individualios technikos ideologiją, kuomet pasirenkamas patogesnis būdas. Penktoji ir trečioji taisyklės – tai skatinimas išnaudoti visus pirštus. Apibendrinant galima teigti, jog klasikinė Czerny aplikatūra kaip pagrindas naudojama iki šiol. Šių taisyklių esminis bruožas – tai jų pritaikomumas, kuris, tobulėjant fortepijono technikai, galėjo būti įvairių technikos problemų sprendimo atspirties tašku.

Toliau pateikiama keletas Hummelio, Haydno ir Mozarto klasikinės aplikatūros pavyzdžių, naudojant klasikinės išraiškos priemonėms – iš eilės einančias, po dvi suliguotas natas (žr. 4–7 pavyzdžius).



4 pavyzdys. J. N. Hummel. Etiudas op. 125, Nr. 7 (1–2 taktai)



5 pavyzdys. J. Haydn. Sonata Hob. XVI:23, I dalis (9–10 taktai)



6 pavyzdys. W. A. Mozart. Sonata K330 C-dur, II dalis (10–11 taktai)



7 pavyzdys. W. A. Mozart. Sonata K330 C-dur, III dalis (71–72 taktai)

Kalbant apie Vienos fortepijono mokyklos pedagogų indėlį kuriant klasikinės technikos pagrindus, svarbu susipažinti su šiam darbui aktualia kūrybos dalimi – etiudais. Hummelio 17 etiudų rinkinys *Etudes pour le piano* Op. 125 (1834) įteisina klasicistinės technikos pagrindus: naudojama faktūra, būdinga Haydno ir Mozarto kūrybai.



8 pavyzdyje aiškiai matomos klasikinės komponavimo priemonės: pasikartojančios aštuntinių ir pauzių struktūros, apodžiatūros aštuntinėms natoms, konkreti kvadratinė taktų struktūra, aiški dinamika. Antrasis taktas primena autoriaus mokytojų Haydno ir Mozarto naudojamą aštuntinių su pauzėmis faktūrą (žr. 9 ir 10 pavyzdžius):





10 pavyzdys. W. A. Mozart. Sonata B-dur K. 281, I dalis (34–35 taktai)

Išskirtinę vietą Czerny kūryboje⁷⁷ užima etiudai ir pratimai⁷⁸. Juose kompozitorius įteisina *brillante spielen* techniką, kuri, kaip klasikinės technikos modelis, buvo pristatyta 1.3 poskyryje. Pastebėtina, jog šiuo metu tokią techniką naudoja labai nedaugelis pianistų – paprastai tai konceptualiosios krypties fortepijono atlikimo mene atstovai, kurių repertuaras dažniausiai apsiriboja Vienos klasikų ir austrų-vokiečių kompozitorių muzika. Tarp jų paminėtini austrų pianistai Paulis Badura-Skoda, Rudolfas Buchbinderis, Alfredas Brendelis, vengrų kilmės britų pianistas András Schiffas.

⁷⁷ C. Czerny buvo labai produktyvus kompozitorius: jo muzika apima net 1000 opusų. Kaip pastebi S. Malcevas, kompozitoriaus opusą paprastai sudaro ne vienas, du kūriniai, bet ištisi kūrinių rinkiniai: tarp jų – transkripcijos, operų klavyrai, kamerinė muzika, J. S. Bacho, D. Scarlatti ir kitų kompozitorių kūrinių redakcijos.

⁷⁸ 100 pratimų progresuojančia tvarka op. 139; Didieji pratimai šuoliams op. 151; Didieji pratimai visose mažoro ir minoro tonacijose op. 152; 48 etiudai, preliudų ir kadencijų formoje; 40 rinktinių etiudų pirštų bėglumui dviem fortepijonams op. 229b; 50 etiudų duetams op. 239; Didieji pratimai pagal chromatinę gamą op. 244; Didieji etiudai pagal gamas tercijomis ir dvigubomis natomis op. 245; 101 progresyvus etiudas op. 261; 10 pratimai pradedančiajam op. 277; Pirštų bėglumo mokykla op. 299; Legato ir stacatto mokykla op. 335; 24 pratimai op. 336; 40 kasdieninių etiudų op. 337; Papuošimų mokykla op. 335; Pirmosios pamokas pradedančiajam op. 359; Virtuozistinio mokykla op. 365; Didieji pratimai tercijomis visose 24 tonacijose op. 380; Paruošiamieji ir progresyvūs etiudai op. 338; 10 didelių etiudų kairės rankos lavinimui op. 339; 50 specialių etiudų op. 409; 60 pratimų pradedančiajam op. 420; Progresyvūs ir paruošiamieji etiudai op. 433; 110 paprastų ir progresyvių etiudų op. 453; 50 pamokų pradedančiajam op. 481; 42 etiudai keturioms rankoms op. 495; 2 pratimai jauniems pianistams op. 499; 6 oktaviniai pratimai op. 553; Fortepijono abėcėlė op. 584; Fortepijono abėcėlės tęsinys op. 599; Išraiškingumo mokykla op. 613; 12 etiudų op. 632; Paruošiamoji pirštų bėglumo mokykla op. 636; Skatinantys etiudai, 24 islandiškos arijos, kaip etiudai op. 684; 24 dideli saloniniai etiudai op. 692; Etiudai jaunimui op. 694; Pirštų išlaisvinimo menas op. 699; 24 nauji etiudai pagal angliškas arijas op. 706; 24 paprasti etiudai kairei rankai op. 718; 12 etiudų dviem fortepijonams op. 727; Du terciniai etiudai kairei rankai op. 735; 40 kasdieninių etiudų op. 737; Pirštų bėglumo mokykla op. 740; 25 etiudai mažoms rankoms op. 748 ir op. 749; 30 progresyvių etiudų op. 750; Pratimai gamoms keturiomis rankomis op. 751; 30 briliantinių etiudų op. 753; 25 charakteringi etiudai op. 755; 25 dideli saloniniai etiudai op. 756; Etiudas- kuranta op. 765; Išraiškingumo gėlės, 50 etiudų op. 767; 24 pratimai penkiems pirštams op. 777; Nesustojantis, didysis pirštų bėglumo etiudas op. 779; 25 didieji charakteringi etiudai op. 785; 35 etiudai op. 792; Didieji arpeggio pratimai 792b; Praktiški pratimai pirštams op. 802; Nauji etiudai op. 807; 50 etiudų pirštų lankstumui op. 818; 28 melodiniai-ritminiai etiudai op. 819; 90 kasdieninių etiudų op. 820; 160 aštuonių taktų pratimų op. 821; Naujas laiptelis į Parnasą op. 822; Praktinė takto mokykla keturioms rankoms op. 824; Vaikiška fortepijono mokykla op. 825; Melodiniai briliantiniai etiudai op. 829; Aukštesnis virtuozistinio lygmuo op. 834; Metodai pradedantiesiems op. 835; Šiuolaikinė fortepijono mokykla op. 837; Etiudai viesiems generalboso akordams op. 838; 50 progresyvių etiudų visose tonacijose op. 840; 12 didelių etiudų lygiam ir absoliučiai geram grojimui op. 845; 32 kasdieniniai etiudai mažoms rankoms op. 848; 30 mechaninių etiudų op. 849; Nauja pagrindinių sunkumų mokykla op. 861 (Мальцев 2010: 22).

XIX a. Vienos fortepijono mokyklos pedagogai greta technikos vystymo rekomendacijų plačiai pasisakė kūrinių interpretacijos klausimais. Štai keletas Hummelio pastebėjimų, kurie atskleidžia to meto estetines nuostatas:

Trilius visada reikia atlikti nuo pagrindinės natos. Pedalą galima naudoti tik kūrinių lėtosiose dalyse. Lėtą muziką atlikti yra daug sunkiau nei greitą. Atlikime labai svarbu yra geras skonis ir nepriekaištingos manieros. Kūrinys skamba gražiai, kai kiekvienas pasažas, puošyba atliekami minkštai, skoningai, jausmingai. Grožis ir skonis yra formuojami klausantis muzikantų ir dainininkų apdovanotų ypatingais talentais. Vaikai, kurie nuo vaikystės yra mokomi dainuoti, muzikuoja natūraliau, jausmingiau. Korektišką atlikimą visada diktuoja notacija (Hummel, cit. iš Gerig 2007: 76).

Oponuojant Hummeliui reikia pasakyti, jog netgi J. S. Bacho muzikoje triliai ne visada atliekami nuo pagrindinės natos. Tačiau galima manyti, jog XIX a. pradžioje ši taisyklė buvo pritaikoma kur kas dažniau nei dabar. Taip pat pedalas šiandieną yra naudojamas ne tik lėtoje muzikoje, bet ir greitosiose Mozarto, Haydno ar paties Hummelio kūrinių dalyse, ir tai įtakoja fortepijonų mechanikos specifika, gerokai patobulėjusi nuo anų laikų. Jeigu grožio ir skonio samprata įvairiais laikotarpiais gali skirtis, tai Hummelio teiginys, jog muzikinis tekstas yra esminis atskaitos taškas siekiant korektiško atlikimo, vertintinas kaip universalus.

C. Czerny daugelį interpretacijos klausimų paliečia savo darbo III tome, kurio svarbiausius ir informatyviausius skyrius į rusų kalbą išvertė S. Malcevas: 2. a) apie visas *staccato* ir *legato* gradacijas; b) apie piršto pakėlimą ir *mezzo staccato*; c) apie *staccato*; d) apie *marcato* arba *staccatissimo*; 3. a) apie tempo pasikeitimus; b) labiau tikslesni išaiškinimai; c) apie *ritardando* ir *accelerando* panaudojimą; 6. b) apie dempferio pedalą; 9. apie brilantinį atlikimą; 12. apie fugų ir kitų griežtojo stiliaus kompozicijų atlikimą; 15. apie ypatingą skirtingų kompozitorių ir jų kūrinių atlikimo manierą (Черни–Мальцев 2010: 5)⁷⁹.

Išryškinant pedantišką ir itin skrupulingo tikslumo siekiančią C. Czerny rašymo manierą, verta pateikti jo darbo 2a poskyryje kompozitoriaus išskirtas aštuonias *staccato* ir *legato* gradacijas: *legato*, *legatissimo*, *mezzo staccato* (vok. „halbstaccato“)⁸⁰, *staccato*, *marcatissimo*, *marcato*, *tenuto* (vok. *gehalten*), *leggiermento*. Kompozitorius įsitikinęs, kad tarp šių artikuliacinių gradacijų yra dar gausybė atspalvių, kuriuos turi mokėti naudoti kiekvienas geras atlikėjas (Terentjeva 1999: 50). Pastebėtina, jog dabar toks terminas kaip *mezzo staccato* nevartojamas. Įsigilinus į kompozitoriaus pateiktą kiekvieno termino išaiškinimą, galima manyti, jog terminu *mezzo staccato* kompozitorius vadina *non legato*

⁷⁹ Čia pateikti tik tie skyriai, kuriuos išvertė S. Malcevas.

⁸⁰ Žymima taškais po *lyga*.

štrichą⁸¹. Aiškindamas tempo pasikeitimus ir pedalo naudojimą Czerny pirmiausia pabrėžia atlikėjo profesionalumą, muzikinį skonį ir publikos reakciją⁸². Į panašius veiksnius atkreipia dėmesį ir Hummelis, įspėdamas, kas kenkia geram atlikimui: „1) Kai atlikėjas nenatūraliai aukštai kilnoja ir mēto rankas; 2) daug pašalinių garsų, kurie atsiranda nuolat spaudžiant pedalą; 3) laiko tampymas bet kuria pasitaikiusia proga (*tempo rubato*); 4) kai puošybos ir pasažų gausa užgožia melodiją“ (Hummel, cit. iš Gerig 2007: 77). Analizuojant šiuos pastebėjimus ir pritaikant juos šiuolaikiniams atlikėjams, pastebėtina, jog ne visada yra laikomasi pirmosios Hummelio taisyklės⁸³. Antrasis punktas – tai mokiniška klaida dėl patirties trūkumo ir nervingumo. Trečiame punkte aprašyta atlikimo maniera buvo ypač madinga XX a. pirmoje pusėje. Tačiau konkursų, kurie šiais laikais yra pagrindinė jauno atlikėjo reprezentavimo forma, standartai gerokai sumažino *rubato* mėgėjų gretas. Ketvirtasis punktas dabar jau neaktualus, nes mūsų dienomis natų teksto keitimai visiškai nepriimtini.

Vienos fortepijono mokyklos klasikinių tradicijų ir technikos tobulėjimo evoliuciją iliustruoja Hummelio etiudų op. 125 (1833) rinkinyje sutinkami visiškai unikalūs romantinės technikos (žr. 11 ir 12 pvz.) pavyzdžiai. Šie etiudai labai primena F. Liszto kūrybą.



11 pavyzdys. J. N. Hummel. Etiudas op. 125 Nr. 10 (1–2 taktai)

⁸¹ *Mezzo staccato* – tai tarpinis variantas tarp piršto slydimo ir atšokimo, suteikiant svorį ir nesurišant garsų tarpusavyje. Tokiu būdu išgauti garsai lėtuose tempuose tampa ypatingai reikšmingi ir svarbūs (Черни–Мальцев 2010: 47).

⁸² Ypač užsitęsusiuose *ritardando* jaučiamas perteklinis patirties ir išsiauklėjimo trūkumas. Reikia suvokti, iki kiek galima sulėtinti, kad klausytojas nepradėtų nuobodžiauti (Ibid.: 60). Čia pakartojama Hummelio taisyklė, tiesiog sukonkretinamas paaiškinimas.

⁸³ Tuo galima įsitikinti stebint netgi pačių garsiausių fortepijono atlikėjų – Láng Lāngo (Kinija), Khatios Buniatishvili (Gruzija), Daniilo Trifonovo (Rusija) – vaizdo įrašus.



12 pavyzdys. F. Liszt. Jaunatviškas etiudas Nr. 2 (1–2 taktai)

11 ir 12 pavyzdžiuose matomi etiudai, skirti tobulinti dešinės rankos 4–5 pirštams. F. Liszto kompozicija skiriasi tuo, jog čia abiem rankoms iškeltos skirtingos meninės užduotys, formuojančios ilgą ir nuoseklų vystymą. Tuo tarpu Hummelio etiudas yra gana sausas ir akivaizdžiai neturi užkoduotų meninių užduočių: per visą kūrinį abi rankos atlieka vieną ir tą patį technikos elementą.

Absoliučiai romantine faktūra, kurioje ilgi pasažai vainikuoja trefių linijas, išsiskiria paskutinis rinkinio op. 125 etiudas (žr. 13 pavyzdį).



13 pavyzdys. J. N. Hummel. Etiudas op. 125 Nr. 17 (7–8 taktai)



16 pavyzdys. F. Chopin. Etiudas op. 10 Nr. 1 (1–5 taktai)

15 ir 16 pavyzdžiuose matyti decimos apimtyje išdėstyti *arpeggio* pasažai. Faktūra panaši, tačiau skiriasi aplikatūra. Czerny rekomenduoja įprastą klasikinę aplikatūrą (žr. 15 pavyzdį). Chopino aplikatūra galėtų pasinaudoti tik pianistas, turintis dideles rankas. Taip pat akivaizdūs skirtumai matomi boso partijoje: Czerny etidue aiškiai pastebima ritmizuota melodinė linija, kuri tarsi sucementuoja muzikinį audinį. Chopinas boso partijoje palieka stovinčias natas, pasažuose pažymėdamas akcentus, kurie sukuria ritminį piešinį (žr. 16 pavyzdį).

Tarp Czerny etiudų galima rasti netgi tokių kompozicijų, kurios visiškai identiškos Chopino kūrybai (žr. 17–18 pavyzdžius).



17 pavyzdys. C. Czerny. Etiudas op. 365 Nr. 19 (1–2 taktai)



18 pavyzdys. F. Chopin. Etiudas op. 10 Nr. 2 (1–2 taktai)

17–18 pavyzdžiai skiriasi tik tonacija ir artikuliacinėmis nuorodomis, kuri turi įtakos aplikatūrai, tuo tarpu faktūra ir ritminis audinys identiški.

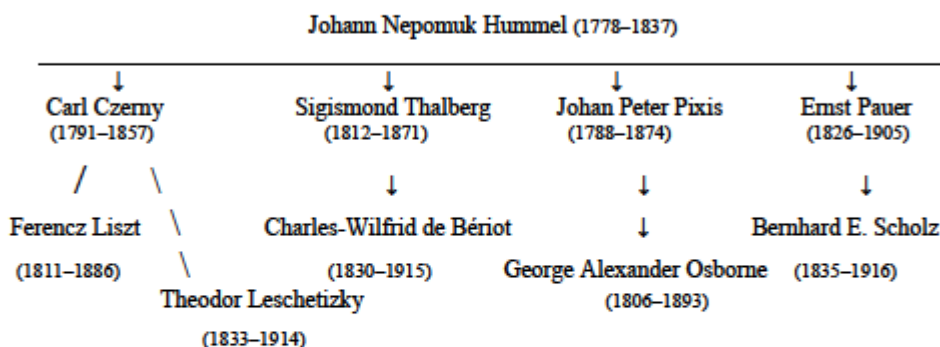
Pateikti pavyzdžiai atskleidžia ryškiają klasikinės fortepijono technikos evoliuciją, kurios pagrindu kūrėsi romantinės individualios technikos elementai. F. Chopinas ir F. Lisztas – ryškiausi pianistinės romantikų reformos fortepijono mene atstovai – pasinaudojo savo mokytojų idėjomis ir atradimais, kurdami savas technines formules ir išraiškos priemones. Visa tai C. Czerny numatė paskutiniame savo darbo skyriuje, kurio pavadinimas – „Apie ypatingą skirtingų kompozitorių ir jų kūrinių atlikimo manierą“. Čia pirmą kartą fortepijono meno istorijoje išdėstyti kompozitorių-atlikėjų kūrybinio stiliaus ir atlikimo manierų bei mokyklų skirtumai:

- a) Clementi maniera išsiskiria teisinga rankos padėtimi, stipriu fortepijono garsu, apskaičiuotu greitu atlikimu ir teisinga deklamacija; ši maniera iš dalies paremta pirštų bėglumu.
- b) Cramerio ir Dusseko maniera – tai gražus *cantabile*, vengiant aštrių efektų, neįtikėtinai lygūs virtuosiniai pasažai, kurių jų kūryboje nėra daug, ir gražus *legato*, išgaunamas su pedalo pagalba.
- c) Mozarto mokykla – tai aiškus atlikimas, labai artimas *brillantes spielen*, kuriame išgirsime daugiau *staccato* nei *legato*, sąmojingą ir gyvą atlikimą. Pedalas naudojamas retai ir visai nebūtinai.
- d) Beethoveno manierai būdinga charakteringa ir aistringa jėga, kuri periodiškai pereina į nuostabų, rišlų *cantabile*. Išraiškos priemonės išauga iki begalybės, ypač kai tai susiję su humoristinėmis nuotaikomis. Pikantiška *brillantes spielen* maniera čia naudojama retai. Dažnai šioje manieroje naudojami ekstremalūs efektai, gilus *legato*, forte–pedalas⁸⁴ – ir panašiai. Pirštų bėglumas nebūtinai brilantinis. *Adagio* vietoms būdinga svajinga ir daininga nuotaika.
- e) Naująją *brillantes spielen* mokyklą sukūrė J. Hummelis, Giacomo Meyerbeeris (1791–1864), F. Kalkbrenneris ir I. Moschelesas. Jai būdinga: labai didelis pirštų bėglumas, gracingas papuošimų atlikimas, atsakingai naudojamas garsas, kuris tinka bet kurioms patalpoms; visiems suprantama skoninga ir subtili deklamacija.
- f) Visų šių mokyklų pagrindu šiuo metu pradeda formuotis naujos atlikimo tendencijos, kurios yra visa apjungianti ir tobula maniera. Ji kuriasi garsių vardų – S. Thalbergo, F. Liszto, F. Chopino – ir kitų jaunų atlikėjų dėka. Jie naudoja naujus pasažus ir sudėtingus techninius elementus, išnaudoja visas fortepijono mechanikos galimybes, kurios smarkiai išsiplėtė, atsiradus šiuolaikiniams instrumentams. Ši maniera (kaip ir kiekviena savo laiku) lygiai taip pat duos naujus impulsus fortepijono meno atlikimo raidai (Черни-Мальцев 2010: 60).

Šios C. Czerny įžvalgos labai reikšmingas žingsnis link autentiškos interpretacijos ir bet kurio iš paminėtų kompozitorių kūrybinio stiliaus suvokimo, kas yra vienas iš konceptualiosios paradigmos atstovų prioritetų.

⁸⁴ Turima galvoje dešinysis pedalas (Malcevo pastaba).

Aptarus C. Czerny ir J. Hummelio kūrybą, įdomu pasekti jų pedagoginę tąsą.



Schema Nr. 3. Vienos fortepijono mokyklos nuo Johanno Nepomuko Hummelio pedagoginė tąsa⁸⁵

Schemoje Nr. 3 matyti ryškiausi C. Czerny mokiniai – F. Lisztas ir T. Leschetizkis, padarę ženklų įtaką fortepijono meno raidai ir progresui. Nepaprastai reikšmingas yra S. Thalbergo mokinio C. de Bériot indėlis į prancūzų fortepijono mokyklą. Hummelio mokiniai J. Pixis ir E. Paueris yra labiau žinomi kaip koncertuojantys pianistai-virtuozai, kurių pedagoginiai pasiekimai yra kur kas menkesni nei C. Czerny.

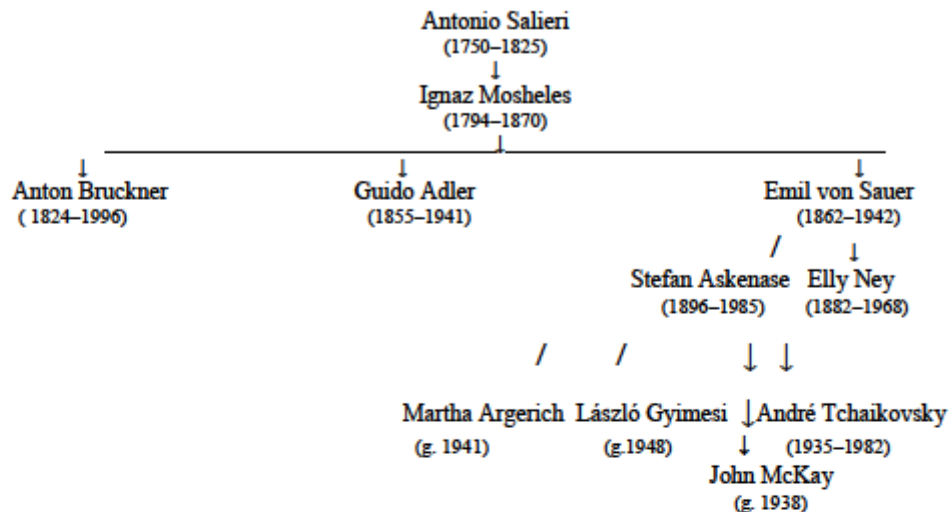
Schemoje Nr. 4 galima atsekti pedagogų, kurie dirbo 1817 m. įkurtame Vienos muzikos universitete⁸⁶, pedagoginę tąsą. Svarbu suprasti, jog J. Hummelis ir C. Czerny vertėsi privačia pedagogine praktika ir valstybės įsteigtoje konservatorijoje nedirbo. Jos pirmuoju pedagogu yra laikomas Antonio Salieri, kurio mokinyss I. Moschelesas padarė ženklų įtaką fortepijono atlikimo ir pedagogikos raidai.

⁸⁵ **Charles-Wilfrid de Bériot** – M. Ravelio mokytojas.

Bernhard E. Scholz – dirigentas, kompozitorius, pedagogas dėstė Miuncheno konservatorijoje, Niumberge ir 1859–65 m. Hanoveryje. Nuo 1865 iki 1866 m. jis buvo Cerubini draugijos Florencijoje direktorius, taip pat dėstė Stern konservatorijoje ir Kullako konservatorijoje. Jo leidiniai: *Lehre vom Kontrapunkt und der Nachahmung* (1897), *Wohin treiben wir?* (1897), *Musikalisches und Persönliches* (1899), *Verklungene Weisen* (1911).

George Alexander Osborne mokėsi taip pat Paryžiuje pas F. Kalkbrennerį, draugavo su Charles-Wilfrid de Bériot. Nuo 1848 m. dirbo Londono *Royal Academy of Music*.

⁸⁶ Vok. *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*.



Schema Nr. 4. Vienos muzikos universiteto pedagoginė tąsa⁸⁷

Schemoje Nr. 4 matyti, jog ryškiausi I. Moscheleso mokiniu, tęsusi savo mokytojo tradiciją, laikytinas E. von Saueris. Jo mokinsys S. Askenase išugdė visą būrį puikių pedagogų ir pianistų-atlikėjų. Tarp jų schemoje matyti pasaulyje pripažinta žymi argentiniečių kilmės pianistė Martha Argerich. Darbo autoriaus nuomone, svarbu paminėti šioje schemoje nepažymėtą Vienos muzikos akademijos ir Buenos Airių konservatorijos profesorių pianistą virtuozą Jerzy Lalewiczą (1875–1951), kuris yra kilęs iš Vilkaviškio. Taip pat Vienos muzikos universitete iki pirmojo pasaulinio karo mokėsi garsus rusų pianistas ir pedagogas H. Neuhausas, kurio mokytoju laikomas Karlas Heinrichas Barthas.

XIX a. viduryje ryškiais Vokietijos muzikinio gyvenimo centrais greta Vienos tapo Leipcigas ir Veimaras. Šiuose miestuose gyveno ir dirbo ryškiausi fortepijono meno atstovai: Veimare – F. Lisztas, Leipcige – F. Mendelssohnas. Šių mokyklų nuostatos ir pasiekimai plačiau aptariami 3.1 poskyryje.

Apibendrinant XIX a. Vienos mokyklos pedagogų darbus, pastebėtina, kad ypač pedantiškas ir nuodugnus gilinimasis į kiekvieną, net smulkiausią interpretacinį ar techninį niuansą iki šiol išlieka vienu iš svarbiausių vokiškosios fortepijono mokyklos bruožu.

⁸⁷ **Guido Adleris** pirmasis įvedė terminą muzikologija (vok. *Musikwissenschaft*).

Stefan Askenase – lenkų-belgų kilmės pianistas, mokėsi pas Chopino mokinį Karolį Mikulį (1821–1897) taip pat – pas Lisztą.

Elly Ney – vokiečių pianistė, žinoma kaip puiki L. van Beethoveno ir J. Brahms'o kūrinių interpretatorė.

2.1.3. Prancūziškosios atlikimo manieros užuomazgos Paryžiaus konservatorijoje

XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje Paryžiaus muzikinis gyvenimas buvo vienas intensyviausių ir turtingiausių Europoje. Tačiau, nepaisant klestinčios prabangos, socialiniai šio laikotarpio pokyčiai formavo prancūzų romantizmo bruožus kaip protestą senajai tvarkai, senosioms klasikinėms nuostatoms. Svarbiausi Paryžiaus muzikinio gyvenimo įvykiai, klostęsi muzikiniuose teatruose ir muzikos salonuose, buvo finansuojami ne tik pramonininkų, bankininkų ar kitų mecenatų, kurie padarė Paryžių labai turtingu, bet ir valstybės⁸⁸. 1795 m. buvo įkurta pirmoji valstybės finansuojama konservatorija (pranc. *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*), kurioje formavosi Paryžiaus fortepijono mokykla. Svarbu ir tai, kad XIX a. pradžioje Paryžiuje koncertavo ir privačia pedagogine praktika vertėsi madingi ir garsūs pianistai F. Lisztas, F. Chopinas ir S. Thalbergas, kurių paslaugomis galėjo naudotis tik turtingiausi miesto gyventojai⁸⁹. Paryžiuje tuo metu veikė talentingų muzikantų paramos ir skatinimo sistema, kurioje greta bankininkų ir pramonininkų dalyvavo turtingi muzikinių leidinių savininkai bei instrumentų gamintojai⁹⁰. Galingais muzikantų globėjais buvo Sébastieno Erard'o šeima, kuriai priklausė „Erard“ fortepijonų įmonės. Pabrėžtina, jog Londono (Broadwood, Clementi) ir Paryžiaus (Erard ir Pleyel) fortepijonų gamintojai mokėsi vieni iš kitų ir smarkiai konkuravo nuolat tobulindami instrumento mechaniką⁹¹, todėl šie fortepijonai enciklopediniame žodyne *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) pristatomi kartu, viename skyriuje, kaip panašūs ir kartu tobulėję.

Pasak R. Gerigo, pereinamojo laikotarpio nuo klavesino link fortepijono mokymo metodiką sukūrė garsus Paryžiaus konservatorijos fortepijono pedagogas,

⁸⁸ Po revoliucijos sumažėjęs pramogų skaičius išaugo. Ne visi teatrai sugebėjo išsilaikyti ir būti įvertintais. Yra žinoma, jog 1807 m. Napoleonas sumažino bendrą teatrų skaičių iki aštuonių: *Opéra*, *Opéra-Comique*, *Théâtre Italien* (Teatras de l'imperatrice, vėliau *Odéon*), *Français* teatras, *Vaudeville*, *Variétés*, *Gaîté* ir *Ambigu-Comique*. Pirmieji trys buvo „oficialūs“ (valstybiniai) muzikiniai teatrai, bet visi kiti turėjo mažus orkestrus ir buvo finansuojami globėjų (Charlton, Trevitt, Gosselin 2001: 567).

⁸⁹ Yra žinoma, jog šių atlikėjų koncertai buvo gerokai mažiau apmokami nei jų pamokos. F. Chopino pamoka kainavo 20 frankų ir tai buvo dideli pinigai, nes kasdien jis teikdavo apie aštuonias, devynias pamokas. Charlesas Hallé buvo pakviestas mokyti bankininkų šeimą, tiesiog vieną vakarą per savaitę jiems grojant pianinu (Ibid.: 566).

⁹⁰ Vienu iš rėmėjų buvo laikraščio *Musical* leidėjas Maurice Schlesingeris, kuris 1840–1842 m. palaikė ir finansavo jaunąjį Richardą Wagnerį. Paryžiuje tuo metu buvo įkurta nemažai apdovanojimų už kompozicijos kūrinius, dažniausiai operas: *Prix Cressent* (opera, *opéra comique*); *Prix Rossini* (lyrinė ar šventa kompozicija); *Prix Moinette* (*opéra comique*); *Prix de Saussay* (libretas); *Prix Nicolo* (vokalinė kompozicija); ir *Prix Chartier* (1861 m. įsteigta kamerinei muzikai). Muzikinis *Prix de Rome* buvo įkurtas 1803 m. ir iki 1968 m. skiriamas *Académie des Beaux-Arts* studentų kompozicijai (Ibid.: 566).

⁹¹ Vienu iš svarbiausių „Erard“ išradimų yra taip vadinamas *mécanisme à étrier* (liet. „mechanizmas su dviguba repeticija“), kurio dėka pianistas galėjo kartoti tą patį garsą ne visai pakeliant klavišą (Cole 2001: 1880).

profesorius Jean- Louisas Adamas (1758–1848) (Gerig 2007: 315). Ch. Timbrellis, kruopščiai analizuodamas klavesinistų François Couperino (1668–1733) ir Jean-Philippe'o Rameau (1683–1764) metodinius darbus, pastebėjo, jog šie turėjo didžiulės įtakos Paryžiaus konservatorijos fortepijono pedagogikai. Tai, kad Couperinas savo darbe „Menas groti klavesinu“ (1716, pranc. *L'art de toucher le clavecin*) rekomenduoja grojant pirštus laikyti kuo arčiau klavišų, galima įvardinti prancūzų fortepijono mokyklos išskirtinumu. Tuo tarpu Londono ir Vienos fortepijono mokyklų atstovai, taip pat kaip prancūzai daug dėmesio skyrė pirštų savarankiškumo pratyboms, buvo linkę aukštai kilnoti pirštus. Šis skirtumas paaiškina prancūzų polinkį į tušę įvairovę, pirštų miklumą ir lengvą, paviršutinišką instrumento skambėjimą. Būtent Couperinas didžiausia vertybe laikė lengvą ir laisvą pirštų bėglumą. 1724 m. publikuotame darbe „Klavesino pirštų technika“ (pranc. *De la Mécanique des doigts sur le clavecin*)⁹² autorius pateikia keletą pagrindinių technikos formavimo principų, kuriuos, Timbrellio manymu, J. L. Adamas panaudojo savo metodikoje:

- 1) Riešas visada turi būti lankstus. Lankstumas persiduoda į pirštus ir suteikia jiems visą reikalingą lengvumą;
- 2) ranka turi būti „negyva“, nes ji reikalinga tik tam, kad pirštai paliestų reikalingus klavišus. Didesnis rankos judesys atsiranda tik tada, jei mažesnio nepakanka. Jei pirštas gali paliesti klavišą be rankos pastangų, tai ir nereikia jos judinti;
- 3) kiekvienas pirštas turi būti savarankiškas;
- 4) ranka ir pirštai turi judėti visiškai savarankiškai, jie nesusiję;
- 5) negalima naudoti jėgos (Couperin, cit. iš Timbrell 1999: 34).

Iš šios citatos matyti, jog Couperinas akcentuoja tik pirštus, netgi nesiedamas jų su ranka. Norint suprasti terminą „negyva ranka“, reikia žinoti, jog tam, kad ranka nejudėtų, buvo net rekomenduojama grojant ant riešo laikyti stiklinę vandens. Tokie technikos formavimo principai, Timbrellio nuomone, formuoja taip vadinamą „pirštinę techniką“ (Ibid: 25).

Jeano Louiso Adamo darbuose „Bendrasis fortepijono pirštų technikos metodas arba principas“ (1798, pranc. *Méthode ou principe générale du doigté pour le Forté-piano*) ir „Naujas fortepijono metodas“ (1802, pranc. *Méthode nouvelle pour le Piano*) aiškiai jaučiama F. Couperino įtaka. Timbrellis pateikia keletą Adamo tezių:

- 1) svarbiausia įdiegti aplikatūrinius įgūdžius;
- 2) abi rankos turi groti lengvai ir vienoda jėga⁹³;

⁹² Išleistas kartu su kūrinių klavesinui.

⁹³ Ši tezė verčia prisiminti Charles-Louiso Hanono (1819–1900) garsiuosius 60 pratimų *Le pianiste virtuose en 60 exercices, calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts ainsi que la souplesse des poignets* (1873), kurie parašyti sinchroniškam abiejų rankų unisonui. Už šį darbą 1878 m.

- 3) technikos vystymo elementai – tai gamos, dvigubos natos, oktavos, akordai ir pratimai užlaikytoms natoms (arpedžio nepamirėta);
- 4) tušė – tai girdėjimas, kaip klavišas paspaudžiamas ir atleidžiamas (Ibid.: 30).

Siekdamas išstobulinti tušę (pranc. *toucher* – paliesti, prisiliesti), J.-L. Adamas labai daug dėmesio skyrė pedalo naudojimo instrukcijoms. S. Malcevas savo knygoje „Instrumentas ir pedalas Beethoveno kūryboje“ (2010, rus. *Инструмент и педаль у Бетховена*) pateikia keletą Adamo rekomendacijų ir pamąstymų pedalo naudojimo klausimais: „daugelis mano, kad didįjį (dempferio) pedalą reikia naudoti siekiant išgauti *forte*, bet tai klaida. Jį galima naudoti konsonuojančiuose, lėtai judančiuose akorduose, nekeičiant harmonijos. Jei toks pedalas naudojamas greituose ar net chromatiniuose pasažuose, tai rodo blogą pianisto skonį. Tokį pedalą galima naudoti atliekant ir švelnias vietas, tačiau tuomet klavišus reikia spausti minkštai ir labai atsargiai“ (Мальцев 2010: 37)⁹⁴. Šiais pastebėjimais Adamas moko girdėti subtiliausius, smulkiausius garso niuansus, kurie vėliau C. Debussy ir M. Ravelio kūryboje įgavo garso spalvų ir tembrų žaismą, sukurdami koloristinę prancūzų mokyklos paradigmą.

J.-L. Adamo mokinys Friedrichas Kalkbrenneris fortepijono meno istorijoje žinomas kaip kompozitorius, pianistas-virtuozas, brilantinio stiliaus, vėliau pavadinto prancūziškąja technika *jeu perlé*⁹⁵, atlikėjas. Pianistas ilgą laiką buvo mechaninio technikos vystymo šalininkas, prie fortepijono praleisdavęs labai daug valandų. Sukonstravęs prietaisą, su kurio pagalba buvo galima stiprinti pirštus, F. Kalkbrenneris dažnai techninių užduočių nesiedavo su meninėmis. Nežiūrint kai kurių ne visai priimtinių pedagoginės veiklos aspektų, iki šiol labai aukštai yra vertinamas jo darbas „Fortepijono mokymosi metodas“ (1830, pranc. *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains* Op. 108). Jame kompozitorius dalinasi savo kaip atlikėjo patirtimi ir teikia rekomendacijas, įvairių technikos rūšių vystymui: kaip dirbti su tercijomis, sekstomis, oktavomis. Labai svarbi ir ligi šiol aktuali yra Kalkbrennerio sukurta pedagoginio repertuaro sistema⁹⁶. Pedalo naudojimo srityje jis laikėsi savo mokytojo Adamo principų. Įdomu tai, kad Chopinas žavėjosi savo draugo Kalkbrennerio sugebėjimu išgauti minkštą, gražų ir dainingą garsą, tačiau, pakviestas būti jo

pasaulinėje parodoje Paryžiuje Ch. Hanonas buvo apdovanotas sidabro medaliu, o šis pratimų rinkinys pradėtas naudoti Paryžiaus konservatorijoje kaip mokymo priemonė. Reikia pabrėžti, jog autorius savo laiką studijavo Paryžiaus konservatorijoje Charleso Auguste'o de Bériot (1802–1870) fortepijono klasėje. Dirbo fortepijono pedagogu mokyklose ir bažnytinėse prieglaudose.

⁹⁴ Adamas taip pat išvardija muzikines formas, kur galima naudoti pedalą: tai pastoralė, miuzetas, melancholiška, švelni arija, romansas, religinė pjesė, ekspresyvos be harmoninių pasikeitimų lėtos vietos kūrinys.

⁹⁵ Timbrellis, apibūdindamas šią techniką, rašo: tai greiti, švarūs ir lygūs pasažai, kuriuose kiekviena nata yra šviesi ir taip tobulai suformuota, kaip kiekvienas perlas ant vėrinio (Timbrell 1999: 35).

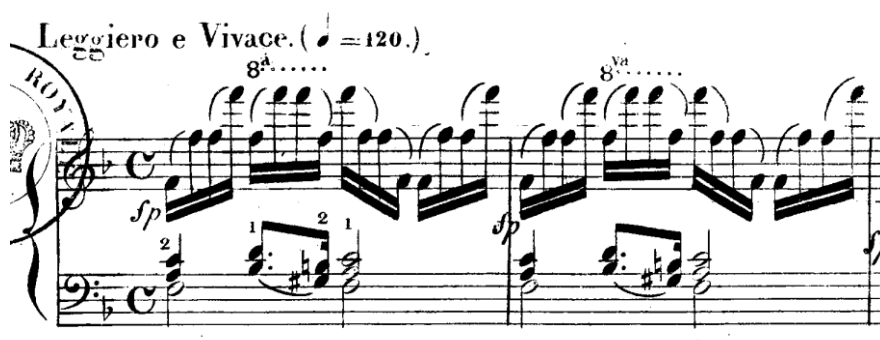
⁹⁶ F. Kalkbrenneris rekomenduoja naudoti etidus pagal šią sistemą: Crameris – Kalkbrenneris – Moscheles – Bertini – Schmidt – Kessler – Chopin. L. van Beethoveno kūrinių Kalkbrenneris savo mokiniams skambinti neleidavo, kol jie nepasiekdavo tam tikro techninio lygmens (Gerig 2007: 317).

asistentu Paryžiaus konservatorijoje, atsisakė. Tuomet Kalkbrenneris pakvietė Camille'į Stamaty (1811–1870), kurio mokiniu vėliau tapo garsus prancūzų kompozitorius Camille'is Saint-Saënsas (1835–1921). Vienas ryškiausių F. Kalkbrennerio mokinių George'as Mathias tęsė savo mokytojo pedagoginę liniją ir išugdė tokius pianistus kaip Raoulis Pugno ir Isidoras Philippas, kurie vėliau dirbo Paryžiaus konservatorijoje.

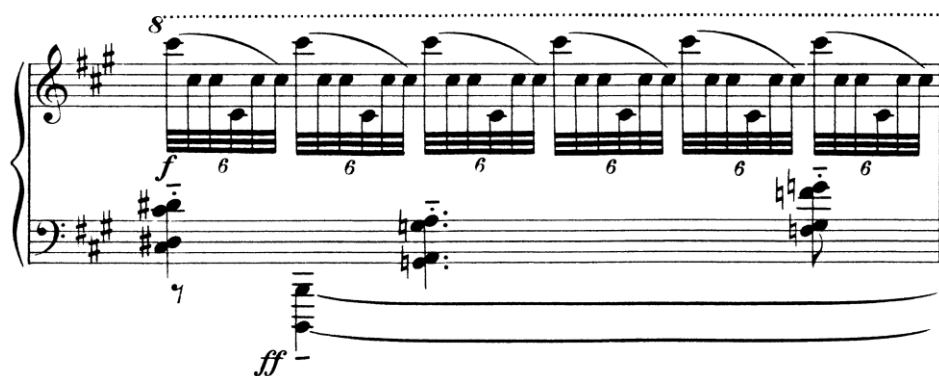
Apžvelgiant Kalkbrennerio kūrybinį-pedagoginį palikimą, nesunku pastebėti, jog Etiudai op. 20 (1825) yra parašyti klasikiniame stiliuje ir labai artimi jo amžininkų, Vienos mokyklos atstovų, Czerny ir Hummelio kūrybai. Tačiau Etiudai op. 140 (1845) radikaliai skiriasi ir labiau primena F. Liszto, F. Chopino kompozicijas. Šie pokyčiai ryškiai pademonstruoja XIX a. fortepijoninės technikos raidos šuolius. Toliau šiame darbe bus nagrinėjami ir lyginami šį tobulėjimą atspindintys skirtingų romantizmo kartų autorių pavyzdžiai.

Etiuduose op. 140 gausu stambios technikos vystymui (akordų, oktavų) skirtų pasažų, tačiau kompozicijų su smulkiąja technika ar *alberti* bosais čia nėra. Pabrėžtina, kad savo sudėtingumo lygmeniu šie etiudai smarkiai pranoksta J. Hummelio ir londoniečių M. Clementi bei J. Cramerio kūrybą. Kompozitoriaus pasitelkiamas naujoves galima būtų pavadinti revoliucinėmis, nors esama momentų, kuriuose atsispindi F. Kalkbrennerio klasicistinio mąstymo prioritetai.

Pavyzdyje Nr. 19 matomi pasažai per oktavą, kuriuos vėliau savo kūryboje plačiai naudoja C. Debussy (žr. 20 pavyzdį).



19 pavyzdys. F. Kalkbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 1 (1–2 taktai)



20 pavyzdys. C. Debussy. Preliudas Nr. 7 „Vakarų vėjas“ (35 taktas)

Vis dėlto, palyginus šiuos pavyzdžius, aiškiai matomi kompozitorių mąstymo skirtumai: F. Kalkbrenneris oktavas grupuoja po dvi, atiduodamas duoklę klasicistinėms komponavimo taisyklėms. Tuo tarpu C. Debussy čia elgiasi gerokai laisviau: medžiagą išdėstydamas per tris oktavas, grupuodamas po šešias jis smarkiai nutolsta nuo klasikinių tradicijų. F. Kalkbrennerio etiude matomas klasikinis tonacinis planas, boso partija smulkiai ritmizuota. C. Debussy kompozicijoje nustatyti tonaciją būtų problematiška.

Pavyzdyje Nr. 21 matome laužytus akordus, kuriuos ypač dažnai savo kompozicijose naudoja romantinio pianizmo kūrėjai F. Chopinas ir F. Lisztas (pavyzdžiai Nr. 23–24).



21 pavyzdys. F. Kalkbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 2 (1–2 taktai)



22 pavyzdys. F. Kalbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 5 (1–2 taktai)



23 pavyzdys. F. Chopin. Etiudas op. 10 Nr. 11 (1–2 taktai)



24 pavyzdys. F. Liszt. „Mirties šokis“ (147–149 taktai)

F. Kalkbrennerio etiuduose vėlgi matomi aiškūs klasicistinio mąstymo elementai: pavyzdyje Nr. 21 tarp laužytų akordų vis įterpiami klasikiniai smulkūs pasažai, kurių F. Chopino ir F. Liszto kompozicijose nerasime. 22 pavyzdyje *arpeggiando* technika pabrėžiama akcentais, tuo tarpu F. Chopino kompozicijoje (žr. 23 pavyzdį) *lygos* pagalba išryškinama melodinė linija. Laužytų akordų principu išdėstyta melodinė linija, kurią paryškina akompanuojanti kairės rankos partija, matyti ir F. Liszto pavyzdyje Nr. 24.

Etiudai, skirti oktavinės technikos vystymui, klasikinėje tradicijoje pasitaiko retai. Oktavos paprastai buvo naudojamos kaip pagalbinė priemonė padvigubinant melodiją ar sustambinant faktūrą.



25 pavyzdys. F. Kalbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 3 (1–2 taktai)



26 pavyzdys. F. Liszt. Vengriška rapsodija Nr. 6 (128–129 taktai)



27 pavyzdys. M. Moszkowski. Etiudas op. 72 Nr. 9 (3–4 taktai)

25 pavyzdyje pateiktas itin sudėtingas Kalkbrennerio etiudas su šešioliktinių judėjimu abiejose rankose. Iš tikrųjų šis etiudas labiau panašus į pratimą oktavinės technikos vystymui. Tuo tarpu Liszto oktavinius pasažus lydi akompanimentas, parašytas šokio ritmu (žr. 26 pavyzdį). Moszkowskio etiude (žr. 27 pavyzdį) oktavos vaidina akompanimento vaidmenį, kai melodija skamba kairės rankos partijoje.



28 pavyzdys. F. Kalkbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 12 (1–2 taktai)



29 pavyzdys. F. Liszt. Etiudas Paganini tema Nr. 4 (1–2 taktai)

28 ir 29 pavyzdžiuose pateikiamuose etiuduose kompozitoriai naudoja tuos pačius technikos elementus. F. Kalkbrenneris naudoja aiškią fortepijoninę faktūrą: kairei rankai skirti bosas ir melodinė linija, o dešinė atlieka smulkias natas. Tuo tarpu F. Lisztas (žr. 29 pavyzdį) tai pačiai technikai skirtą etiudą užrašė naudodamas smuiko faktūrą – natos išdėstytos vienoje eilutėje, siaurame diapazone.



30 pavyzdys. F. Kalkbrenner. Etiudas op. 140 Nr. 17 (1–2 taktai)



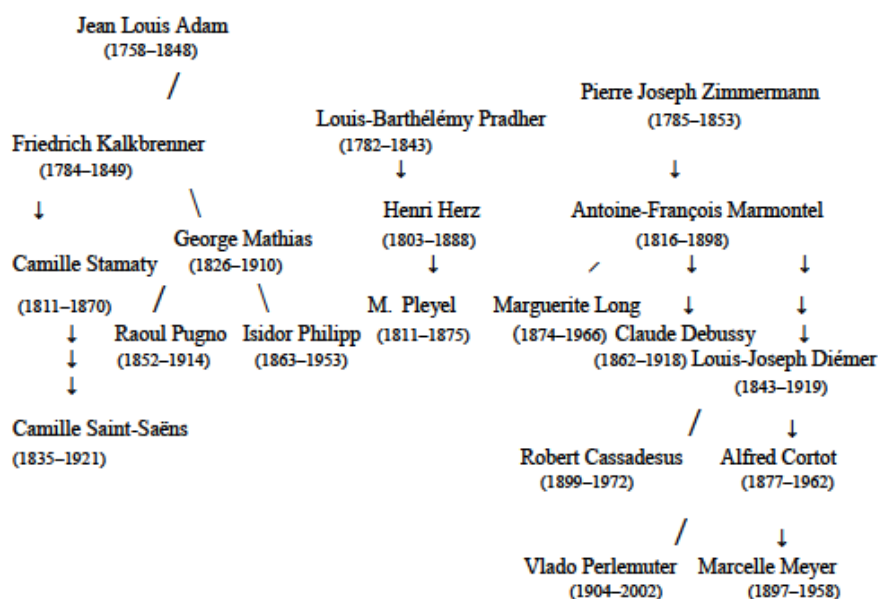
31 pavyzdys. F. Chopin. Noktiurnas op. 32 Nr. 2 (27–28 taktai)

30 ir 31 pavyzdžiuose pateiktos panašia technika parašytos kompozicijos: etiudas ir noktiurnas. F. Kalkbrennerio muzikai būdingas aiškus ostinatinis judėjimas. Tuo tarpu F. Chopinas, naudodamas tą patį technikos elementą, išryškina melodinę liniją, *lygomis* apjungdamas frazes ir kairei partijai suteikdamas akompanimento vaidmenį.

Išanalizavus pateiktus pavyzdžius galima daryti išvadą, jog romantinio pianizmo atstovai F. Chopinas ir F. Lisztas savo kūryboje rėmėsi ir naudojo savo kolegos F. Kalkbrennerio kūrybiniais pasiekimais, kurie ypač pasireiškia technikos elementų įvairovėje. Nepaisant to, garsieji kompozitoriai-romantikai, pasinaudoję pirmtako atradimais, sukūrė naują fortepijono koncepciją, kuri padarė perversmą fortepijono pedagogikoje ir atlikimo mene. Plačiau apie tai – 2.2.1 ir 2.2.2 poskyriuose.

Pristatant XIX a. pradžios Paryžiaus fortepijono mokyklą, verta paminėti Pierre'ą Josephą Guillaume'ą Zimmermanną (1785–1853)⁹⁷, kurį kartu su F. Kalkbrenneriu R. Gerigas tituluoja prancūzų mokyklos proseneliu. Jo mokiniai – Antoine-François Marmontelis (1816–1898), Charles-Valentinas Alkanas (1813–1888), Georges'as Bizet (1838–1875), Césaras Franckas (1822–1890). P. Zimmermannas savo pedagoginėje veikloje labai daug dėmesio skyrė pianisto technikos formavimo problemų sprendimo būdams. Savo darbe „Pianisto-kompozitoriaus enciklopedija“ (1840, pranc. *Encyclopédie du pianiste compositeur*) profesorius gilinasi į fortepijono mokymo ir atlikimo klausimus, harmonijos, polifonijos, muzikos teorijos ir kompozicijos problemas. Šiame darbe labai vertingi yra Zimmermanno komentarai apie garso kokybę, stilių, atlikimo skonį (Gerig 2007: 315). Ne mažiau garsus yra jo 1844 m. leidinys „Populiarus fortepijono metodas“ (pranc. *Methode populaire de piano*) skirtas pradiniam mokymui. Jį sudaro 20 nedidelių pjesių, rekomendacijos gamų atlikimui, įvairios metodinės rekomendacijos pradedančiajam ir itališkų muzikinių terminų lentelė.

Schemoje Nr. 5 pateikiama Paryžiaus fortepijono mokyklos pedagoginė tąsa.



⁹⁷ Garsių Paryžiaus fortepijonų gamintojų sūnus. Nuo 1811 m. pradėjo dirbti Paryžiaus konservatorijoje. 1816 m. tapo profesoriumi.

Apie šioje schemoje pažymėtus pianistus-pedagogus I. Philippą, M. Long, A. Cortot ir jų indėlį į prancūzų fortepijono mokyklą plačiau skaityti 3.3.1 poskyryje. Taip pat svarbu atkreipti dėmesį, jog darbo autorius A. F. Marmontelio pedagoginėje linijoje, kurioje yra labai daug ryškių pianistų, specialiai pažymėjo tokius atlikėjus kaip V. Perlemuteris ir M. Meyer, nes jų interpretacijos analizuojamos 3.3.3 poskyryje.

2.1.4. Išvados

- XIX a. fortepijono mokyklų skirtumus sąlygojo skirtinga instrumentų mechanikos specifi­ka: anglų fortepijonai pasižymėjo pilnesniu garsu, „dainuojančiu“ tonu, jų garsas buvo gilesnis; Vienos fortepijonų garsas išsiskyrė grakščia elegancija, skambėjo aiškiai, apibrėžtai, centruotai, nelabai „plačiai“, kitaip tariant, nedaug skyrėsi nuo klavesino ir klavikordo; Paryžiaus Pleyel ir Erard firmų fortepijonų mechanika buvo artima Londono instrumentams, su kuriais vyko nuolatinė konkurencija. Pleyel instrumentai buvo daugiau skirti saloniniam muzikavimui, kas tuo metu Paryžiuje buvo ypač populiariu.
- M. Clementi ir jo mokinių atlikimo maniera pasižymėjo puikia pirštų technika, jie drąsiai atlikdavo virtuosinius pasažus dvigubomis natomis, oktavomis, akordais, repeticijomis, išsiskyrė nepaprastu, tuo metu novatorišku, virtuosiniu stiliumi. Jų pedagoginės nuostatos – tai daug valandų reikalaujančios pratybos, plaktukiniu principu ir pirštų individualumu paremtas grojimas, griežtas ritmas ir kontrastinga dinamika.

⁹⁸ **Henri Herz** – kompozitorius, pianistas-virtuozas, plačiai koncertavęs ne tik Europoje, bet ir Amerikoje, Meksikoje. Išleido vadovėlį *Méthode complète de piano* Op. 100.

Antoine-François Marmontel – vienas garsiausių fortepijono pedagogų Paryžiaus konservatorijoje, išleidęs nemažai pedagoginės literatūros ir etiudų: *L'Art de déchiffrer*, *École élémentaire de mécanisme et de style* (24 etiudai), *Étude de mécanisme*, *Cinq études de salon*, *Enseignement progressif et rationnel du piano*, *Virtuoses contemporains* (1882), *Éléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts* (1884), *Histoire du piano et de ses origines* (1887) ir kt.

George Mathias – F. Chopino mokiny. Paryžiaus konservatorijoje dėstė 1862–1893 m.

Raoul Pugno – garsus C. Debussy muzikos interpretatorius. Vienas pirmųjų, kurio atlikimas buvo įrašytas (1903).

Louis-Joseph Diémer – garsus Paryžiaus konservatorijos profesorius, Europoje koncertavęs kartu su smuikininku Pablu Sarasate.

Marcelle Meyer mokėsi pas garsius C. Debussy muzikos interpretatorius Ricardo Viñes (1875–1943) ir Marguerite Long (1874–1966).

- Londono mokyklos įtaka vokalinei atlikimo meno paradigmai pasireiškė keliais aspektais: 1) plataus *legato* naudojimu kūrinuose; 2) novatoriškais pedalo efektais; 3) per pianisto J. Fieldo noktiurnus, kurie įkūnijo dainuojamąją fortepijono atlikimo manierą.
- Londono mokyklos pedagoginė tąsa nuo M. Clementi ir J. Fieldo veda link Rusijos mokyklos. XX a. anglų mokyklos bruožai išryškėjo žymaus pedagogo T. Mathay'aus kūrybinių nuostatų dėka. Jas sąlygojo senosios Londono mokyklos atrasta dainingo garso atlikimo maniera ir vokiečių pedagoginės idėjos.
- Vienos fortepijono mokyklą formavę pianistai-pedagogai J. Hummelis ir C. Czerny savo teoriniuose darbuose pianisto technikos formavimo principus pateikia nepaprastai išsamiai ir pedantiškai tiksliai. Jų pateiktos klasikinės technikos vystymo ir interpretacijos taisyklės yra aktualios iki šiol.
- Vienos pedagogo, o taip pat Paryžiaus mokyklos atstovo F. Kalkbrennerio kūryba padėjo pagrindus romantinių atlikimo tendencijų formavimuisi. Panašių kūrybos elementų galima aptikti F. Liszto, F. Chopino ir net C. Debussy kūrinuose.
- C. Czerny pedagoginė tąsa apjungia beveik visas Europos fortepijono mokyklas. Tam didžiulės įtakos turėjo jo mokiniai F. Lisztas ir T. Leschetizkis. Vienos muzikos universiteto pedagogo I. Moscheleso linija per jo mokinį pianistą E. von Sauerį taip pat siekia daugelį šalių, net ir už Europos ribų.
- Paryžiaus fortepijono mokykla laikoma seniausia dėl klavesinistų F. Couperino J.-P. Rameau įtakos. Pagrindiniu šios mokyklos bruožu techniniu atžvilgiu laikomas aukštas riešas ir „pirštinė technika“, kuri vėliau buvo pavadinta prancūziškąja technika *jeu perlé*.
- Prancūziškoji technika, tušė įvairovė, dėmesys pedalo efektams ir lengvo elegantiško, blyškaus garso stilistika suteikė pradžią koloristinės paradigmos atlikimo mene formavimuisi.
- Išanalizavus Paryžiaus mokyklos pedagogines linijas ir susipažinus su Ch. Timbrellio studijoje *French Pianism: a Historical Perspective* pateiktu Paryžiaus konservatorijos profesūros sąrašu, galima teigti, jog šios mokyklos išskirtinumą sąlygoja nacionalinis uždarumas.

2.2. Pianistinė romantikų reforma

XIX a. pirmosios pusės fortepijono mokyklų suformuotos vertybės davė pradžią romantikų pianistinei reformai, kuri daugiausiai siejama su pianistų ir fortepijono muzikos kūrėjų – F. Chopino ir F. Liszto vardais. Toliau šiame darbe bus analizuojamas šių kompozitorių indėlis į šiuolaikinių atlikimo meno paradigms formavimąsi.

2.2.1. F. Chopino muzikinės kalbos įtaka fortepijono meno atlikimo raidai

Fryderyko Chopino kūryba, kurioje fortepijono muzika užima svarbiausią vietą, pasižymi išskirtine recepcija. Lenkų kilmės pianistas-kompozitorius savo subtilia elegancija ir kūrybinėmis idėjomis tapo artimas, aukštai vertinamas ir skirtingų šalių fortepijono meno atstovų savaip interpretuojamas. Jimas Samsonas⁹⁹ tvirtina, jog prancūzai F. Chopiną laiko fortepijono poetu, rafinuoto ir elegantiškai intymaus meno kūrėju, kuris atstovauja trūkstamai grandžiai tarp prancūzų klavesinistų ir didžiųjų impresionistų G. Fauré, C. Debussy ir M. Ravelio. Vokiečiai šalyje plačiai išpopuliarino F. Chopino vardą įvairių leidinių pagalba. Jie priėmė kompozitorių į kanoninių klasikinės (daugiausia vokiečių) muzikos kūrėjų panteoną, įteisindami jo statusą stambiomis biografinėmis studijomis, kurias rašė Adolfas Weissmannas, Bernardas Scharlitt ir Hugo Leichtentritt. Ypač jautriai F. Chopino muziką priėmė rusų muzikinė visuomenė. „Galingojo sambūrio“ atstovas Milijus Balakirevas pirmiausia akcentavo Chopino slaviškąją kilmę, pabrėždamas kalbinių intonacijų reikšmę kompozitoriaus kūryboje (Samson/Michałowski 2001: 2132). Visa tai leidžia daryti prielaidą, jog F. Chopino veikla ir kūryba užėmė labai svarbią vietą formuojantis šiuolaikinėms fortepijono mokyklų atlikimo paradigms.

Analizuojant kompozitoriaus biografinius faktus matyti, jog itin ryškų pėdsaką jo kūryboje paliko vaikystės metai, praleisti Lenkijoje. Kompozitoriaus mokytojai buvo čekų kilmės pianistas Wojciechas (Adalbertas) Żywny ir kompozitorius, muzikos teoretikas Józefas Elsneris, kurie nedaug ką galėjo pasiūlyti fortepijono technikos vystymo klausimais. Šiuo atveju F. Lisztui kur kas labiau pasisekė, nes jo mokytojas, kaip žinia, buvo C. Czerny. Kai kurie biografai būtent šį faktą (silpnus fortepijono mokytojus) laiko viena iš svarbiausių priežasčių, lėmusių individualų Chopino požiūrį į mokymą ir atlikimą.

⁹⁹ Britų muzikologas, nuo 2011 m. *Grove Music Online* vyriausiasis redaktorius. Išleidęs ir redagavęs nemažai knygų apie F. Chopino gyvenimą ir kūrybą. 1989 m. Lenkijos kultūros ministerijos apdovanotas stipendija už nuopelnus, tyrinėjant Chopino kūrybą. Jo „Chopino baladžių“ leidimas pavadintas „Tarptautiniu pianistų 2009 metų leidimu“.

Kalbant apie Chopiną kaip pedagoga, reikia prisiminti, jog šiai veiklai daugiausia laiko jis skyrė gyvendamas Paryžiuje. Vienas garsiausių F. Chopino interpretatorių, prancūzų pianistas Alfredas Cortot tik 1949 m. išleido neužbaigtą Chopino pedagoginį darbą „Fortepijono metodas“ (pranc. *Une Methode de Piano*), kurį pavadino „Chopino aspektas“. Šiame darbe kompozitorius dalinasi savo pedagogine, koncertine patirtimi bei giliais apmąstymais apie meną ir muziką.

Analizuojant F. Chopino pedagogines nuostatas nesunku pastebėti, kad vienas iš jo prioritetų buvo pianisto techninės bazės sukūrimas pagal šiuos principus:

- 1) natūrali rankų padėtis;
- 2) pirštų savarankiškumo aspektai, aplikatūra;
- 3) virtuoziškos technikos elementų vystymas.

Ieškodamas natūralios ir laisvos rankų padėties, kompozitorius atrado garsiąją penkių pirštų poziciją *mi – fa# – sol# – la# – si*, kuri, kaip F. Chopino metodikos pagrindas, ilgainiui tapo daugelio fortepijono mokyklų mokymo sistemos atspirties tašku. H. Neuhausas tvirtina, jog ši maža formulė pralenkia bet kokius metodikų tomus, sukurtus F. Steinhauseno, R. Breythaupto ar kitų (Heйрайз 1961: 104). F. Chopinas šias penkias natas rekomendavo groti ne *legato*, bet kaip lengvą *portamento*, išgaunamą su lankstaus ir laisvo riešo pagalba. Skambėjimo lygumas gamose ir *arpeggio*, Chopino manymu, priklauso ne tiek nuo pirštus stiprinančių pratimų, kiek nuo sklandžių rankų judesių (visiškai laisvos alkūnės ir lankstaus riešo). Karolis Mikul¹⁰⁰ prisimena, jog mokytojas laikėsi nuostatos pradėti mokytis pirmiausia tas gamas, kuriose daug juodų klavišų: t. y. dešinė ranka H-dur, kairė – Des-dur. Būtent šios gamos įteisina minėtąją F. Chopino penkių pirštų poziciją.

Pastebėtina, jog F. Chopinas, kaip ir F. Lisztas, gamas rekomendavo groti *legato*, pilnu garsu, pradžioje – lėtai, metronomišku tikslumu ir tik palaipsniui pereiti prie greito tempo, naudojant akcentus kas trys ar keturios natos. Mokiniai prisimena, jog mokytojas reikalaudavo rankas vesti lygiai, lengvai, nepriklausomai, tarsi *glissando* virš klaviatūros (Gerig 2007: 166). Reikia pasakyti, jog tokia rankų padėtis primena J.-L. Adamo „negyvos rankos“ poziciją, kurią A. Cortot vadina „nebylia pozicija“ (pranc. *position muette*).

Kitas labai svarbus F. Chopino metodikos bruožas – tai nuostata, jog kiekvienas pirštas turi tam tikrą gamtos nustatytą tik jam būdingą jėgą, kurią būtina išnaudoti, plėtojant jos teikiamas galimybes¹⁰¹. F. Chopino manymu, nykštys – tai pagrindinis atramos taškas, mažasis – išorinės rankos pusės atrama, trečiasis pirštas – centrinė rankos atrama, ketvirtasis –

¹⁰⁰ F. Chopino mokinsys, aktyviai propagavęs savo mokytojo idėjas ir pedagoginius principus.

¹⁰¹ Šios nuostatos laikėsi ir F. Lisztas.

pats silpniausias, antrasis – reguliuoja rankos judesių kryptis. Jis mėgo sakyti: „kiek pirštų, tiek ir skirtingų garsų“ ir pridurdavo „svarbiausia mokėti surasti tinkamą aplikatūrą“ (Cortot 2013: 31).

Iš tiesų, F. Chopino aplikatūra smarkiai skiriasi nuo klasikinės. Tuo galima įsitikinti A. Cortot pateiktuose gamų tercijomis pavyzdžiuose:

<u>C. Czerny (klasikinė) aplikatūra</u>	<u>F. Chopino aplikatūra</u>
3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3
1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2	1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1
Slystanti aplikatūra ¹⁰²	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3
	1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1

32 pavyzdys. Gamų tercijomis aplikatūra (Kopro 1966: 104)

Ši specifinė tercijų aplikatūra atsispindi ir Chopino kūrinuose (žr. 33 pavyzdį)



33 pavyzdys. F. Chopin. Noktiurnas op. 37 Nr. 2 (1 taktas)

Kaip matyti, 32 pavyzdyje pateiktas F. Chopino aplikatūros variantas yra visiškai identiškas noktiurno op. 37 Nr. 2 aplikatūrai. Taip pat palyginus slystančios aplikatūros pavyzdžius (žr. 32 ir 34 pavyzdžius) nesunku pastebėti, jog jie vienodi.



34 pavyzdys. F. Chopin. Etiudas op. 25 Nr. 6 (5 taktas)

¹⁰² Tai aplikatūra, kurioje vienu ir tuo pačiu pirštu nuspaudžiami iš eilės einantys klavišai. Dažniausiai pirštas slysta nuo juodo link balto klavišo.

J. Samsonas F. Chopino kūryboje vyraujančius virtuoziskumo elementus – trilius, plačius šuolius, *arpeggio*, rankų kryžavimo techniką, dvigubų natų pasažus – sieja su Paryžiaus konservatorijos pedagogų, kurių ratas kompozitoriui buvo pažįstamas bei artimas, atradimais ir įtaka. Jo 12 etiudų op. 10¹⁰³ laikomi kompozitoriaus individualios fortepijono technikos dirbtuve, kuri remiasi „natūralia“ rankų pozicija, pirštų savarankiškumu, netradiciniais pedalo efektais, masyviais *arpeggio*, melodines linijas kontroliuojančiomis *legato* frazėmis. Pastebėtina, jog visi F. Chopino etiudai op. 10 ir op. 25 turi aiškias technines užduotis, kurios kiekviename jų sprendžia vieną problemą (Samson/Michałowski 2001: 2116). Pvz., Etiudas op. 25 Nr. 10 remiasi oktavine technika, kurią kompozitorius naudoja net vidurinės dalies melodinės linijos išryškinimui. Tuo tarpu F. Liszto kūryboje viename etiude dažniausiai pateikiamos kelios techninės užduotys, tik keletas etiudų parašyti vienos rūšies technikos vystymui. Vienas iš tokių – Etiudas Paganini tema Nr. 4 (žr. 35 pavyzdį).



35 pavyzdys. F. Liszt. Etiudas Paganini tema Nr. 4 E-dur (1–2 taktai)

Analizuojant bei lyginant F. Chopino ir F. Liszto etiudus, galima pastebėti ir daugiau reikšmingų skirtumų. Pvz., F. Chopino etiudai neturi pavadinimų¹⁰⁴, tuo tarpu visi F. Liszto šio žanro kūriniai turi programinius, paties kompozitoriaus sugalvotus pavadinimus. Be to, skiriasi jų trukmė: F. Liszto etiudai dažniausiai viršija 5 min.¹⁰⁵, tuo tarpu F. Chopino etiudai yra gerokai trumpesni ir tik lėto tempo op. 10 Nr. 3 (*Lento ma non troppo*) ir op. 25 Nr. 7 (*Lento*) savo trukme prilygsta F. Liszto etiudams.

Kalbant apie technikos vystymą verta pabrėžti, jog F. Chopinas, priešingai nei F. Lisztas, nebuvo daug valandų trunkančių pratybų šalininkas. Jo manymu, trijų valandų kasdieninės pratybos yra būtinos, tačiau tiek ir pakanka: mažiau negalima, daugiau – galima, bet dažniausiai nereikia (Gerig 2007: 166). Tai tik patvirtina jo mokinių teiginį, jog mokytojas

¹⁰³ Etiudai op. 10 buvo kuriami Varšuvoje, Vienoje ir ankstyvuoju Paryžiaus laikotarpiu.

¹⁰⁴ Pats Chopinas etiudams pavadinimų nerašė.

¹⁰⁵ Tai paaiškinama tuo, jog F. Lisztas savo Transcendentinius etiudus parašė 12 jaunatviškų etiudų pagrindu, vėliau juos smarkiai pakoregavęs ir apsunkinęs. Manoma, kad jis šiuos etiudus perrašė tris kartus ir tai siejama su jo kūrybos raida.

bet kokius pratimus, etiudus, pjeses reikalavo groti ne mechanškai, bet dėmesingai ir tikslingai.

Siekiant atskleisti F. Chopino kūrybinio stiliaus įtaką šiuolaikinėms fortepijono mokyklų paradigmoms, verta įsiklausyti į J. Samsono įžvalgas. Jo manymu, brandus F. Chopino fortepijoninis stilius iš esmės skiriasi nuo XIX a. pradžios bravūrinės, virtuozinės pianistų-kompozitorių kūrybos ir yra gerokai artimesnis Prahos-Vienos ašies lyrinio prado kūrėjams Václavui Tomáškui (1774–1850)¹⁰⁶, Janui Václavui Voříškui (1791–1825)¹⁰⁷, Franzui Schubertui. Tyrėjo nuomone, Chopino muzikoje galima apčiuopti unikalią Vienos kūrėjų Mozarto, Hummelio klaidinės-virtuozinės technikos ir Londono, Paryžiaus fortepijono mokyklų atstovų J.-L. Adamo ir M. Clementi lyrinį bruožų sintezę, kuri padėjo pamatus XIX a. pabaigoje besikuriančioms prancūzų ir rusų fortepijono mokykloms (Samson/Michałowski 2001: 2117). Tai pirmiausia pasireiškia dinaminių garso atspalvių įvairove, sonoristiniais pedalu išgaunamais efektais, tušė elementų naudojimu.

Toliau tyrimas bus tęsiamas atsižvelgiant į tai, kokiais F. Chopino kūrybos bruožais kaip prioritetais naudojasi šiuolaikinės vokiečių, rusų ir prancūzų mokyklos.

Vokiečių muzikologai ir tyrėjai ypač akcentuoja Chopino mokytojų W. Żywny ir J. Elsnerio įtaką. Fortepijono mokytojas Żywny priskiriamas vokiečių klasikinės fortepijono mokyklos tradicijoms, kurias jis perdavė savo mokiniui. Elsneris daugiau mokė Chopiną kompozicijos, kurios pagrindu ir pavyzdžiu buvo Bacho, Mozarto, Haydno kūryba. Hugo Leichtentrittas pirmiausia atkreipia dėmesį į F. Chopino 24 preliudus, kuriuos sieja su J. S. Bacho kūrybinėmis idėjomis. Skirtumas tik tas, jog Bacho preliudai parašyti gretinant mažorą su minoru (C-dur, c-moll ir t. t.), o Chopinas savo preliudus išdėsto pagal paralelines tonacijas (C-dur, a-moll ir t. t.) (Лейхтентритт 1930: 68). Iš tikrųjų galima manyti, jog F. Chopiną įkvėpė Bachas, tačiau tuo metu jau buvo žinomi L. van Beethoveno preliudai op. 39, J. Hummelio 24 preliudai op. 67, I. Moscheleso 50 preliudų op. 73, F. Kalkbrennerio 24 preliudai op. 88. Taip pat pats preliudų išdėstymo pagal tonacijas principas kur kas anksčiau buvo atrastas J. Hummelio¹⁰⁸.

Kalbant apie technikos elementus, Leichtentrittas pastebi, jog Chopinas dažniausiai naudoja Mozarto virtuozinę techniką, transformuodamas ją į romantinę išraišką. Autorius teigia, jog Chopino muzika yra grandis tarp klasikinės ir postklasikinės tradicijos

¹⁰⁶ Čekų kompozitorius ir muzikos pedagogas. Rašė lyrinio romantinio stiliaus pjeses fortepijonui, kurios suteikė impulsus F. Chopino ir F. Schuberto kūrybai.

¹⁰⁷ Čekų kompozitorius, pianistas, vargonininkas. Mokėsi Prahoje pas V. Tomášeką, Vienoje pas J. Hummeli, draugavo su F. Schubertu. Jam priskiriama fortepijoninio ekspromto (pranc. *Imromptu*), kaip formos ir žanro atradimas. Vėliau tokias pjeses kūrė F. Schubertas, F. Chopinas ir kt.

¹⁰⁸ J. Hummelio 24 preliudai op. 67 parašyti pagal paralelines tonacijas C-dur, a-moll.

(Лейхтентритт 1930: 69). Siekdamas pabrėžti būtent Mozarto kūrybos įtaką Chopinui, Samsonas cituoja šio žodžius: „kai kur Beethovenas yra neaiškus ir nusigręžia nuo amžinųjų principų, tuo tarpu Mozartas niekada to sau neleidžia“ (Samson/Michałowski 2001: 2115). Tai įrodo, jog Chopinui Mozarto kūrybinis stilius buvo kur kas artimesnis nei Beethoveno.

Analizuodamas šokio formos Chopino kūrinius – mazurkas, polonezus, valsus, – H. Leichtentrittas pirmiausia šios idėjos pamatus įžvelgia XVII–XVIII a. baroko kūrėjų J.-P. Rameau ir F. Couperino senovinių šokių siuitose ir Haydno, Mozarto menuetuose. Taip pat pabrėžia didelę Carlo Maria von Weberio pjesės „Kvietimas šokiui“¹⁰⁹ įtaką (Лейхтентритт 1930: 69). Žinoma, tai galėjo įtakoti kompozitoriaus kūrybinės idėjas ir kūrinių formas, kurios Chopino šokiuose dažniausiai prilygsta klasikinei trijų dalių formai. Nepaisant to, Leichtentrittas pabrėžia Chopino pjesių išskirtinumą ir jų lenkišką koloritą bei melodiką. Taip pat pažymi, jog, priešingai nei Weberio „Kvietimas šokiui“, Chopino mazurkos, polonezai ir valsai skirti ne tik klausytis, bet ir pagal juos šokti.

Chopino naujų muzikinių formų atradimus Leichtentrittas taip pat sieja su vokiečių kompozitorių idėjomis. Antai *impromptu*, kurį F. Chopinas savaip išplėtojo, jo nuomone, įtakotas F. Schuberto mažos formos pjesių – eksromptų fortepijonui. *Scherzo*, kurie Chopino kūryboje tampa išplėtotais fortepijoniniais opusais, H. Leichtentritto nuomone, kaip idėja pirmiausia atsiranda L. van Beethoveno simfoninėje muzikoje¹¹⁰. Iš čia kildinamas ir F. Chopino *Scherzo* herojinis, maištaujantis ir kartu poetiškai romantinis atspalvis (Лейхтентритт 1930: 70).

Vokiškosios fortepijono mokyklos tradicijų puoselėtojai, analizuodami Chopino kūrybą ir pedagogines nuostatas, atkreipia dėmesį į netradicinį ritmo ir *rubato*¹¹¹ santykį. Iš tiesų, galima visiškai pritarti teiginiui, jog Chopinas mokė laisvės tiksliai organizuoto ritmo ribose (Samson/Michałowski 2001: 2114). Yra žinoma, jog jam, kaip ir Mozartui, taktas buvo „muzikos siela“. Ir čia jo nuostatos visiškai priešingos nei Liszto, kuris nepripažino takto brūkšnių, ritmą siedamas su intonaciniais akcentais, periodais ir judėjimo laisve (apie tai plačiau kitame poskyryje). Tuo tarpu Chopino muzikoje po minkštu, švelniu ir romantišku šydu slepiasi ritminis stabilumas ir tvirtumas. Dėl šių kūrybos bruožų Chopinas išgarsėjo savo su niekuo nepalyginamu *rubato*, kuris muzikoje pasireiškia nuolatiniais, vos pastebimais

¹⁰⁹ Vok. *Aufforderung zum Tanz* op. 65, J. 260 – tai rondo formos kūrinys fortepijonui, parašytas 1819 m. Tai pirmas ryškus, poetiškai romantiškas koncertinis valsas, neskirtas šokti. Vėliau ši pjesė buvo Weberio pavadinta „Briliantiniu rondo“ ir įtraukta į operą *Der Freischütz*. 1841 m. H. Berliozas padarė šio kūrinio orkestruotę pavadinimu „Kvietimas valsui“. 1911 m. choreografas ir šokėjas Michailas Fokinas pagal šią muziką sukūrė baletą pavadinimu „Rožės vizija“ (rus. *Видение Розы* arba *Призрак Розы*; pranc. *Le Spectre de la rose*), kurį atliko garsioji Rusijos Sergejaus Diagilevo baletų trupė.

¹¹⁰ L. van Beethovenas savo simfonijose vietoje menueto naudojo scherzo.

¹¹¹ *Tempo rubato* terminą pirmą kartą panaudojo italas Pieras Francesco Tosi 1723 m. savo traktate „Senujų ir šiuolaikinių dainininkų pažiūros“ (it. *Opinione de' cantori antichi e moderni*).

nukrypimais nuo tempo, išlaikant jo pagrindą. Labai išraiškingai Chopino *rubato* charakterizuoja Lisztas: „Ar matote šakeles, kaip jos supasi, lapai – kaip jie virpa ir jaudinasi. Tačiau kamienas ir šakos laikosi tvirtai: tai ir yra *tempo rubato*“ (Лист 2013: 102). Iš tikrųjų dar XX a. pradžioje ši muzika buvo interpretuojama visiškai laisvai, atliekama tarsi muzikinė improvizacija. Tačiau įsigalėjus visa standartizuojantiems atlikėjų konkursams, ši tendencija buvo smarkiai apribota¹¹².

Mozartas ir Chopinas dažnai tapatinami dėl lengvai elegantiško ir skaidraus kūrybinio stiliaus, kurį R. Schumannas apibūdina taip: „jeigu Mozartas savo fortepijoninius koncertus būtų rašęs šiandieną, tai jo vardas būtų Chopinas“ (Samson/Michałowski 2001: 2114). Negana to, reikia prisiminti, jog Chopinas labai mėgo Pleyel firmos fortepijoną, kurio garsas buvo gerokai silpnesnis ir subtilesnis nei Erard¹¹³. Tai dar kartą iliustruoja jo kūrybos elegancijos ir subtilumo ištakas, kurias vokiečiai įžvelgia Mozarto kūryboje.

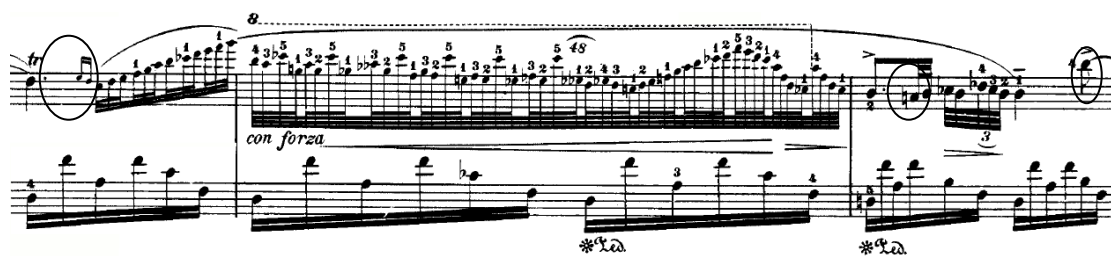
Kalbant apie Chopino kūrybos įtaką rusų fortepijono mokyklai, pastebėtina, kad būtent tempo plastiškumas, natūralumas ir organiška išraiška yra siejama su „fortepijono dainavimo menu“ kaip vokalinės paradigmos išraiška. Siekdamas priversti fortepijoną *dainuoti*, Chopinas iš esmės atrado fortepijono *bel canto*. Jo muzika, kaip ir vokalius italų *bel canto*, pasižymi lengvu ir minkštu skambėjimu, išskirtiniu melodiniu *legato*, grakščiais ornamentais. Kompozitoriaus mokiniai prisimena, jog Chopinas dažnai lygino riešo judesius su dainininkų kvėpavimu, rekomenduodavo kuo daugiau klausytis choro ir solistų dainavimo (Gerig 2007: 168). Būtina prisiminti, jog kompozitorius nuo pat ankstyvo amžiaus buvo lydimas italų operos ir, kaip daugelis to meto pianistų-kompozitorių, matė gyvybiškai svarbų ryšį tarp vokalo *bel canto* ir fortepijono lyrikos¹¹⁴. Didžioji dalis jo ornamentikos yra skaidriai

¹¹² XVII tarptautinio F. Chopino konkurso žiuri narys pianistas iš Prancūzijos Philippas Entremontas prisimena, kad vienu metu F. Chopino muzika buvo atliekama labai blogai. Ir toliau konstatuoja: „Manau, kad mums reikia būti labai budriems, nes šiandieną Chopino muzikoje ir vėl atsiranda negatyvios tendencijos. Per greitas tempas ir piktnaudžiavimas pedalu – tai pačios didžiausios nuodėmės, kurias daro Chopino muzikos atlikėjai. Ir šioje vietoje aš labai principingas. Aš nenustojau grožėtis Arthuro Rubinsteinio atlikimu, kurį turėjau laimės išgirsti. Jis skambino su fantazija ir begaline pagarba kiekvienai, netgi smulkiausiai, Chopino sukurto teksto detalei. Šio pianisto interpretacija išlieka neprilygstama. Tačiau šiandien visi kažkur skuba, o muzikoje svarbu visai kas kita“ Who is Who в жюри Международного конкурса пианистов имени Фредерика Шопена. интерактивус, [interneto prieiga: <http://culture.pl/ru/article/who-is-who-v-zhyuri-mezhdunarodnogo-konkursa-pianistov-imeni-frederika-shopena>] (Žiūrėta 2017 02 15).

¹¹³ F. Lisztas pirmenybę visada atiduodavo Erard fortepijonams.

¹¹⁴ H. Leichtentrittas teigia, jog F. Chopinas visada labai domėjosi opera. Iš tikrųjų tais laikais Paryžiuje galima buvo išgirsti visas italų operos žvaigždes: Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini, Maria Felicia Malibran, Giuditta Pasta, Wilhelmine Schröder-Devrient, kurie dainavo vadovaujami Gioachino Rossini. Didžiojoje operoje dainavo garsiausi prancūzų dainininkai tenoras Adolphe`as Nourritas ir sopranas Rosalie Levasseur (Лейхентритт 1930: 38).

vokalizuota, pasižymi stilizuotais *portamento*, *fioriturniais*¹¹⁵ elementais ir kadencijomis, kas buvo dainininkų meno dalis.



36 pavyzdys. F. Chopin. Noktiumas Des-dur op. 27 Nr. 2 (51–53 taktai)



37 pavyzdys. F. Chopin. II koncertas fortepijonui f-moll (231–233 taktai)

Noktiurne Des-dur op. 27 Nr. 2 (žr. 36 pavyzdį) galima matyti vieną didelę kadenciją, jungiančią natas *re^b*, *si^b* ir dar kartą *si^b*. Tuo tarpu 37 pavyzdyje pateiktas Koncerto fortepijonui f-moll epizodas taip pat turi atramines vokales natas – tai *do^b*, *fa*, *re^b*, *do^b*. Tarp jų matomos skirtingos vokalizautos *fioritūros*: tarp *fa* ir *re^b* – *staccatto* po *lyga*, ją reikėtų atlikti kaip *portamento* štrichą.

Kompozitoriaus pomėgis „saldinti“ melodiją lygiagrečiomis tercijomis ir sekstomis taip pat primena operos dueto tekstūras¹¹⁶. Vokaline maniera išsiskiria F. Chopino *lygos*, kurios, kompozitoriaus manymu, ne visada turi pasibaigti rankos nuėmimu, bet dažnai natūraliu garso susilpnėjimu, tarsi dainuojant (Gerig 2007: 168).

Borisas Asafjevas vokalinį F. Chopino pianizmą vadina „tembrine kalba“, kuri prilyginama žmogaus kalbos intonacijoms. Būtent sąvokos „intonacija“, „intonavimas“ dažniausiai naudojamos rusų fortepijono mokyklos atstovų darbuose. Jos apima pažemintus ir

¹¹⁵ It. *fioritura* – tiesiogiai verčiamas kaip „žydėjimas“ – melodijos puošybos elementas, kaip improvizacija. Daugiausia naudojamas vokalo partijoje.

¹¹⁶ H. Leichtentrissas F. Chopino polinkį vokalizuotioms melodijoms aiškina jo draugyste su italų kompozitoriumi Vincenzo Bellini (1801–1835), kurio operos tuo metu Paryžiuje turėjo milžinišką pasisekimą. Ypač didelį įspūdį Chopinui padarė Bellini opera „Norma“. Autorius pastebi, jog abu menininkai kaip asmenybės turėjo daug bendrų bruožų, kurie išryškėja jų pamėgtoje itališkojo tipo kantilenoje (Лейхентрисс 1930: 45).

paaukštintus tonus, kalbines pauzes, frazės apjungimo ar atskyrimo lygmenis, kulminacijas ir atramas, tempo ir tembro priartinimą kalbos intonacijoms¹¹⁷. B. Asafjevo nuomone, F. Chopino pianizmas prasideda nuo klausos ir tembrinės intonacijos išraiškos girdėjimo (Асафьев 1971: 330). Jis įsitikinęs, kad H. Berliozas atrado intonaciją simfoninio orkestro muzikoje, o F. Chopinas – fortepijono mene. Iš tikrųjų, nagrinėjant kompozitoriaus mokinių prisiminimus akivaizdžiai pastebimas jo dėmesys natūraliai frazuotės tėkmei, pauzių prilyginimas „muzikiniams skyrybos ženklams“. Nesugebančius teisingai frazuoti mokinius Chopinas laikydavo žmonėmis, nesuprantančiais žodžių prasmės. Jo manymu, toks žmogus parodo, kad muzika apskritai nėra jo gimtoji kalba, o kažkas jam svetimo ir nesuprantamo. Iš čia tyrėjai kildina F. Chopino priešiškumą trumpoms „nukirstoms“ frazėms, kurios suardo melodijos tekėjimą ir muzikinės minties vientisumą. Jo idealas – tai plataus kvėpavimo frazė, tarsi didžiulės upės tėkmė pritraukianti mažesnius intakus – motyvus (Gerig 2007: 169). Ilgos, vientisos, plataus kvėpavimo frazės ir melodinės linijos ypač būdingos ir rusų kompozitorių kūrybai: Modestui Musorgskiui, Aleksandrui Dargomyžskiui, Piotriui Čaikovskiui, Sergejui Rachmaninovui.

Bene akivaizdžiausiai F. Chopino kūryboje vokalinis pradas matomas ir girdimas jo noktiurnuose. Kaip rašyta 2.1 poskyryje, noktiurną kaip žanrą fortepijono mene atrado M. Clementi mokinyš Johnas Fieldas, kuris reikšmingai prisidėjo prie rusų mokyklos formavimo. Kantilena pasižyminti jo atlikimo maniera, švelnus, elegantiškas fortepijono garsas žavėjo daugelį to meto muzikinės visuomenės atstovų. Žanro esmė nuo pat pradžių buvo vokalinės imitacijos idėja, kurios pagrindas – prancūzų romantinė tradicija ir italų arija. To pasiekti padėjo nauji pedalo naudojimo ir garso išgavimo būdai.

Nepaprastai plačios ir ilgos melodinės linijos būdingos F. Chopino baladėms. B. Asafjevas pastebi, jog jose F. Chopino mintis teka pagal absoliučiai įtikinamą intonacinę logiką. Atidžiai įsiklausius galima patirti intelektualinį džiaugsmą ir pilnatvę, kuris atsiranda susitapatinus su turtinga muzikine išraiška (Асафьев 1971: 335). Čia B. Asafjevas turi galvoje ypatingą klausos aktyvumą, kurį nuolat akcentuoja rusų mokyklos pedagogai. Šios mokyklos esminis bruožas – tai gebėjimas muziką girdėti ir atlikti kaip gyvą žmogaus kalbą – ji turi skambėti kaip žodžiai, akcentai, kalbos garsas ir tembras, minties ir garso ryšys su buvusiu ir būsimu (Ibid.). F. Chopino mokiniai prisimena, jog po mokytojo pirštais muzikinė frazė dainavo taip aiškiai, kad kiekviena nata tapdavo skiemeniu, kiekvienas taktas – žodžiu, kiekviena frazė – mintimi. Jis, mokydamas išgauti kantileną, sakydavo, kad pirštai turi tarsi

¹¹⁷ Интонация (lot. *intonare* – garsiai ištarti) (Interneto prieiga: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000192/index.shtml> (žiūrėta 2019 03 09)).

„lipdyti garsą“ ir svarbiausia jų funkcija – pajusti klavišo dugną (Samson/Michałowski 2001: 2117). Būtent šiuo metodu – „pajusti klavišo dugną“ – šiais laikais vadovaujasi vokalinės paradigmos fortepijono mene atstovai.

Kalbant apie Paryžiaus pianistų ir pedagogų įtaką Chopino kūrybiniam stiliui, svarbu atkreipti dėmesį į kūrinių virtuoziškus elementus ir pedalo naudojimo specifiką. A. Cortot drąsiai teigia, jog F. Chopinas, kaip ir Couperinas, nuolat siekė pirštų „lygumo“, kas buvo esminiu jo metodikos bruožu. Kompozitorius savo mokinius versdavo tą patį kūrinių skambinti garsiai, tyliai – lėtai, greitai – *staccato*, *legato* (Cortot 2013: 34). Toks būdas leisdavo išlyginti atliekamus pasažus. Nepaprastai pedantiškas požiūris į lengvą ir skaidrų virtuoziškus elementų skambėjimą paaiškinamas Chopino prisirišimu prie M. Clementi etiidų *Gradus ad Parnassum*, kuriuos jis naudojo nuo vaikystės ir vadino juos „karališku keliu į perfekcionizmą“ (Ibid.: 33).

Verta prisiminti, jog Chopino koloristiniai, sonoristiniai atradimai smarkiai įtakoją vieno ryškiausių impresionistinės krypties atstovų C. Debussy kūrybą¹¹⁸. Anglų kritikas Ernestas Newmanas (1868–1959) pažymi, kad Debussy, kaip ir Chopinas, atsisakė vokiečių kompozicinio stiliaus, pasiūlė labiau rafinuotą, skaidrią komponavimo manierą (Newman 1918: 199). Yra žinoma, jog Debussy nepaprastai gerbė Chopiną ir aukštai vertino jo indėlį į fortepijono meną¹¹⁹. Reikia manyti, jog Debussy, kuris mėgo programinius pavadinimus, dėl Chopino įtakos kai kuriuos kūrinius pavadino tiesiog Balade (1891) ar Noktiurnu (1892). Klausantis Chopino Valso *cis-moll* op. 64 Nr. 2 ir Debussy Arabeskos Nr. 2; Chopino Etiudo op. 25 Nr. 1 ir Debussy Etiudo Nr. 11 galima išgirsti daug akivaizdžių sonoristinių panašumų, kurių natų pavyzdžiuose neįžvelgsime, todėl jie čia nepateikiami.

Pabrėžtina, jog Chopino įtaka koloristinei atlikimo paradigmai labai reikšminga. Pirmiausia tai *jeu perle* technika, kuri puikiai tinka jo kūrinių kadencinio tipo pasažuose. Tam tikrus koloristinius efektus kuria tušė įvairovė, pedalo naudojimo subtilybės. Šiuo atveju puikiu pavyzdžiu galėtų būti Etiudas op. 10 Nr. 3.

¹¹⁸ 1874 m. C. Debussy Paryžiaus konservatorijoje vykusiame konkurse laimėjo premiją už F. Chopino koncerto Nr. 1 atlikimą.

¹¹⁹ C. Debussy etiudai yra dedikuoti Couperinui ir Chopinui.



38 pavyzdys. F. Chopin. Etiudas op. 10 Nr. 3 (46–52 taktai)

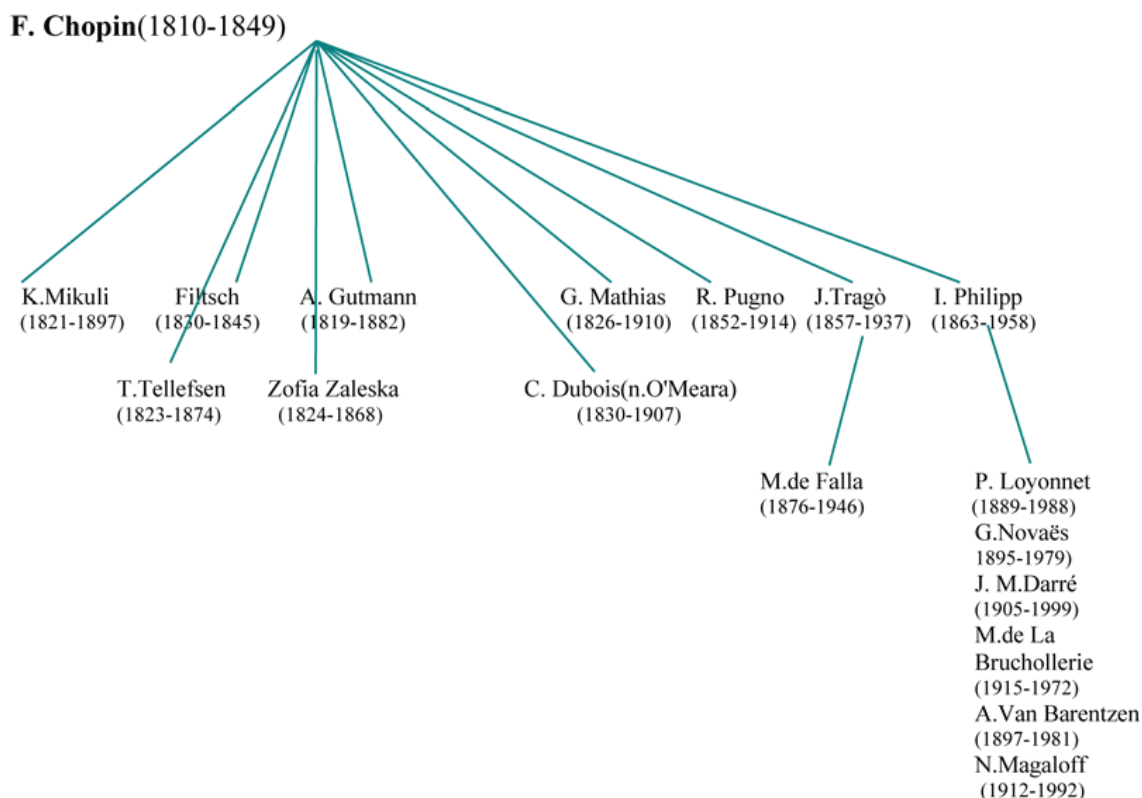
Etiudo op. 10 Nr. 3 46 takte (žr. 38 pavyzdį) pirmasis akordas suteikia harmoninį pagrindą, virš kurio net 6 taktus sukasi labai intensyvi *con bravura* pažymėta faktūra, kuri sukuria spalvinį efektą. Joje daug skirtingų harmonijų, todėl pedalas turėtų būti išskirtinai švarus. Pats kompozitoriaus jį labai pedantiškai pažymėjo ties kiekvienu harmonijos pasikeitimu. Tačiau svarbu pabrėžti, jog tai nėra įprastas harmoninis pedalas, kuris labiau būdingas rusų muzikos atlikimui. Tai, be jokios abejonės, koloristinis pedalas, kuris gali būti pusinis, ketvirtinis, vibruojantis, lėtai paimamas arba lėtai atleidžiamas. Visa tai priklauso nuo balanso, nuo to kaip girdimi harmoniniai sujungimai, siekiant per visus šešis taktus (38 pavyzdys) išlaikyti bendrą atlikimo charakterį. Kita vertus, priklausomai nuo akustikos ir noro išgauti specifinius koloristinius efektus, pedalas gali būti naudojamas pagal būtinybę ir ne visada toks, koks kompozitoriaus nurodytas.

Jeigu palygintume skirtingų mokyklų atlikėjų F. Chopino muzikos interpretacijas, galima pastebėti jų prioritetus. Olga Jakupova¹²⁰, lygindama pianistų Arthuro Rubinsteino ir Alfredo Cortot F. Chopino Baladės Nr. 4 f-moll op. 52 interpretacijas, teigia, jog A. Cortot interpretacijoje dominuoja dramatiška ekspresija, tuo tarpu A. Rubinsteinas emociškai daug ramesnis. Jo atlikimas pasižymi išlaikytais tempais, per daug neišryškinant kontrastų, tačiau muzika labai vaizdinga. Tuo tarpu A. Cortot atlikime Baladė skamba ne kaip lyrinis dramatinis pasakojimas, bet kaip pamąstymas apie žmogaus vidinį dvasinį pasaulį. Visa, kas išoriška, tarsi nukelta į paraštes. Garso paletė pripildyta akustinių pustonių ir kitų foninių efektų, kas muzikai suteikia impresionistinį atspalvį. Pianistas tarsi kuria garsinius

¹²⁰ Якупова, Ольга (1998). *Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность* (Interneto prieiga: <http://cheloveknauka.com/aspekty-tvorchestva-alfreda-korto-ispolnitelstvo-pedagogika-redaktorskaya-deyatelnost>)(žiūrėta 2019 02 28).

vaizdinius, kur svarbiausias vaidmuo atitenka, viena vertus, pagrindinės temos asociatyviam intonaciniam iškalbėjimui, kita vertus, įvairios tematikos darinių ir žanro elementų užtušavimui. Visa tai leidžia daryti išvadą, jog skirtingų fortepijono mokyklų atstovai F. Chopino muziką interpretuoja savaip, pasitelkdami skirtingas technikos bei išraiškos priemones.

Toliau prasminga patyrinėti Sofijos Lourenço¹²¹ parengtą F. Chopino pedagoginės tautos schemą (žr. Schemą Nr. 6).



Schema Nr. 6. F. Chopino pedagoginės tautos schema (Lourenço 2010: 14)

Analizuojant šią schemą, pirmiausia pastebėtina F. Chopino prancūziškoji pedagoginė tauta. Jo mokiniai G. Mathias, R. Pugno, J. Trago, I. Philipp – garsūs Paryžiaus konservatorijos fortepijono pedagogai, kurių mokiniai tęsė prancūziškąją atlikimo tradiciją. Kita jo mokinių grupė – Adolfas Gutmannas¹²² ir kiti – yra mažiau arba visai nežinomi pianistai. Ryškiausias iš jų yra armėnų kilmės lenkų pianistas-virtuozas, kompozitorius, dirigentas ir pedagogas Karolis Mikuli, kuris visą savo gyvenimą rūpinosi ir populiarino savo mokytojo pedagogines idėjas ir kūrybinį palikimą.

¹²¹ Šiuo metu Sofia Lourenço dirba Mokslo ir meno tyrimų centre (CITAR) Katalikiškajame Portugalijos universitete (port. *Universidade Católica Portuguesa*).

¹²² Vokiečių pianistas, kompozitorius, artimas F. Chopino draugas, lydėjęs mokytoją iki pat mirties.

2.2.1. F. Liszto virtuozinės technikos sąsajos su šiuolaikinėmis fortepijono paradigmomis

Tyrinėjant XIX a. fortepijono meno ir atlikimo tendencijas ir jų koreliaciją su dabartimi, svarbu aptarti vengrų kilmės pianisto ir kompozitoriaus Ferenczo Liszto (1811–1886), kaip ryškiausio romantinio pianizmo šaltinio, veiklą ir indėlį. F. Liszto universalumas ir jo atradimai šiuolaikinių fortepijono mokyklų atlikimo meno paradigmu tyrimė užima reikšmingą, o gal net svarbiausią vietą. Alanas Walkeris¹²³ teigia, jog 1830–1840 m. F. Lisztas, savo kūryboje ir atlikėjiškoje veikloje pristatydamas naujas fortepijono technines ir išraiškos galimybes, įvykdė precedento neturinčią fortepijono technikos reformą. Šis persilaužimas kartu su fortepijono mechanikos evoliucija (kurios dėka prasiplėtė dinaminis diapazonas, garsas tapo sodresnis, įvairesnis) leido kurti naujus technikos elementus, inspiravusius fortepijoninės technikos šuolį (Walker 2001: 1720).

Pastebėtina, jog įvairiais gyvenimo laikotarpiais F. Liszto idėjos keitėsi. A. Walkeris išskiria tris kompozitoriaus gyvenimo ir kūrybos periodus: 1811–1847 m. – virtuozinis laikotarpis; 1848–1891 m. – Veimaro laikotarpis; 1861–1886 m. – paskutiniai gyvenimo metai. F. Lisztas buvo įvairiapusė ir spalvinga asmenybė, kurio pažiūros ir nuostatos dažnai keitėsi, todėl teoriškai apibendrinti ir sistemizuoti F. Liszto kūrybines paieškas ir praktinius pasiekimus pakankamai sunku. Nemažai aiškumo, sprendžiant šią problemą, įnešė jo mokinių Augusto Gollericho (1859–1923)¹²⁴, Augusto Stradal'o (1860–1930)¹²⁵, Aladáro Juhászo (1856–1922)¹²⁶, Linos Ramann (1833–1912)¹²⁷ ir daugelio kitų darbai, kurių vertė neginčijama. Anot Kennetho Hamiltono, kadangi tikrasis jo fortepijono garsas yra prarastas, mums belieka skaityti recenzijas, klausytis Liszto mokinių įrašų, skaityti jų prisiminimus apie pamokas, studijuoti jo parašytas natas. Nepaisant to, kompozitoriaus-virtuozo palikti natų tekstai, kuriuose atsispindi jo kūrybinės idėjos ir novatoriški ieškojimai, reikalauja „listiško“ techninio pasirengimo ir kūrybinio užtaiso (Hamilton 2006: 225).

¹²³ Anglijos ir Kanados muzikologas, profesorius, vienas žymiausių F. Liszto biografų, paskyręs šiam darbui 25 savo gyvenimo metus.

¹²⁴ Austrijos pianistas, pedagogas, muzikologas ir dirigentas. Vienas garsiausių jo darbų yra biografinė knyga apie Antoną Brucknerį. Taip pat išleido dvi knygas apie Lisztą ir vieną – apie L. Beethovoną.

¹²⁵ Čekų pianistas, pedagogas ir kompozitorius. Mokėsi pas A. Doorą, T. Leschetizkį, nuo 1889 m. pas Lisztą. Ilgą laiką buvo F. Liszto sekretoriumi, lydėjo jį visose kelionėse. Parašė prisiminimus apie Lisztą ir A. Brucknerį.

¹²⁶ Vengrų pianistas, vienas talentingiausių F. Liszto mokinių, ne kartą koncertavęs kartu su mokytoju. Budapešto muzikos akademijos profesorius.

¹²⁷ Vokiečių pedagogė, muzikos kritikė ir trijų tomų biografijos apie Lisztą (vok. *Franz Liszt als Künstler und Mensch*) autorė. Pirmas tomas, apimantis 1811–1844 metus, išleistas 1880 m., jį koregavo pats Lisztas. Antrasis tomas apima 1841–1847 m., išleistas po Liszto mirties 1887 m. Trečiasis tomas faktiškai gali būti traktuojamas kaip antrojo tomo antroji dalis, išleistas 1894 m.

Toliau šiame darbe bus mėginama išskirti ir susisteminti Liszto indėlių į šiuolaikines fortepijono mokyklų paradigmas. Tyrimas atliekamas šiomis kryptimis:

- 1) kompozitoriaus pedagoginių nuostatų analizė;
- 2) kūrybinio, koncertinio stiliaus ir interpretacinių idėjų genezė.

Analizuojant F. Liszto pedagoginę veiklą, reikia pabrėžti, jog jis, kaip ir jo mokytojas C. Czerny, buvo vienas didžiausių savo kartos mokytojų. Kompozitorius dėstė nuo pat ankstyvųjų metų Paryžiuje iki paskutinių savo gyvenimo mėnesių – pedagogine veikla užsiėmė beveik 60 metų¹²⁸. Deja, F. Liszto metodinis darbas „Fortepijoninis metodas“, kurį jis buvo parašęs dirbdamas Ženevoje, neišliko. Todėl kompozitoriaus pedagogines nuostatas galima tik numanyti skaitant jo mokinių prisiminimus ir išlikusius straipsnius¹²⁹.

Liszto pedagoginės nuostatos toliau analizuojamos šiais aspektais:

- 1) pianisto rankų ir kūno padėtis,
- 2) pirštų kontakto su klaviatūra ir aplikatūros naujovės,
- 3) techninės formulės.

R. Gerigas, aprašydamas vienos iš jo mokinių pirmąją pamoką, teigia, jog pats Lisztas prie fortepijono sėdėjo išskirtinai tiesiai ir to paties reikalavo iš savo mokinių¹³⁰. Jo rankų ir pirštų padėtis buvo visiškai kitokia nei rekomendavo jo mokytojas C. Czerny¹³¹. Svarbu pažymėti, jog Lisztas tik jaunystėje laikėsi savo mokytojo nuostatų, tačiau vėliau vis labiau atitolo nuo tradicinio klasikinio rankų ir pirštų padėties nustatymo, ieškodamas vis naujų muzikos išraiškos būdų¹³² (Gerig 2007: 186). Įdomu tai, jog kompozitoriaus reikalavimas, kad pirštų galiukai visada liktų ant klavišų ir išgaunant garsą būtų kilnojami

¹²⁸ Manoma, kad pas Lisztą studijavo daugiau nei 400 studentų, nors šio skaičiaus faktais patvirtinti neįmanoma: viskas priklauso nuo to, kaip apibrėžti frazė „Liszto mokinys“. Kai kurie vėliau teigė, kad gavo vos vieną ar dvi F. Liszto pamokas (Lisztas juos vadino „vienos dienos mokiniais“). Išsamus sąrašas pateiktas A. Walkerio knygoje *Franz Liszt. The Final Years (1861-1886)* (1996), psl. 249–252.

¹²⁹ Leipcige jo mokinė Lina Ramann 1883 m. išleido šešių tomų F. Liszto straipsnių rinkinį. Taip pat yra išleista daugiau nei 6000 F. Liszto laiškų, kur skelbiamas susirašinėjimas su Richardu Wagneriu, Hansu von Bülovu, jo motina Ana ir pan. F. Liszto literatūrinį palikimą sudaro Frédéricio Chopino biografija, kurią jis parašė 1850–1851 m.

¹³⁰ Liszto mokinė V. Boissier prisimena, jog sėdint prie fortepijono F. Liszto korpusas buvo stabilus, bet tuo pat metu laisvas ir nepriklausomas. Visi mokytojo judesiai buvo labai elastingi, minkšti. Kojų atrama įtakos sėdėsenai neturėjo. Lisztas iš savo mokinių reikalavo, kad kūnas būtų tiesus ir galva labiau atlošta atgal nei palenкта į priekį (Gerig 2007: 181).

¹³¹ Pirštų padėtis nuolat kito. Jis buvo sulenktų pirštų, užapvalintos rankos padėties priešininkas. Jo manymu, tokia rankos padėtis atlikėjui sukelia įtampą. Pats Lisztas grojo tiesiais pirštais, nes sulenkti pirštai jam „kėlė siaubą“. Pirštų padėties įvairovė leido jam išgauti spalvingą garsą. Ypač daug dėmesio Lisztas skiria nykščiu, kuris, jo manymu, suteikia rankai orientacijos. Atliekant oktavas ir akordus, Liszto nykščio padėtis dažnai buvo statmena (Gerig 2007: 185). Tokią pirštų padėtį įtakoję netradiciškai ilgos ir siauros F. Liszto rankos, neįprastai lankstūs ketvirtieji pirštai (Walker 2001: 1748).

¹³² Senosios fortepijono mokyklos daugiausia dėmesio skyrė smulkiajai technikai: gamų, *arpeggio*, trigersių pasažų atlikimas naudojant iš eilės einančius penkis pirštus, naudojant tradicinę klasikinę aplikatūrą. F. Liszto kūryboje esminę vietą užima oktavinė ir akordinė faktūra, kuri yra romantikų atradimas ir vadinama stambiaja technika.

minimaliai, primena 2.3 poskyryje minėtą J.-L. Adamo „negyvos rankos“ poziciją. Taip pat pastebėtina, jog daug dėmesio Lisztas skyrė riešo lankstumui, kuris, kaip jis pripažino, suteikia pirštams bėglumo ir mıklumo.

Visiškai netradicinis ir naujas prisilietimo prie klavišo būdas, kai nuspaudžiama ne piršto galiuku, bet piršto pagalvėle, tais laikais kėlė daug diskusijų. Iš tikrųjų, šiandieną tiesių pirštų padėtis neretai sutinkama pas prancūzų mokyklos atstovus¹³³. Klavišų glostymo technika, naudojant tiesių pirštų padėtį, suteikia muzikai lengvumo ir individualumo įspūdį. Šis būdas leidžia išgauti unikalų garso tembrą ir tušę įvairovę. Taip laikomi pirštai yra pagrindinė klavišų glostymo technikos priemonė ir vienas iš svarbiausių koloristinės paradigmos įrankių.

Kita svarbi F. Liszto įžvalga, pabrėžianti pirštų savarankiškumo aspektus – tai kiekvieno piršto išgaunamas charakteringas garsas¹³⁴, paverčiantis muziką spalvų simfonija (Ibid.: 182). Šis aspektas sąlygojo virtuozo netradicinius aplikatūrinius principus gamose, triliuose ir kitur. Tai leidžia manyti, kad F. Lisztui ne visada buvo priimtinos C. Czerny ir J. Hummelio darbuose pateiktos aplikatūrinės taisyklės. Laikui bėgant jis apskritai atsisakė jas pripažinti, ieškodamas kiekvienam kūrinii specifinės pirštuotės, leidžiančios maksimaliai atskleisti meninį turinį. Ši kompozitoriaus nuostata – tai revoliucinis reiškinys, į pirmą planą iškėlęs individualios technikos idėją.

Nors dauguma aplikatūrinių principų yra sąlygoti netradicinės F. Liszto rankų fiziologijos, jie gali suteikti svarbios informacijos, siekiant kuo tiksliau perteikti kompozitoriaus menines idėjas (Ibid.: 185). Pvz., kompozitoriaus principas, pagal kurį aplikatūrą sąlygoja frazuotė, puikiai tinka atliekant dainingas melodines linijas, siekiant išgauti vokalizuatą fortepijono garsą. Pianistų praktikoje naudojami ir kiti F. Liszto aplikatūriniai principai, kaip antai: repeticijas ir trilius atlikti keičiant pirštus; slystant klaviatūra, kryžiuoti ir perkišti 2, 3, 4, 5 pirštus; atliekant vienodas iš eilės einančias konfigūracijas, naudoti vieną rankos poziciją ir tam tikrą aplikatūrinę schemą ir pan. Galima pridurti, jog šiais laikais pozicinė technika ir pirštų keitimai naudojami ne tik romantinio periodo kūrinių interpretacijose, bet ir atliekant Beethoveno, Mozarto muziką. Apibendrinant galima teigti, jog F. Liszto požiūris į aplikatūrą pabrėžia ir išryškina individualios technikos idėją, kuri plačiau aptariama kitame poskyryje.

Siekiant suprasti F. Liszto reformos sąsajas su šiuolaikinių fortepijono mokyklų paradigmomis, būtina susipažinti su jo sukurta technikos vystymo sistema, kurios elementus

¹³³ Išimtimi galima laikyti V. Horowitzą, kuris būdamas rusų mokyklos atstovu, skambino tiesiais pirštais.

¹³⁴ Kaip rašyta 2.2.1 poskyryje, tų pačių nuostatų laikėsi ir F. Chopinas.

galima aptikti Augustes Boissier prisiminimuose¹³⁵. Remdamasi A. Boissier knyga, Neil Goodchild¹³⁶ pateikia keturias technines F. Liszto formules, kurias įvaldžius, kompozitoriaus įsitikinimu, pasiekiamas virtuoziskumo lygmuo, leidžiantis įveikti visus fortepijono literatūroje pasitaikančius sunkumus. Minėtasias formules sudaro šios technikos kategorijos:

- 1) oktavos, akordai – tai paprastos ir laužytos oktavos, atliekamos gamos ir *arpeggio* principu; įvairūs 3,4,5 garsų akordai¹³⁷;
- 2) *tremolo* – tai įvairaus pobūdžio *tremolo* ir triliai. Reikia pabrėžti, jog F. Lisztas nematė skirtumo tarp *tremolo* ir trilių, nes laikė jų prigimtį vienoda. Trilis – kaip suspaustas *tremolo*, o *tremolo* – kaip išplėstas trilis¹³⁸;
- 3) dvigubos natos – tai diatoninės ir chromatinės gamos tercijomis, kvartomis, kvintomis, sekstomis, oktavomis įvairia aplikatūra; įvairios šuolių konfigūracijos;
- 4) gamos ir *arpeggio* – F. Liszto manymu, sudėtingiausia techninė kategorija, kuriai atlikti būtini pratimai dviem, trimis, keturiems ir penkiems pirštams¹³⁹ (Goodchild 2007: 51–54).

¹³⁵ Boissier, C. (1927). *Liszt pédagogue: leçons de piano données par Liszt à mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832: notes de Madame Auguste Boissier*. Champion.

¹³⁶ Kompozitorė, pianistė ir muzikologė. Neseniai atliko muzikologinius tyrimus su Christine Logan Naujajame Pietų Velso universitete (MMus).

¹³⁷ Mokantis šios formulės Lisztas laikėsi tam tikro eiliškumo: 1) oktavos repeticijos daug kartų kartojamos tomis pačiomis natomis, su būtinu visos gamos pergrojimu; 2) laužytos oktavos taip pat kartojamos daug kartų; 3) gamos paprastomis ir laužytomis oktavomis per visą klaviatūrą visose tonacijose; 4) įvairių akordų – trigarsių, septakordų ir kt. – sekos *arpeggio* principu. Visus šiuos pratimus Lisztas rekomenduoja atlikti daug kartų su dinamika nuo *pp* iki *ff*. Vengti nereikalingų judesių, riešas lankstus ir elastingas, laisvas, pirštai aktyvūs ir laisvi, dilbis nejudantis. Visa tai groti „negyva ranka“. Lisztas taip pat pratybose naudojo Fieldo ir Kalkbrennerio būdą: laikė monetą ant riešo, ir ji neturėjo nuslinkti. Taip pasiekdavo „ramaus riešo“ (Boissier cit. iš Goodchild 2007: 147, 151).

¹³⁸ Jis rekomendavo *tremolo* ir trilius pradėti mokytis nuo daugkartinio vieno garso kartojimo. Visi negrojantys pirštai turi gulėti ant klavišų natūralioje padėtyje. 4 pirštas, kaip silpniausias, turi būti treniruojamas daugiau nei kiti. Toliau būtini pratimai paprastiems triliams be išlaikytų natų su įvairia aplikatūra ir permainingais akcentais, naudojant įvairias baltų ir juodų klavišų kombinacijas. Taip pat – pratimai terciniams, kvartiniams, sekstiniams ir oktaviniams triliams. Pabaigoje Lisztas rekomenduoja pratimus įvairaus pobūdžio dvigubiems triliams – priešpriešinio judėjimo, su besikeičiančiu balsų skaičiumi, su besikeičiančiu balsų judėjimu, kas padeda išugdyti pirštų savarankiškumą, reikalingą polifonijos atlikimui. Pratimai daugiabalsiams triliams, kryžminėms „akordų“ sekoms (Ibid.: 210–214).

¹³⁹ F. Liszto rekomendacijos gamų atlikimui: 1) gamas groti lėtai, jungiant garsus ir klavišą spausti piršto pagalvėle; 2) pirštai daugiau tiesūs nei sulenkti; 3) nykštys slenka lengvai ir nepriklausomai; 4) ranka turi vos pastebimą palinkimą į vidų; 5) kiekviena gamos nata imama pilnu garsu, aktyviais pirštais; 6) pradiniam etape ydinga groti gamą paviršiumi ir silpnu tyliu garsu; 7) neturi būti jokių papildomų judesių; 8) pirštas ima klavišą laisvai, be įtamos; 9) rankos dalys, kurios nedalyvauja užgaunant garsą, absoliučiai laisvos; 10) visa tai pritaikoma ne tik diatoninėms gamoms, bet ir chromatinėms (Ibid.: 119). F. Lisztas nuolat siekė surišti garsus, naudojant „ramią“ ranką. Jis labai mėgo gamos garsus paskirstyti abiem rankoms. Tarp jo techninių pratimų galima sutikti visą eilę diatoninių ir chromatinių gamų su rankų kaitaliojimais. Svarbiausias tikslas – gama turi skambėti taip, tarsi būtų atliekama viena ranka, bet su didesne energija, jėga ir greičiu (Ibid.: 207). Reikia pabrėžti, jog F. Lisztas skyrė nepaprastai daug dėmesio *arpeggio* technikai. Dėl kompozitoriaus siekio naudoti

Šios techninės formulės atskleidė naujas fortepijono galimybes, kuriomis domėjosi daugelis vėlesnių kartų kompozitorių ir pedagogų. Svarbu tai, kad F. Lisztas pats buvo šias formules puikiai įvaldęs, tad stebėdami jo atlikimą, matydami rankas ant klaviatūros, girdėdami atliekamą muziką, tyrinėdami pedalo efektus mokiniai neabejotinai gavo geriausias įmanomas pamokas (Hamilton 2006: 142).

Nepaisant siekio laužyti nusistovėjusius technikos formavimo principus, verta prisiminti, jog Lisztas visada gerbė ir vertino savo mokytoją Czerny, kurio dėka įgyti klasikinės fortepijono technikos pradmenys žymiajam pianistui-kompozitoriui leido pačiam tobulėti, kuriant fortepijono meno perspektyvas. Walkeris teigia, jog Lisztas kaip pedagogas buvo visiškai savo mokytojo priešingybė: labai nekonkretus ir dažniausiai kalbėjo bendrai visai auditorijai, nes ten nuolat sėdėjo daug žmonių (Walker 2001: 1749). Beje, būtent Lisztas išrado meistriško pamokos koncepciją, kuri iki šiol plačiai naudojama muzikos mokyme¹⁴⁰. Tyrėjai taip pat pastebi, jog F. Liszto asmenybei visada buvo būdinga ekspresija, nors į gyvenimo pabaigą perdėtų emocijų jis atsisakė. Mokiniai prisimena, jog mokytojas tokius atlikėjus dažnai parodijuodavo, net jei tai buvo Antonas Rubinšteinas, kurio energiją ir veržlumą jis visuomet pripažindavo (Hamilton 2006: 242)¹⁴¹.

Anot Hamiltono, įvairioje literatūroje, kurioje aprašoma Liszto pedagoginė veikla, pabrėžiama, kad iš principo jis daugiau dėmesio skyrė muzikos charakteriui ir bendravimui, negu mokymui tiksliai perskaityti tekstą. Pastebėtina, jog kompozitorius į gyvenimo pabaigą apskritai nebuvo suinteresuotas pedagogine veikla: jis neturėjo jokio

visą fortepijono klaviatūrą ir išgauti pilną, sodrų fortepijono garsą, iš esmės pasikeitė *arpeggio* technika. Lisztas *arpeggio* techniką formavo nuo akordo, kaip pagrindo, kas leido pasiekti pasitikėjimo, tvirtumo, mąstant visos klaviatūros diapazone. Neatsitiktinai savo techniniuose pratimuose Lisztas greta įvairaus pavidalo paprastų *arpeggio*, pateikia visą eilę pasunkintų pratimų tercijoms, sektoms, decimoms. Šių pratimų paskirtis – apjungti nedideles dalis į bendrą muzikinį piešinį, akordinį kompleksą. Jis pradeda nuo akordo ir pabaigia akordu. Akordinė technika – tai F. Liszto technikos alfa ir omega (Ibid.: 174).

¹⁴⁰ F. Liszto meistriško pamoka – tai auditorija, klausanti vieno pianisto skambinimo, kurį mokytojas komentuoja, aiškina, atkreipdamas dėmesį į teigiamus ir taisytinus atlikimo aspektus. Toks mokymo būdas, F. Liszto mokinių liudijimu, ne vienam padėjo tapti geresniu pianistu, nors tokį „ugnies krikštą“ ne kiekvienas galėjo atlaikyti (Walker 2001: 1749). Pamokose nuolat sėdėjo išskirtinė bendraamžių grupė: pirmoji garsiausių F. Liszto mokinių karta apie 1850 m. – Carlos Tausigas, Hansas von Bülowas (1830–1894), Karlas Klindworthas (1830–1916), Hansas Bronsartas von Schellendorfas (1830–1913); vėlesnė talentingiausių mokinių karta – Eugène'as d'Albert'as (1864–1932), Morizas Rosenthalis (1862–1946), Emilis von Saueris, Rafaelis Joseffy (1852–1915), Arthuras Friedheimas (1859–1932), Alexander Siloti (1863–1945), Sophie Menter (1846–1918) (Walker 2001: 1750). Anot A. Walkerio, Liszto mokiniai buvo panašūs į išplėstinės šeimos narius. Priimtiems į šį ratą buvo suteikiamos privilegijos, paprastai uždraustos kitų mokytojų studentams. Jį lydėjo kelionės į tokius netoliese esančius miestus kaip Jena, Erfurtas ir Eisenachas, kur jie galėjo klausytis ne tik savo mokytojo koncertų, bet dalyvauti socialiniame gyvenime ir švęsti įvairius jubiliejus. Keletas studentų rašė dienoraščius, kurie dabar turi neįkainojamą vertę.

¹⁴¹ Kartą po pernelyg santūraus savo mokinio koncerto Lisztas jam ištarė: „turėtum labiau „rubinšteinuoti“ savo atlikimą“ (Hamilton 2006: 242)

metodo, sistemos, nepatardavo, kaip spręsti vieną ar kitą techninę problemą (Ibid.: 142)¹⁴². Visa tai leidžia manyti, jog F. Liszto novatoriškumas ir pianistinė reforma labiausiai atsiskleidžia jo atlikėjiškos praktikos padiktuotuose kūrybiniuose kompozitoriaus atradimuose.

Daugelis tyrėjų pagrindiniais F. Liszto kūrybos pasiekimais laiko fortepijono išvedimą iš salonų, priverčiant jį skambėti kaip simfoninis orkestras (koncertinis stilius), ir koloristinius garso efektų atradimus, kurie jaunystėje buvo siejami su simfoninio orkestro instrumentų tembrų imitacija, o vėliau, į kompozitoriaus gyvenimo pabaigą, tapo impresionistinių paveikslų ir spalvinių efektų išraiška. Darant prielaidą, jog F. Liszto kūryba labiausiai įtakojo vokalinės ir koloristinės fortepijono atlikimo paradigmu formavimąsi, tyrimas bus tęsiamas trimis kompozitoriaus atradimų kryptimis:

- 1) fortepijono prilyginimas simfoniniam orkestrui ir koncertinio stiliaus įteisinimas;
- 2) vokalinis fortepijono skambėjimas;
- 3) koloristinis fortepijono garso praturtinimas.

Fortepijono garso prilyginimo **simfoniniam orkestrui** kontekste pirmiausia svarbu suprasti F. Liszto idėjos esmę, kuri siejama su pianisto-virtuozo tikslu išvesti fortepijoną iš salonų ir koncertuoti tokiose salėse kaip Milano *La Scala*¹⁴³ (Walker 2001: 1725). Reikia pabrėžti, jog tuo metu tik septynių oktavų Erard firmos fortepijonas galėjo atitikti F. Liszto reikalavimus¹⁴⁴, tačiau dažnai ir jis negalėjo atlaikyti su galinga jėga ir energija kompozitoriaus atliekamų kūrinių: po koncertų likdavo nutrauktos stygos ir sulaužyti kuoliukai (Ibid.). Simfoninio orkestro imitaciją fortepijonu F. Lisztas pasiekė naudodamas šias išraiškos priemones:

¹⁴² Ties savo gyvenimo viduriu jis atsisakė privačių pamokų. Liszto nedomino techninės problemos: jis koncentravosi tik į muziką, o studentai buvo paliekami galvoti savarankiškai, kaip ta muzika galėjo būti atliekama. Jis dažnai kartodavo frazę, kuri gąsdino mokinius: „tikiuosi, kad savo nešvarius skalbinius išsiplausi namuose“ (Hamilton 2006: 241). Anot Walkerio, pagrindiniu Liszto-pedagogo tikslu buvo noras padėti savo mokiniui atrasti kūrinys poetinį įvaizdį. Kartą vienam iš mokinių nesisekiant atlikti F. Chopino Polonezo A-dur op. 40 oktavų perėjimo, Lisztas pareiškė: „Ar man įdomu, kaip greitai jūs galite atlikti savo oktavas?“ ir tęsė: „Aš noriu išgirsti lenkų kavaleriją, kuri sutelkia savo jėgas ir sunaikina priešą“ (Walker 2001: 1751).

¹⁴³ Reikia pažymėti, jog norint pasiekti šį tikslą, F. Lisztas turėjo įveikti daug priešininkų. Buvo daug muzikantų, kurių mąstymas liko įsišaknijęs XVIII amžiuje: jie laikė fortepijoną, kaip ir klavesiną, kameriniu instrumentu, kuris gali būti naudojamas tik mažame žinovų rate. F. Chopinas, J. Hummelis ir I. Moschelesas taip kūrė savo karjeras.

¹⁴⁴ Lisztas kartais grojo Pleyel firmos instrumentu, tačiau netekęs kantrybės kartą jį pavadino „pianinu“. Tuo tarpu F. Chopinas Paryžiaus salonuose prieš išskirtinę aukštuomenės auditoriją dažniausiai koncertuodavo būtent Pleyelio fortepijonu, pasižymėjusiu subtiliu ir jautriu garsu (Ibid.: 1725).

- *fff* kaip orkestro *tutti*, pasireiškiančius per *tremolo*, akordinę ir oktavinę techniką, pedalo efektus;
- fortepijoninės sonatos ir orkestrinės simfonijos formų sugretinimas;
- simfoninio orkestro instrumentų tembrų imitaciją, kuri davė pradžią koloristinio prado paradigmą.

Tyrėjų nuomone, būtent dėl Erard fortepijonų savybės – greitai atšokančio klavišo, kuris leido idealiai naudoti repeticijų techniką – F. Liszto kūryboje gausu *tremolo* technikos pavyzdžių¹⁴⁵, imituojančių styginių *tremolo*. Nepaisant to, labiausiai kompozitorių pradžiugino po 1850 m. pradėti konstruoti Steinway ir Bechstein firmų fortepijonai, kurie leido jam realizuoti fortepijono simfoninio orkestro idėją¹⁴⁶.

Iš tikrųjų pirmasis sodraus ir masyvaus fortepijono skambėjimo pradėjo ieškoti L. van Beethovenas. Jis drąsiai priešindavo aukštus ir žemus registrus, plačiai naudojo pedalą ir tirštus akordų sąskambius. Ypač tai girdėti sonatoje Nr. 8 „Patetinėje“, o sonatas op. 27 Nr. 13 ir 14 („Mėnesienos“) kompozitorius neatsitiktinai vadina *Sonata quasi una Fantasia*¹⁴⁷. Tuo tarpu F. Lisztas savo transkripcijas vadino „fortepijoninėmis partitūromis“ (Gerig 2007: 180), nors „Dantės“ sonata taip pat pavadinta *Sonata quasi una Fantasia*. Turtingą orkestrinį instrumento skambėjimą F. Lisztas išgauna plačiai naudodamas akordinės technikos elementus (žr. 39 pavyzdį).



39 pavyzdys. F. Liszt. Koncertas fortepijonui Nr 1. Es-dur S. 124 (10–11 taktai)

¹⁴⁵ *Tarantella: Venezia e Napoli, Années de pèlerinage; Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* arba transkripcija *Isolde Liebestod* iš op. „Tristanas ir Izolda“; „Dantės“ sonatos pabaiga.

¹⁴⁶ 1884 m. laiške į Niujorką rašė: „kai ponas Steinway atvažiuos čia, aš noriu, kad jis, kalbėdamas apie savo fortepijonų saloną, tartųsi su manimi apie jo naujų fortepijonų konstrukcijos tobulinimą“. Tai rodo, kad Lisztas jau buvo susižavėjęs Steinway firmos fortepijonais su gerokai patvaresne mechanika (Gerig 2007:188).

¹⁴⁷ Šis terminas reiškia, jog sonatos forma yra netradicinė. Tradicinę sonatos formą sudaro greita-lėta-greita dalys. Tačiau Beethovenso sonatos Nr. 14 („Mėnesienos“) formoje matome *Adagio sostenuto-Allegretto-Presto agitato*. Tai reiškia, kad kūrinio pabaigoje muzika pasiekia kulminaciją: skamba daug greito tempo *arpeggio*, laužytų akordų, ryškių akcentų, daug greitų *alberti* boso sekų, daug *fff* dinamikos. Visa tai primena simfoninio orkestro skambėjimą. Pats terminas *Quasi una Fantasia* reiškia „tarsi improvizuojant“.



40 pavyzdys. F. Liszt. Vilhelmo Telio koplyčia (*Chapelle de Guillaume Tell*)
iš ciklo „Klajonių metai“ (Pirmieji metai: Šveicarija) (23 taktas)

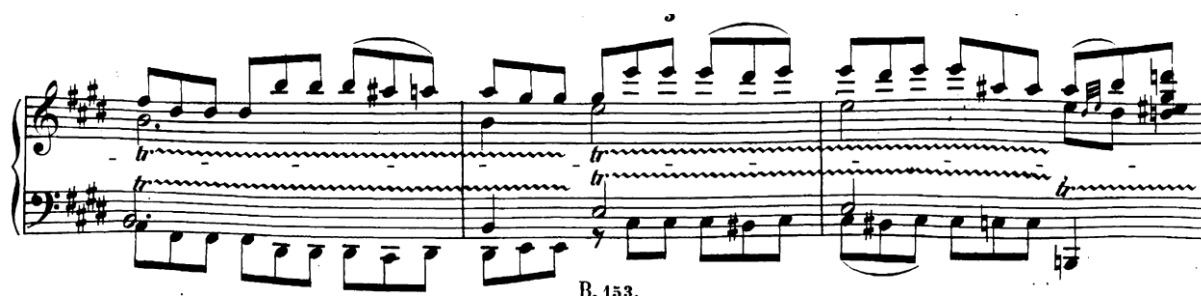
Pjesė „Vilhelmo Telio koplyčia“ (žr. 40 pavyzdį) iliustruoja Liszto naudojamus *tremolo* dvigubomis natomis, kurie yra aiški styginių instrumentų imitacija.



41 pavyzdys. F. Liszt. Etiudas Paganini tema Nr. 2 (23 taktas)

Etiude Paganini tema Nr. 2 (žr. 41 pavyzdį) matomos *martellato* oktavos – tai dar viena F. Liszto kompozicinė priemonė, leidžianti sustambinti faktūrą ir padidinti fortepijono garso apimtį, taip jį priartinant prie orkestro skambėjimo.

Nagrinėjant šiuos ir panašius kompozicinius niuansus galima įžvelgti tiesiogines sąsajas su L. van Beethoveno kūryba. 42 ir 43 pavyzdžiuose pateikiamuose kūrinių epizoduose abu kompozitoriai naudoja trilių techniką.



42 pavyzdys. L. van Beethoven. Sonata Nr. 30 E-dur III dalis (175–177 taktai)



43 pavyzdys. F. Liszt. Etiudas Paganini tema Nr. 6 (169–173 taktai)

42 ir 43 pavyzdžiuose matyti labai sudėtingas pianistinės technikos elementas – ilgi triliai kartu su melodija atliekami viena ranka: 1–2 pirštai atlieka trilį, o kiti – melodiją. L. van Beethoveno Sonatoje (žr. 42 pavyzdį) triliai skamba abiejose rankose kartu su sinchroniniu melodijos judėjimu. Taip išgaunamas skambėjimas, prilygstantis orkestriniam *tutti*. F. Liszto etiude (žr. 43 pavyzdį) trilis parašytas kairei rankai. Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, jog tai atlikti yra techniškai lengviau. Tačiau svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad Liszto muzika parašyta skaidria faktūra, aukštame registre ir turi būti atliekama nepriekaištingai tiksliai, tarsi imituojant subtilų fleitos tembrą. Tuo tarpu Beethovenas šioje sonatoje siekia masyvaus ir galingo orkestrinio skambėjimo (panasių pavyzdžių galima surasti ir Liszto kūryboje).

Pasak Arturo Friedheimo, netgi senatvėje, kai F. Liszto technika suprastėjo, jis vis tiek buvo nepralenkiamas formuojant didžiules orkestrinio tipo kulminacijas (Hamilton 2006: 242). Įdomu tai, kad galinga jėga ir tirštas masyvus instrumento skambėjimas šiais laikais būdingas rusų fortepijono mokyklai, kuri plačiau aptariama trečiajame skyriuje. Šios mokyklos suformuotos vertybės – gilus, sodrus garsas, nepriekaištinga virtuozinė technika, platūs judesiai, pianistų polinkis į dinامينius kontrastus – gali būti siejami su F. Liszto idėjomis ir atradimais.

Nagrinėjant simfoninio orkestro instrumentų tembrų imitaciją būtina atkreipti dėmesį į dinامينius ir tembrinius vidurinio registro niuansus, kurie pasireiškė imitaciniais efektais. Kaip matyti 43 pavyzdyje, F. Lisztas meistriškai išnaudodavo viršutinį registrą – žėrinčios kadencijos, triliai, varpelių skambėjimą primenantys šuoliai, arfos pobūdžio pasažai, daug imitacijų, kurias jis žymėjo *imitando il Flauto*, *quasi pizzicato*, *quasi Tromba* ir pan (žr. 44 pavyzdį).

17. **Allegretto**
p non legato
 (imitando il Flauto)
senza Ped.

(imitando il Corno)

This musical score for exercise 17 is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The left hand part is marked 'p non legato' and 'imitando il Flauto', while the right hand part is marked '(imitando il Corno)' and starts with a forte 'f' dynamic. The instruction 'senza Ped.' (without pedal) is written below the left hand.

44 pavyzdys. F. Liszt. Paganini etiudas Nr. 5 E-dur S. 141 (1 ir 9 taktai)

Arfos skambėjimą imituojančių pasažų techniką Lisztas dažnai naudojo kadencijose (žr. 45 pavyzdį). Šis koloristinės imitacijos būdas neretai pasitaiko kompozitorių impresionistų kūryboje.

8.....

This musical score for exercise 45 is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features a long, continuous arpeggiated passage in the right hand, with fingerings indicated above the notes. The left hand has a few chords. The instruction 'una corda' is written at the end of the piece.

45 pavyzdys. F. Liszt. Impromptu (noktiurnas) S. 191 (62 taktas)

Panašūs pasažai F. Lisztio muzikoje sutinkami ne tik kadencijose. Vienas iš ryškiausių arfos efekto pavyzdžių yra koncertinis etiudas „Atodūsis“ (žr. 46 pavyzdį) S. 144 (it. *Un Sospiro*).

21. **Allegro affettuoso**
armonioso
legatissimo
poco agitato

*) *cantando*
dolce con grazia

This musical score for exercise 46 is in 3/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The first system is marked 'Allegro affettuoso', 'armonioso', 'legatissimo', and 'poco agitato'. The second system is marked '*) cantando' and 'dolce con grazia'. The score includes arpeggiated passages in both hands and a section marked with an asterisk and a circled '3'.

46 pavyzdys. F. Liszt. Koncertinis etiudas „Atodūsis“ (it. *Un Sospiro*) S. 144 (1–4 taktai)

Matyti, jog čia arfos skambėjimo efektas išgaunamas atliekant *arpeggio* pasažus aukštyn ir žemyn, laikant pilną pedalą. Toks skambėjimas sukuria foną, kuriame išryškėja švelni ir gracinga melodija (žr. 46 pavyzdžio 3, 4 taktus).

Labai panašiai šį efektą kuria C. Debussy pjesėje „Mėnesiena“ (žr. 47 pavyzdį).



47 pavyzdys. C. Debussy. Pjesė „Mėnesiena“ (*Claire de lune*) iš „Bergamo siuitos“ (*Suite bergamasque*) (27–28 taktai)

Norėdamas paaikškinti, kaip tiksliai ši muzika turėtų būti atliekama, Debussy rašė: „kairės rankos *arpeggio* turi būti „skystas“ ir „paskendęs“ pedale, skambėti švelniai, tarsi arfa“ (Debussy, cit. iš Nicols 1992: 160). Spalvingi C. Debussy išsireikšimai leidžia tarsi pamatyti impresionistinį paveikslą. Tuo tarpu F. Lisztas su šių pasažų pagalba (žr. 46 pavyzdį) kuria emociją, kuri kūrinio pabaigoje išsivysto į dramatišką kulminaciją. Pastebėtina, jog būtent F. Liszto simfoninio orkestro tembrų atradimai pasitarnavo vėlesnei C. Debussy impresionistinių-koloristinių muzikinių paveikslų kūrybai.

Kita kompozitoriaus atradimų kryptis – tai **vokalinis** fortepijono skambėjimas. Šios idėjos realizavimu, kaip matyti ankstesniame poskyryje, aktyviai domėjosi ir Chopinas, kurio dainingasis fortepijono garsas siejamas su italų daininkų *bel canto* maniera. Liszto vokalizuos fortepijono garsas išryškėja per:

- tušė elementus: *legato*, *non legato*, *staccato*;
- pauzes ir fermatas;
- ritmą ir frazuotę.

Dainingu fortepijono garso išgavimu Lisztas labiausiai susidomėjo Veimaro laikotarpiu. Jei Paryžiuje savo mokiniams jis rekomenduodavo groti tik *non legato* ir *staccato*,

tvirtindamas, jog *legato* gadina muzikos reljefiškumą, tai Veimare jo požiūris keičiasi¹⁴⁸ (Walker 2001: 1750). Jis jau nusiteikęs prieš *staccato* ir ieško būdų išgauti dainingą fortepijono garsą. Mokinių teigimu, jo *legato* tampa tokiu pat absoliučiu kaip ir *staccato*. O senatvėje jis visai atsisako *staccato*, atiduodamas pirmenybę *legato* (Ibid.). Tolesniame fortepijono mene dėl Liszto įtakos tušė tapo labai svarbiu ir sudėtingu garso išgavimo elementu.

Kitas svarbus dainingų melodinių linijų formavimo aspektas yra pauzės ir fermatos, kurios iki F. Liszto neatrodė reikšmingos – būtent pauzės ir fermatos, kompozitoriaus manymu, atskleidžia esmines kūrinio idėjas. Šio darbo autoriaus nuomone, kartais ypač kompozitorių-impresionistų muzikoje – jos padidina įtampą, tarsi sutirština ją, tačiau negali būti per daug ištemptos. O kartais – atvirkščiai: padeda atsipalaiduoti, susilpnina judėjimą ir pagal savo charakterį yra neapibrėžtos, neryškios. Kita vertus, pauzė gali turėti ir teatralinį efektą, tarnauti atskiriant vieną dalį nuo kitos ir pan. Taip pat pauzė gali būti traktuojama kaip atsikvėpimas, įkvėpimas, kas siejama su kalbinėmis intonacijomis. Tokia pauzių ir fermatų paskirtis dažniausiai sutinkama rusų kompozitorių kūryboje ir atlikėjų interpretacijose.

Tiriant dainingo fortepijono melodijos fenomeną, būtina atkreipti dėmesį į netradicinį F. Liszto požiūrį į taktą. Iš tikrųjų, jo muzikoje takto brūkšnių nesigirdi – jie jaučiami tik per akcentus ir ritmą¹⁴⁹. Beethovenas šią problemą išsprendžia rašydamas kiek įmanoma tikslesnes nuorodas, kurios F. Lisztui-atlikėjui visada buvo labai reikšmingos. Jei senieji meistras Mozartas ar Haydnas taktą laikė muzikos siela, tai F. Lisztui taktas – kažkas, kas priklauso nuo kūrinio periodinio ritmo. Jo giliu įsitikinimu, ne taktų skaičiavimas ir takto brūkšnių mechaninis skirstymas, bet sugebėjimas pagauti ritmą ir periodus laike, sugebėjimas takto apribojimus paversti judėjimo laisve turi būti pianistinio meno pagrindai. Muzika turi tekėti didelėmis frazėmis, o ne būti suskaidyta kirčiavimu (Hamilton 2006: 252).

Siekiant pagrįsti F. Liszto indėlį į vokalines paradigmas formavimąsi pateiksime keletą instrukcijų pjesės „Dievo palaiminimas“ (*Benediction de Dieu*)¹⁵⁰ atlikimui, kurias savo studijoje siūlo Hamiltonas. Jo manymu, atliekant tokius lyrinius kūrinius kaip šis, nereikėtų skubėti ar groti *alla breve*. Norint pasiekti dainingos, kvėpuojančios melodijos,

¹⁴⁸ Yra žinoma, jog šiuo laikotarpiu F. Lisztas daug dėmesio skyrė dainų kūrybai. Walkeris teigia, jog čia jis sukūrė apie 80 dainų kolekciją, kurių dauguma šiandieną yra nežinomos net specialistams. Turint galvoje, jog F. Liszto gimtoji kalba buvo vokiečių, galima manyti, jog šis kūrybinis procesas padėjo jam dar arčiau susipažinti su Heinricho Heine's, Johanno Wolfgango von Goethe's, Friedricho Schillerio ir kt. poezija (Walker 2001: 1751). F. Liszto pomėgį kurti dainas vėliau pakeitė F. Schuberto dainų transkripcijos, kurios yra labai vertinamos ir populiarios.

¹⁴⁹ Pabrėžtina, jog jau L. van Beethoveno muzikoje taktas nėra svarbiausia.

¹⁵⁰ Tai III dalis iš „Poetinių ir religinių harmonijų“ S173 (*Harmonies poétiques et religieuses*). Jas sudaro 10 pjesių ciklas, parašytas 1847 m.

būtina ieškoti įvairesnio garso ir artikuliacijos. F. Liszto muzikos pojūtis atsiranda per dažnas retorines pauzes. Pats kompozitorius savo mokinius ragindavo „ne kapoti“, bet kvėpuoti (Ibid.: 242). Panašaus pobūdžio melodines linijas savo kūryboje dažnai naudoja S. Rachmaninovas.



48 pavyzdys. F. Liszt. „Dievo palaiminimas“ (III dalis) iš „Poetinių ir religinių harmonijų“ (1–5 taktai)



49 pavyzdys. S. Rachmaninov. Elegija op. 3 (41–44 taktai)

48 ir 49 natų pavyzdžiuose matyti panašios lyrinės melodijos, kurios išdėstytos kairės rankos partijoje ir lydimos „tiršto“ dešinės rankos akompanimento, frazė tęsiasi gana ilgai, o lygos pažymi retorinius atsikvėpimus. Reikia pasakyti, jog šių epizodų turinys skiriasi: F. Liszto – tai lėta ir šviesi kūrinio pradžia (žr. 48 pavyzdį); S. Rachmaninovo – vidurinysis kūrinio epizodas, parašytas šviesioje Ges-dur tonacijoje, su minorinėmis giliomis es-moll melodinėmis linijomis (žr. 49 pavyzdį). S. Rachmaninovas nurodo *più vivo*, siekdamas natūralaus tempo pagyvinimo, kuris reikalauja dažnesnio kvėpavimo ir yra pažymėtas didesniu skaičiumi lygų nei F. Liszto epizode.

Dar ryškesnis F. Liszto įtakos rusų kompozitoriams pavyzdys yra „Obermano slėnio“ tema, kurią P. Čaikovskis panaudoja operos „Eugenijus Oneginas“ Lenskio arijoje.



50 pavyzdys. F. Liszt. Pjesė „Obermano slėnis“ (pranc. *Vallée d'Obermann*) iš ciklo „Klajonių metai“
(Pirmieji metai: Šveicarija) (1–4 taktai)

51 pavyzdys. P. Čaikovskis. Lenskio arija iš op. „Eugenijus Oneginas“ (58–60 taktai)

50 ir 51 pavyzdžiuose melodijos labai panašios, jų reljefas ir ritmika beveik identiški. Galima pastebėti vos keletą skirtumų: F. Liszto melodija prasideda sinkope (žr. 50 pavyzdį), P. Čaikovskis sinkopės nenaudoja (žr. 51 pavyzdį); antroje melodijos dalyje dėl moduliacijų reljefas šiek tiek skiriasi, tačiau struktūra išlieka panaši. Pauzės melodijoms skirtumo nesuteikia, nes fortepijonui ir dainininkui pauzės reikšmė skiriasi: vokalistas per pauzes turi atsikvėpti fiziologiškai, o pianistas tiesiog imituoja kvėpavimą, apsiribodamas frazuotės *lygomis*.

Matant šias F. Liszto kūrybos paraleles su rusų muzika, svarbu prisiminti, jog kompozitorius 1842 m. ir 1848 m. lankėsi Sankt-Peterburge, kur susipažino su garsiais šalies muzikinio gyvenimo atstovais Vladimiru Stasovu¹⁵¹ (1824–1906), Aleksandru Serovu¹⁵² (1820–1871) ir kompozitoriumi Michailu Glinka (1804–1857), kurio opera „Ruslanas ir Liudmila“ padarė jam didžiulį įspūdį¹⁵³. Nors antros kelionės Rusijoje metu 1848 m. F.

¹⁵¹ Garsus to meto Rusijos muzikinio gyvenimo atstovas: muzikos ir meno kritikas, meno istorikas, visuomenės veikėjas.

¹⁵² Kompozitorius ir muzikos kritikas.

¹⁵³ Gerai žinoma Liszto „Černomoro maršo“ transkripcija fortepijonui (vok. *Tscherkessenmarsch aus „Russlan und Ludmilla“*). Svarbu pabrėžti, jog būtent Lisztas Rusijai atskleidė M. Glinkos talentą. Jis atvirai žavėjosi ir nuolat rašė apie šio kompozitoriaus nepaprastą kūrybą. Po 1842 m. apsilankymo Rusijoje F. Lisztas parašė keletą fortepijoninių kūrinių rusiškais temomis: tarp jų – transkripcijas A. Aliabjevo romansui „Lakštingala“ (pranc. *Le rossignol, air russe d'Alabieff*) ir „Čigonišką dainą“ (pranc. *Chanson bohémien*) pagal V. Bulachovo dainą „Tu nepatikėsi, kokia esi meili“. Savo prisiminimus apie kelionę kompozitorius vėliau išreiškė pjesėje „Lapelis iš albumo“ (pranc. *Souvenir de Russie. Feuillet d'album*). Taip pat yra sukūręs tris romansus pagal rusų poetų

Lisztas nesulaukė tokio pripažinimo kaip pirmą kartą, tačiau jo įtaka šios šalies fortepijono menui neabejotina.

Šalia tokių Liszto idėjų kaip fortepijono prilyginimas simfoniniam orkestrui ir vokalizuo to garso išgavimo būdai, trečias reikšmingas šio tiriamojo darbo kontekste atradimas kompozitoriaus kūrybinėje ir atlikėjiškoje veikloje – tai koloristinės fortepijono garso savybės. **Koloristinės paradigmos** išraiška F. Liszto kūryboje bus analizuojama šiais aspektais:

- programiškumas;
- faktūriniai elementai ir atonalumas;
- *tempo rubato*;
- dinamika.

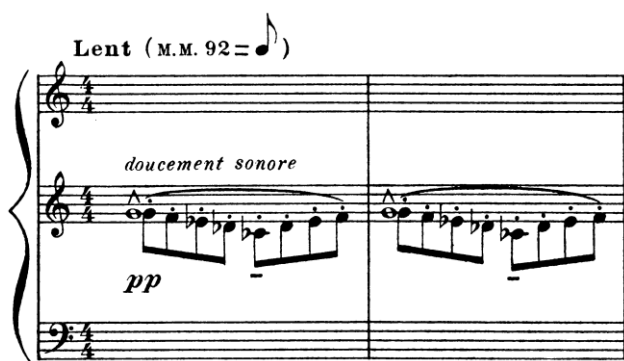
Kaip žinia, programiškumas būdingas daugelio romantikų kūrybai. Nemažai programinių pavadinimų galima sutikti R. Schumanno, P. Čaikovskio ir kt. kūryboje. Vėliau šia idėja susidomėjo kompozitoriai impresionistai M. Ravelis ir C. Debussy. Pvz., C. Debussy ciklo „Vaizdai“ pjesių pavadinimai „Varpai pro medžių lapus“ (pranc. *Cloches à travers les feuilles*), „Ir mėnulis šviečia virš šventyklos, kuri buvo“ (pranc. *Et la lune descend sur le temple qui fut*) ir pan. išreiškia įspūdį, sukeltą gamtos ar žmonių socialinio gyvenimo vaizdų. Tuo tarpu Liszto kūrinių poetinį įvaizdį dažnai kuria meno kūriniai. Pvz., cikle „Klajonių metai“ rasime epigrafus¹⁵⁴, „Mefisto valsas“ sukurtas remiantis J. Goethe's „Fausto“ šeštuoju epizodu, „Mirties šokis“ – pagal dailininko Francesco Traini freską „Mirties triumfas“, kurią kompozitorius, keliaudamas po Italiją, pamatė Pizoje; „Mąstytojas“ – pagal Michelangelo Buonarroti skulptūrą tuo pačiu pavadinimu (pranc. *Le Penseur*)¹⁵⁵. F. Lisztas, dažnai pamokose iš įvairių knygų skaitęs ištraukas savo mokiniams, buvo lyginamas su poetu George'u Baironu. (Walker 2001: 1753).

Palyginus Liszto pjesės „Ženevos varpai: Noktiurnas“ (pranc. *Les cloches de Genève: Nocturne*) su Debussy „Varpai pro medžių lapus“ (pranc. *Cloches à travers les feuilles*) faktūrą, galima pastebėti akivaizdžius panašumus (žr. 52–53 pavyzdžius).

žodžius: M. Lermontovo „Malda“, A. Tolstojaus „Neskubink manęs, mano drauge“, K. Pavlovo „Moteriškos ašaros“.

¹⁵⁴ Pjesės *Storm* epigrafas iš G. Bairono *Childe Harold's Pilgrimage*: „O kada jūs nustosite, audros? Skambančios širdies gilumoje? Ar jūsų, kaip erelių namai viršūnėse?“, pjesės „Obemano slėnis“ epigrafas iš ten pat: „Ko aš noriu? Kas aš toks? Ko prašyti iš gamtos? Visos priežastys nematomos, bet kokia pabaiga apgaulinga. Visos formulės keičiasi, bet koks laikas baigiasi....“

¹⁵⁵ Negana to, šios pjesės epigrafui Lisztas panaudojo Michelangelo tekstą, iškaltą ant skulptūros „Naktis“ pjedestalo.



52 pavyzdys. C. Debussy. „Varpai pro medžių lapus“ iš ciklo „Vaizdai“ II sąsiuvinio (1–2 taktai)



53 pavyzdys. F. Liszt „Ženevos varpai: Noktiurnas“ iš ciklo Klajonių metai (pirmieji metai) (1–4 taktai)

Pastebėtina, jog tiek Liszto, tiek Debussy pjesėse nėra melodijos, kurią pakeičia varpų skambesį imituojantys pavieniai garsai. Debussy natose (žr. 52 pavyzdį) labai tiksliai nurodyta artikuliacija: ilga nata rezonuojanti, o po ja pilnų tonų gama žemyn ir aukšyn atliekama *non legato*, apatinė gamos nata pažymėta *marcato*. 52 pavyzdžio pirmajame takte varpo dūžiai yra du: natos *sol* ir *do♭*. Kitos natos tik kuria harmoniją ir atitinkamą būseną. Liszto atveju artikuliacija užrašyta paprasčiau, tiesiog *legato*, bet čia varpo dūžį simbolizuoja kiekviena nata. Labai svarbi yra 53 pavyzdyje pavaizduotų pauzių paskirtis: jos kuria varpo skambėjimo aidą. Ir Liszto, ir Debussy pjesėse pasiekti koloristikos be pedalo neįmanoma. Šie pavyzdžiai demonstruoja Liszto ir prancūzų kompozitorių idėjų, kurios susietos su faktūriniais elementais, panašumus.

Pasak Walkerio, F. Lisztas gyvenimo pabaigoje ypač susidomėjo fortepijono garso harmoniniais, koloristiniais eksperimentais. Tarp tokių eksperimentų – jo pjesės fortepijonui solo „Pilki debesys“ S. 199 (pranc. *Nuages gris*, 1881 m.) ir „Bagatelė be tonacijos“ S. 216a (pranc. *Bagatelle sans tonalité*, 1885 m.) Šiose pjesėse gausu atonalių sonoristinių, disonansinių sąskambių, kurie primena G. Mahlerio ir A. Schoenbergo muziką. Galima manyti, jog F. Lisztas, būdamas garbingo amžiaus ir prastos sveikatos, taip išreiškė savo depresines nuotaikas ar tiesiog darė kompozicines klaidas. Tačiau Walkeris įsitikinęs,

jog šie kūriniai – tai vartai į muziką, kuri laukia C. Debussy¹⁵⁶ (Walker 2001: 1752). Paskutiniaisiais savo gyvenimo metais Lisztas ir Debussy ištis keletą kartų buvo susitikę Romoje. Pasak Walkerio, jaunas prancūzas, išgirdęs kaip F. Lisztas atlieka pjesę „Šalia šaltinio“ (pranc. *Au bord d'une source*), niekada negalėjo pamiršti kompozitoriaus naudojamo pedalo, kuris prilygo kvėpavimui (Ibid.). Kaip matysime trečiajame skyriuje, Debussy atrado visą eilę naujų pedalo naudojimo būdų, kuriančių koloristinius garso efektus.

Dar vienas svarbus Liszto pianizmo aspektas – *tempo rubato*. Visų pirma reikia pabrėžti, jog F. Liszto kūryboje jis kitoks nei F. Chopino. Jei pas F. Chopiną tai – paskubėjimas ar uždelsimas, kuris, kaip „pavogtas laikas“, vėliau grąžinamas, tai pas F. Lisztą – tam tikras momentinis susvyravimas, atsirandantis frazėse kaip deklamacinis niuansas, per pauzes ar tam tikras svarbias natas (Hamilton 2006: 242). Pabrėžtina, jog *tempo* laisvė būdinga visai F. Liszto muzikai, tačiau ankstyvuoju gyvenimo periodu (apie 1840 m.) ji siejama su kompozitoriaus susidomėjimu romų liaudies šokiais ir dainomis, kurių melodijas galima išgirsti „Vengriškose rapsodijose“¹⁵⁷. Kita vertus, daugelyje kūrinių sutinkami ilgi virtuoziniai pasažai, tartum kadencijos, kurių negalima įsprausti į ritminį audinį. Jie atliekami laisvai improvizuotai, primena Debussy kūryboje gausiai naudojamus panašaus pobūdžio interpretacinius niuansus.

F. Liszto dinamika smarkiai nutolsta nuo tradicinių klasikinių kanonų. Kompozitorius, į pirmą planą išvesdamas poetinį kūrinio charakterį, išskiria garsines gradacijas, atranda visą skalę dinaminių akcentų. R. Gerigas pabrėžia, jog F. Lisztas laikosi pozicijos, kad viską paaiškinti yra neįmanoma, ir dėl to daug niuansų atlikėjas turi pajauti ir atspėti (Gerig 2007: 182). Pats F. Lisztas, kaip ir visi romantikai, ieškojo skirtumo tarp vienokio ir kitokio *forte*. Kompozitorius-atlikėjas aiškiai atskirdavo garsinį foną nuo detalių, kurios skambėjo kita dinamika. Tai reiškia, jog F. Lisztas atskiria dinامينius planus, kuriuos vėliau ypač plačiai naudoja kompozitoriai impresionistai. Skirtumas tik tas, kad impresionistų muzikoje retai sutinkamas *ffff*, kurį F. Lisztas ypač mėgo. Šiais laikais galinga romantinė ekspresija ir plati garsinė skalė būdingos rusų mokyklos atstovams. Tuo tarpu prancūzų ar vokiečių pianistų interpretacijose tokie kontrastai sutinkami rečiau. Koloristinės paradigmos puoselėtojų kūryboje išraiška priklauso nuo garsinio rakurso, pritildančio antraeilus elementus. Tokioje muzikoje *crescendo* ir *diminuendo* tarsi išauga iš pažeminto ar paaukštinto garso ir yra

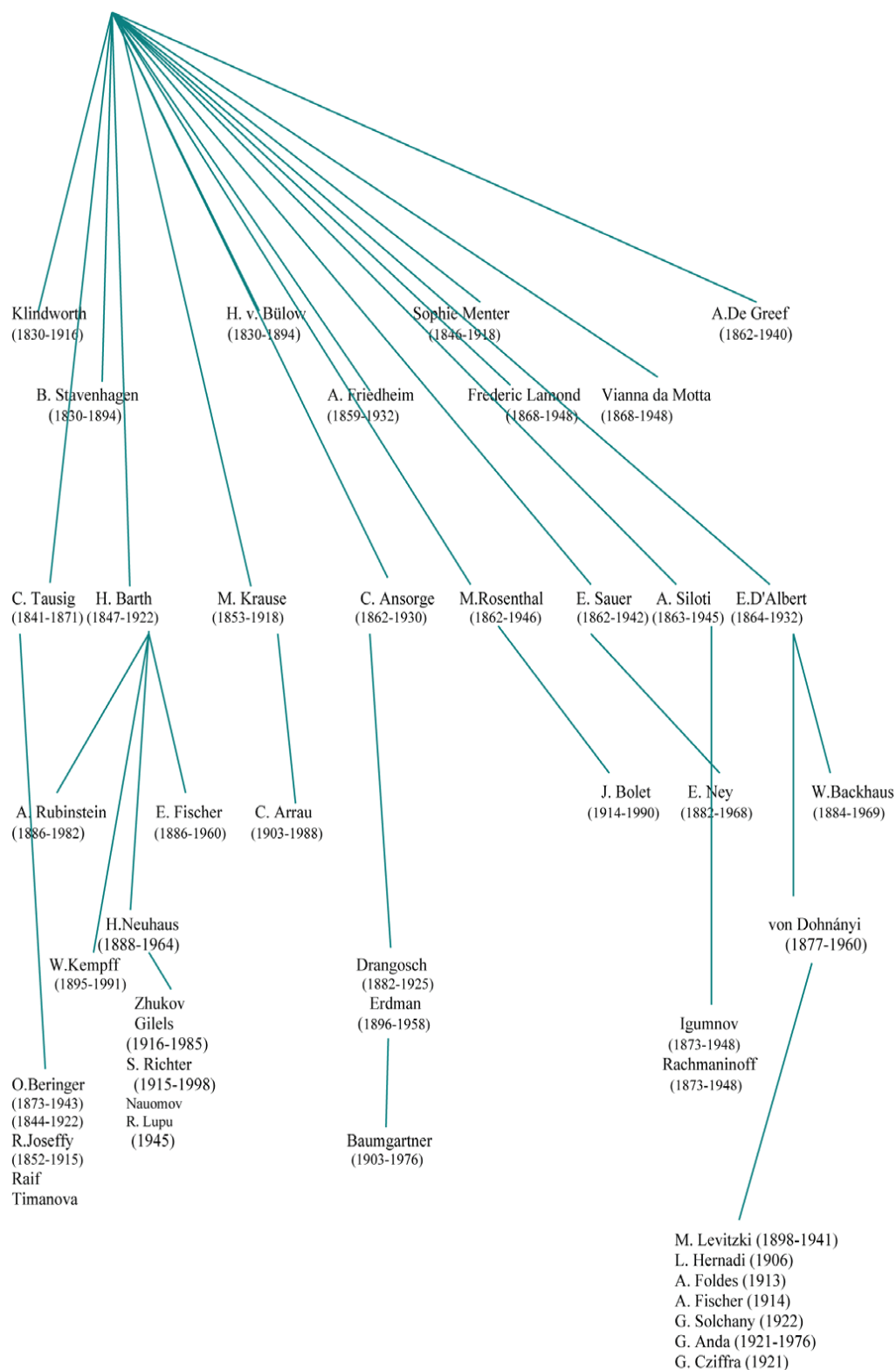
¹⁵⁶ Manoma, kad C. Debussy Noktiumas „Debesys“ (pranc. *Nuages*), parašytas 1899 m., yra inspiruotas F. Liszto pjesės „Pilki debesys“.

¹⁵⁷ Tuo metu netgi Vengrijoje buvo painiava dėl to, kas sudarė čigonišką, o kas – vengrišką muziką. Šiuolaikiniai tyrėjai tvirtina, kad Lisztas į savo rapsodijas iš tiesų įtraukė tikrąsias vengrų liaudies melodijas, nors pateikė jas per čigonų improvizacijas (Walker 2001: 1716).

tampriai susiję su periodiniais ritmais. Iš tikrųjų, koloristinėje paradigmoje dinamika dažnai tampa paradoksalia – tai plačiau nagrinėjama trečiajame skyriuje.

F. Liszto atradimai, kūryba ir darbai turėjo platų atgarsį fortepijono meno raidai. Jo darbus tęsė visas būrys mokinių (žr. schemą Nr. 7)

F. Liszt (1811-1886)



Schema Nr. 7. F. Liszto pedagoginė tąsa (Lourenço 2010: 13)

F. Liszto pedagoginėje tąsoje galima įžvelgti jo įtaką dviem fortepijono mokykloms – rusų ir vokiečių. Nemažai tiesioginių (per mokinius) ir netiesioginių (per mokinių mokinius) sąsajų matyti su rusų fortepijono mokykla. Ryškiausi Liszto mokiniai

(tiesioginė linija), įtakoję vokalinės atlikimo paradigmos formavimąsi – tai E. von Saueris¹⁵⁸ ir A. Siloti. Tačiau kur kas ryškesnės asmenybės yra Liszto mokinių mokiniai – A. Rubinšteinas, K. Igumnovas, H. Neuhausas – tai pianistai, Maskvos ir Peterburgo konservatorijų profesoriai, padėję pagrindus rusų fortepijono mokyklai. Žinant, jog Lisztas ilgą laiką gyveno ir dirbo Vokietijoje, nestebina jo įtaka vokiškajai fortepijono atlikimo tradicijai. Ryškiausi mokiniai – H. von Büllowas, W. Backhausas, E. Fischeris, H. Barthas.

2.2.3. Individuali fortepijoninė technika atlikimo paradigmų kontekste

Tyrinėjant romantikų pianistinės reformos idėjas ir jų realizavimo aspektus, tampa aktuali individualios technikos idėja, kurią iškėlė ir plėtojo garsus vokiečių fortepijono pedagogas ir mokslininkas Carlos Adolfas Martienssenas (1881–1955) savo knygoje „Individuali pianisto technika“ (1930, vok. *Die individuelle Klaviertechnik*). Jo studijos novatoriškumas glūdi įsitikinime, kad technika prasideda ne nuo mokyklos ar pratybių kiekio, o nuo pianisto klausos. Ši idėja turėjo platų atgarsį daugelio XX a. tyrėjų darbuose¹⁵⁹. Šiame darbe analizuojamoms fortepijono atlikimo meno paradigmoms individualios technikos idėja, kuri atskleidžia asmenybės įtaką fortepijono meno raidai, yra itin reikšminga ir aktuali.

Pianistas ir atlikimo meno tyrėjas Grigorijus Koganas (1901–1979)¹⁶⁰ pabrėžia, kad iki Martiensseno daugelis mokslininkų laikėsi nuomonės, jog pianisto technikos formavimas – tai stabilus, nekintantis procesas, einantis „iš išorės link vidaus“ (Мартинсен 1966: 7). Tokiu atveju „išorė“ tapatinama su pianisto technika, o „vidus“ – tai jo intelektualinės ir kūrybinės savybės. Iki C. Martiensseno dauguma muzikologų ir teoretikų¹⁶¹ pirminiu pianisto ugdymo etapu laikė mechaninį („sausą“) technikos vystymą, kurio pagrindas buvo daug valandų trunkančios pratybos, neturinčios nieko bendra su meniniu turiniu ar asmeninėmis atlikėjo savybėmis. G. Koganas tvirtina, jog tuo metu vyravusi nuomonė apie absoliučiai vienodą atlikėjų techniką, kuri galėjo sukurti skirtingas interpretacijas, ne visiems buvo priimtina. C. Martienssenas išdėstė visiškai naują požiūrį į šią problemą, akcentuodamas, kad pianisto technikos formavimas negali nepriklausyti nuo kūrybinio sumanymo, kuris kiekvienu atveju yra individualus. Kitaip tariant, mokslininkas pateikė atvirkštinį technikos ugdymo būdą – „iš vidaus į išorę“. Esminė C. Martiensseno

¹⁵⁸ Vokiečių kilmės pianistas, dirbęs Maskvos konservatorijoje.

¹⁵⁹ Bernard Gavoty „Dvidešimt nuostabių atlikėjų“ (1962, vok. *Dix grands musiciens*), David Rabinovič „Pianistų portretai“ (1962, rus. *Портреты пианистов*), Abram Chasins „Kalbant apie pianistus“ (1958, angl. *Speaking of Pianists*), Harold Schonberg „Didieji pianistai“ (1956, angl. *The Great Pianists*), Joachim Kaiser „Didieji mūsų dienų pianistai“ (1971, angl. *The great pianists of our time*), Vladimir Jankélévitch „Lisztas ir rapsodija“ (1979, pranc. *Liszt et la Rhapsodie*).

¹⁶⁰ Rusiškojo knygos „Individuali pianisto technika“ leidinio redaktorius.

¹⁶¹ Šiame darbe jau minėti L. Köhleris, F. A. Steinhausen, E. J. Bachas, R. Breythauptas, E. Caland, L. Deppe.

studijos mintis – tai fortepijoninės technikos kintamumo idėja. Pasak autoriaus, technika gali kisti priklausomai nuo pianisto „kūrybinio garso valios“¹⁶².

Esminė C. Martiensseno įžvalga – tai siekis sugrupuoti atlikėjus pagal jų individualias savybes ir požiūrį į kompozitoriaus natų tekstą. Autorius atlikėjus suskirsto į tris tipus, kuriems prototipais pasirinkti tuo metu garsūs pianistai. Tai – vokiečių pianistas, kompozitorius ir dirigentas, F. Liszto mokinys Hansas von Büllowas – klasikinio atlikėjo tipas; rusų pianistas, kompozitorius ir dirigentas, Sankt-Peterburgo konservatorijos įkūrėjas Antonas Rubinšteinas – romantinio atlikėjo tipas; italų pianistas, kompozitorius ir dirigentas Ferruccio Busoni – ekspresionistinis pianisto tipas. Pirmieji du C. Martiensseno įvardyti – klasikinis ir romantinis – tipai, su aiškiai išreikštais ir skrupulingai aprašytais bruožais bei atlikimo maniera daugeliui vėlesnių tyrėjų ir mokslininkų pasirodė pakankamai logiški ir priimtini. Būtent šių atlikėjų naudojamos technikos ir interpretacijos elementus, išskleistus C. Martiensseno studijoje, verta nagrinėti, sudarant palyginamąją lentelę (žr. lentelę Nr. 3).

Pianistas Atlikimo stilius	Hansas von Büllowas, klasikinis atlikimas	Antonas Rubinšteinas, romantinis atlikimas
požiūris į natų tekstą	Griežtai laikosi kompozitoriaus nuorodų	Laisvai traktuoja natų tekstą ¹⁶³ . Polinkis į improvizaciškumą
ritmas	Laikosi griežto ritmo, neleidžia sau nė mažiausio ritminio nukrypimo ¹⁶⁴	Dažnai leidžia sau nukrypti – pagreitinti ar palėtinti tempą
dinamika	Pagal kompozitoriaus nuorodas, saikinga ¹⁶⁵	Dažnai visai nesilaikant kompozitoriaus nuorodų ¹⁶⁶

¹⁶² Pastarasis terminas perimtas iš Arthuro Schopenhauerio (1788–1860). Jo filosofijos pagrindas – valia. Filosofo įsitikinimu, „pasaulinė valia“ yra pagrindinis impulsas, veikiantis visame pasaulyje – ne tik žmoguje, bet ir gyvūnuose, augaluose, gamtos jėgose. Visa tai jis įvardija kaip pasaulinės valios objektyvaciją. Pasak A. Schopenhauerio, visi reiškiniai, procesai, įvykiai yra valios, kuri yra siekimas be tikslo ir pabaigos, rezultatas.

¹⁶³ Daugelis XIX amžiaus pianistų labai mėgo laisvai traktuoti tempo nuorodas. Kai kurie tempų svyravimai buvo akivaizdūs ir perdėti. Antai čekų kompozitorius ir pedagogas Vaclavas Janas Tomašecas piktinosi, kad tempo nuorodos nėra vertybė ir tai įrodo išlikę įrašai. Rusų muzikologas Vitalijus Gricevičius studijoje „Skambinimo fortepijonu stiliaus istorija“ atlikėjų-romantikų polinkį nesilaikyti tempo aiškina jų aistra improvizacijai, kuri buvo iššaukta epochos požiūrio į estetines vertybes. Susidaro įspūdis, kad labiausiai vertinama koncertuojančio pianisto savybė buvo laikomas jo sugebėjimas laiku ir vietoje keisti tempą. Gricevičius daro prielaidą, kad, nesilaikydami tempo ir natų teksto, romantikai savitai išreiškėdavo protestą (Грицевич 2000: 61).

¹⁶⁴ Martienssenas teigia, jog, laikydamasis griežto ritmo ir neleidamas sau nė menkausio ritminio nukrypimo, pianistas su „statiškosios kūrybinio garso valios“ pagalba kuria aiškų muzikinį piešinį, kuriame beveik nėra spalvų (Мартинсен 1966: 97).

¹⁶⁵ Martienssenas, apibūdindamas von Büllowo interpretacijas, pastebi, kad kiekviena smulkiausia kūrinio detalė pažymima *crescendo* arba *decrescendo* nuoroda, kas sukuria išskirtinę frazuotę.

¹⁶⁶ Amžininkai prisimena, kad dažnai, ypač – atlikdamas Beethoveno muziką, A. Rubinšteinas vietoje kompozitoriaus nurodyto *pianissimo* įsiaudrindavo net iki *fortissimo*, tuo tarpu vietoje *fortissimo* dažnai

pedalas	Labai saikingas ¹⁶⁷	Mėgsta naudoti pedalą, išranda įvairius jo naudojimo būdus
virtuoziskumas	Atlikimas lygus, tikslus, sausokas	Akivaizdus polinkis į virtuoziskumą ¹⁶⁸
garsas	Neperspaustas ir apribotas instrumento specifikos, gražus ir minkštas. Svetima „orkestrinio skambėjimo“ maniera ¹⁶⁹	Būdinga orkestrinio skambėjimo maniera
garso spalva	Pakankamai vienoda	Ieško naujų fortepijono skambėjimo registų, naujų spalvų, naujų išraiškos priemonių

3 lentelė. Klasikinio ir romantinio tipo atlikėjų skirtumai (pagal C. Martiensseną)

Ši lentelė atskleidžia ryškius atlikėjų prioritetų skirtumus: visiškai priešingas požiūris į natų tekstą, dinamiką, pedalo naudojimą, garso stiprumą ir spalvą. Čia svarbu pabrėžti, jog C. Martiensseno nagrinėjami pianistų pasirodymai vyko XIX a. pabaigoje, kai klestėjo romantizmo estetiškos idėjos. Muzikos kritikas ir žurnalistas Haroldas Schonbergas (1915–2003) savo knygoje „Garsieji pianistai“ ryškiu atlikėjo-romantiko tipu įvardija F. Lisztą, kuris, kaip rašyta ankstesniame poskyryje, išsiskyrė vulkaniška energija, temperamentu ir neįtikėtina technika, tačiau retai atlikdavo tikslų natų tekstą (Schonberg 1964: 153). Ši meninė nuodėmė (kaip ją dabar suprantame) gali būti siejama su kūrybingos asmenybės polinkiu į improvizaciją.

Pianisto technikos individualumo problematiką nagrinėjo J. Libermanas knygoje „Pianisto kūrybiškas požiūris į natų tekstą“ (1988, rus. *Творческая работа пианиста с авторским текстом*). Autorius įsitikinęs, jog pianisto techninis pasirengimas ir kūrinio

nuskambėdavo *pianissimo*. Vieną kartą nutolus nuo natų teksto, pianistui tekdavo „nusikalsti“ dar ir dar, kas privesdavo iki visiškai neįtikėtinų kompozitoriaus idėjų deformavimo (Мартинсен 1966: 102).

¹⁶⁷ Amžininkai prisimena, kad, vengdamas spalvų, von Büllowas beveik nenaudojo pedalo ir griežtai neleido jo naudoti savo mokiniams.

¹⁶⁸ Istorijoje žinoma daug faktų, kurie atskleidžia nepaprastą romantikų polinkį demonstruoti virtuoziskumą. Varžybos, kas greičiau atliks vieną ar kitą pasąžą, pasiekdavo tokių absurdo, kaip, pavyzdžiui, natų skaičius per minimalų laiko vienetą. Amžininkai pastebėjo, kad šis „sportinis“ romantikų užmojis vertė juos labai daug laiko skirti pratyboms. Haroldas Schonbergas pabrėžia, kad kompozitoriai-pianistai F. Lisztas, S. Thalbergas, Henri Herzas, L. Godowskis, Adolphas von Henseltas kurdavo muziką, kuri buvo „užgriozdinta“ nereikalingais, be galo sudėtingais virtuoziniais elementais. Norint šią muziką atlikti, tekdavo sugalvoti naujų pratimų, etudų. Tyrėjai pastebi, kad romantikų virtuoziskumas, deja, ne visada tarnavo menui, o publika retai kada galėjo objektyviai įvertinti atlikėjo meistriškumą (Schonberg 1964: 156).

¹⁶⁹ Martienssenas prisimena, kad von Büllowo garsas visada buvo neperspaustas ir apribotas instrumento specifikos, gražus ir minkštas. Pianistui buvo svetima „orkestrinio skambėjimo“ maniera, nors jis, atliekant tam tikras melodines linijas, rekomenduodavo įsivaizduoti vieną ar kitą orkestrinio instrumento tembrą (Мартинсен 1966: 97).

interpretacija yra smarkiai įtakojamas paties atlikėjo žmogiškųjų, psichologinių savybių. Pagal atlikėjo sugebėjimą perskaityti tekstą Libermanas išskiria tris pianistų lygmenis:

- 1) emocinis atlikimas – tai išraiškos priemonės (garso išgavimas, pedalizacija, melizmatika, agogika, dinaminiai ir ritminiai niuansai), kurias kiekvienas atlikėjas naudoja skirtingai;
- 2) tikslus kompozitoriaus užrašyto teksto perskaitymas – tai pianistai, kurie daugiausiai dėmesio skiria kūrinio faktūros išpildymui, tempams ir kompozitoriaus užrašytoms žodinėms bei natų nuorodoms;
- 3) emocinis-intelektualinis atlikimas – tai atlikėjas-improvizatorius (kūrybiška asmenybė), kuris, nujausdamas ir girdėdamas, kas turi būti įgyvendinta atlikimo metu, koreguodamas skambėjimą ir niuansus, kontroliuoja ir realizuoja kompozitoriaus sumanymą (Либерман 1988: 98).

Šie lygmenys – tai tam tikra atlikėjų individualių savybių klasifikacija. Pirmajam lygmeniui atstovaujantys atlikėjai daugiausiai dėmesio skiria išvardytoms išraiškos priemonėms – garso išgavimui, pedalizacijai, melizmatikai, agogikai, dinaminiams ir ritminiams niuansams, kurios atlikėjo kūryboje kinta kiekybiškai ir kokybiškai. Antrajam lygmeniui atstovaujančių atlikėjų prioritetus – faktūros išpildymą, tempus, kompozitoriaus žodines nuorodas – visada lydi specifinė artikuliacija, štrichai, formą apibrėžianti dinamika, metroritmiškas kūrinio piešinys kaip kūrinio esmė, pagal kompozitoriaus sumanymą. Tuo tarpu trečiajam lygmeniui priklausančiam atlikėjo tipas, vykdydamas pirmojo ir antrojo lygmens atlikėjų misiją, interpretacijoje dar naudojami intelektualūs savybės, kurios leidžia į kompozitoriaus užrašytą tekstą žiūrėti intelektualaus ir kūrybingo menininko akimis. Kitaip tariant, improvizuoti išgaunant garsą, niuansus, neatsitraukiant nuo kompozitoriaus idėjos. Pastebėtina, jog J. Libermano pateikti atlikėjų lygmenys tolygūs gradacijai: geras, geresnis ir puikus atlikėjas – kas C. Martiensseno įžvalgoje neatsispindi. Vokiečių mokslininkas labiau gilina į atlikėjų individualias atlikimo manieras, siedamas jas su žmogaus asmeninėmis savybėmis, kuria atlikėjų tipologijos modelį.

Atlikėjų individualybę į stiliaus ir atlikimo maneros rėmus mėgino įsprausti ir Davidas Rabinovičius knygoje „Atlikėjas ir stilius“ (2008, rus. *Исполнитель и стиль*). Jo manymu, egzistuoja virtuozinis, emocionalus, racionalus ir intelektualus atlikėjų tipai. Autorius, tyrinėjęs daugelį interpretacijų, įvedė naują terminą „stiliaus dominantė“ kuris pabrėžia ryškiausią atlikimo stiliaus požymį (Рабинович 2008: 43). L. Navickaitė-Martinelli, apibūdindama vieną ar kelias dominuojančias atlikėjo savybes, naudoja terminą „semantinis

gestas“¹⁷⁰. Pasak jos, šios imanentinės asmens savybės yra stipriai įtakojamos socialinių ir kultūrinių veiksnių, kurie savo ruožtu sudaro išorinį, arba socialinį, atlikėjo identitetą (Navickaitė-Martinelli 2014: 50). Iš esmės abu autoriai kalba apie atlikėjo unikalumą, kuris susiformuoja veikiant specifinėms žmogaus charakterio savybėms ir aplinkinių faktorių įtakai.

Iš tikrųjų, C. Martiensseno pasirinkta pianisto H. Von Büllowo asmenybė, jo pažiūros ir atlikimo maniera gali būti tapatinama su vėlesnių laikų austrų pianistais Arturu Schnabeliu (1882–1951), Alfredu Brendeliu (g. 1931). Tuo tarpu A. Rubinšteino – su Sergejumi Rachmaninovu (1873–1943), Vladimiru Krainevu (1944–2011). Šie atlikėjai sudaro tam tikras stereotipines grupes, kurių atlikėjiškoji maniera ir technika paremta tam tikromis žiniomis, pasižymi išskirtine specifika, būdinga vienai ar kitai fortepijono meno paradigmam.

Tęsiant atlikėjų individualios technikos ir interpretacijos aptarimą, būtina atkreipti dėmesį į tai, kad H. Schonbergas nepritaria C. Martiensseno trečiajam – ekspresionistiniam atlikėjiškam tipui, kurio prototipu pasirinktas pianistas-virtuozas F. Busoni. Menotyrininkas G. Koganas taip pat išreiškia abejonę dėl galimybės šį unikalų pianistą priskirti pasirinktai stereotipinei grupei. Jo nuomone, C. Martiensseno pateiktos F. Busoni interpretacijų analizės neturi nieko bendra su ekspresionizmo kryptimi mene. Be to, Martiensseno darbo redaktorius pateikia F. Busoni straipsnius, kuriuose pats pianistas kategoriškai nepripažįsta šios srovės muzikoje egzistavimo (Мартинсен 1966: 6).

Rusų muzikologas Vitalijus Gricevičius pabrėžia, jog C. Martienssenas buvo senos kartos mokslininkas ir gal būt atkreipė dėmesį tik į šios muzikinės srovės užuomazgas, kurios tuo metu dar tik formavosi. Muzikologas pastebi, jog fortepijono interpretacijos mene ekspresionistinė kryptis išties nėra tokia ryški kaip kitose meno srityse – kine, literatūroje, dailėje, pagaliau – muzikinėje kūryboje (Грицевич 2000: 118). Kaip žinome, muzikos istorijoje ekspresionizmo kryptiai atstovauja austrų kompozitoriai Arnoldas Schonbergas (1874–1951), Antonas Webernas (1883–1945), Albanas Bergas (1885–1935). Jeigu ekspresionistų filosofija remiasi atvirų, pabrėžtinių emocijų išraiška, antimesčioniškomis idėjomis ir hiperbolizuotais vaizdais, tai, sutinkant su V. Gricevičiaus nuomone, manytina, jog F. Busoni atlikėjo paveikslas nedaug siejasi su šia filosofija.

Įdomu tai, jog C. Martiensseno pateiktoje atlikėjų tipologijoje, kurioje dominuoja su muzikinėmis kryptimis atlikėjiškame mene susieti klasikinis, romantinis ir ekspresionistinis atlikėjų tipai, nerasime atlikėjo-impresionisto. Tai paaiškinama tuo, kad mokslininkas impresionizmą laikė tik tarpine grandimi tarp romantizmo ir ekspresionizmo. Šį

¹⁷⁰ Terminas „semantinis gestas“ priklauso pagrindinei Prahos struktūralizmo figūrai – Janui Mukařovsky'ui ir pabrėžia atlikimo stiliaus unikalumą (L. Navickaitės-Martinelli paaiškinimas).

požiūrį V. Gricevičius laiko klaidingu, atkreipdamas dėmesį į XX a. labai išpopuliarėjusį prancūzų pianistų atlikimo stilių¹⁷¹, išsiskiriantį koloristiniais efektais (Ibid.: 105). Tiesa, C. Martienssenas šią atlikimo tendenciją vadina „jaunąja klasikinio garso valia“ (Мартинсен 1966: 124)¹⁷². Tačiau šiandieną, stebint fortepijono muzikos koncertus ir klausantis garso įrašų galima įsitikinti, jog mokslininkas, neįvardinęs impresionistinio tipo atlikėjo, buvo neteisus. Koloristinę atlikimo paradigmą išreiškiančios interpretacijos šių dienų koncertų salėse sutinkamos pakankamai dažnai, ypač tai būdinga prancūzų mokyklos atstovams.

Apibendrinant C. Martiensseno pateiktą atlikėjų tipologiją, reikia prisiminti, jog mokslininkas vis dėlto pripažino, kad šie atlikėjų tipai „gryname pavidale“ sutinkami retai. V. Gricevičius, kritikuodamas C. Martiensseno idėjas, teigia, jog 1905–1935 metais, kai Martienssenas rašė savo knygą, fortepijono mene klestėjo talentai. Jo manymu, mokslininko pateiktos H. Von Büllowo, A. Rubinšteino, F. Busoni atlikimo charakteristikos yra reikšmingas atradimas, tačiau fortepijono meno istorija jokių būdu nepatvirtina šių tipų egzistavimo fakto. Jo manymu, minėtų pianistų kūrinių interpretacijos skirtumai nėra tokie ryškūs, kad būtų galima juos priskirti skirtingiems atlikėjiškiems tipams. V. Gricevičius daro išvadą, jog kiekvienas iš jų turi savo individualų atlikimo stilių ir demonstruoja profesionalumą, skambindami efektingą repertuarą (Грицевич 2000: 124). Tačiau toliau tyrėjas tarsi prieštarauja pats sau, įvairius atlikėjus ir jų atlikimo manierą priskirdamas tam tikroms atlikimo meno tendencijoms¹⁷³. Šio darbo autoriaus nuomone, pianisto atlikimo stilius yra įtakojamas tam tikrų fortepijono mokyklų suformuotų atlikimo paradigmų, kurios pasireiškia per atlikėjo techniką ir išraiškos priemonių panaudojimą.

Siekiant iliustruoti ir galimai patvirtinti C. Martiensseno pianistų tipologijos idėją, atliktos **F. Liszto Petrarkos soneto Nr. 123 interpretacijų analizės**. Klasikinio atlikimo iliustracijai pasirinkta JK pilietybę turinčio austrų pianisto Alfredo Brendelio¹⁷⁴ interpretacija; romantinio atlikimo iliustracijai pasitelkta vengrų kilmės amerikiečių pianisto ir kompozitoriaus Ervino Nyiregyhazi¹⁷⁵ interpretacija; koloristinio atlikimo iliustracijai

¹⁷¹ V. Gricevičius terminą „atlikėjiškasis stilius“ siūlo naudoti vietoje „atlikėjų tipai“.

¹⁷² Mokslininkas pastebėjo šių atlikėjų susidomėjimą garso spalvomis. Jis pabrėžia, kad vietoje simfoninio orkestro skambesio jiems fortepijonu pakanka išgauti tik kamerinio orkestro *forte*. Minkštas ir prisotintas styginių *tutti* pakeičia aštrius, ryškius pučiamųjų instrumentų tembrus (Мартинсен 1966: 128).

¹⁷³ V. Gricevičius pateikia XX amžiaus pianistų Claros Haskil (1895–1960), Nikitos Magalovo (1912–1992), Grigorijaus Ginzburgo (1904–1961) interpretacijų charakteristikas, kuriose teigia pastebėjęs „konservatyvius“ romantizmo ir neoklasicizmo tendencijas, Vladimiro Ashkenazy (1937–1962) atlikime – neoklasicizmo ir impresionizmo tendencijas.

¹⁷⁴ Alfredas Brendelis (gim. 1931) mokėsi pas klasikinio fortepijono repertuaro atlikėją, pianistą Edwiną Fischerį, austrų-amerikiečių pianistą Edwardą Steuermanną. Analizuotas 1986 m. įrašas. Interneto prieiga: https://www.youtube.com/watch?v=Ez5fSerhYYk&start_radio=1&list=RDEz5fSerhYYk&t=73 (žiūrėta 2019 01 15).

¹⁷⁵ Ervinas Nyiregyhazi (1903–1987) dažnai vadinamas „paskutiniu genijumi“, vaikystėje turėjo vunderkindo bruožų. Mokėsi Budapešte „F. Liszto muzikos akademijoje“ pas garsų pedagogą, kompozitoriaus Bela Bartoko mokytoją Stefaną Thomaną. Interneto prieiga: <https://www.youtube.com/watch?v=tof3RYkHy7s>

naudosi bulgarų kilmės pianisto Evgenijaus Bozhanovo¹⁷⁶ interpretaciją. Pasirinkti pianistai atstovauja skirtingiems laikotarpiais, ir tai gali padėti atskleisti ne tik atlikėjų asmenines savybes, bet ir laikmečio estetiškes interpretacines vertybes.

Visi trys F. Liszto „Petrarkos sonetai“¹⁷⁷ parašyti 1838–1842 m. Šie sonetai, A. Walkerio nuomone – tai fortepijono vokiškoji vokalinė išraiška, kuri gali užpildyti trūkstantį grandį tarp R. Schumanno ir G. Mahlerio (Walker 2001: 1750). Iš tikrųjų tai meilės poezija, susijusi su prieštariningomis emocijomis¹⁷⁸. Muzika parašyta XVIII–XIX a. Italijos operos stiliuje, esama rečitatyvinių momentų. Sonetų atlikimui būtinas virtuoziškumo elementas, specifinis (*Lied* stilius) *legato*, aiški melodinė linija, stabili frazių struktūra, gražus lyrinis garsas. Tyrimui pasirinktas sonetas Nr. 123 atskleidžia 2.2. poskyryje analizuotas F. Liszto idėjas: fortepijono vokalinę išraišką, programiškumą, koloristinius elementus.

Pirmoji frazė

LISZT - LEONARDO ARNICO: ITALIC

Lento placido

54 pavyzdys. F. Liszt. Petrarkos sonetas Nr. 123 (1–7 taktai)

A. Brendelis pirmąją frazę (žr. 54 pavyzdį) atlieka griežtai ritmiškai, mąsto struktūra 2+2+4, išpildo visas teksto nuorodas, kiekvieną natą individualizuoja, tai darydamas

(žiūrėta 2019 01 15). Originalus įrašas 1972–1982 m. Annees de pelerinage, 2nd year, Italy, S161/R10b: No. 6. CD–1202. Columbia M2-34598, 1978.

¹⁷⁶ Evgenijus Bozhanovas (g. 1984) – XVI tarptautinio F. Chopino konkurso lauretas. Dažnai koncertuoja Lietuvoje. Interneto prieiga: <https://www.youtube.com/watch?v=yGJwOEKKeu8> (žiūrėta 2019 01 15). Originalus įrašas 2013 m.

¹⁷⁷ Greta Nr. 123, yra Nr. 47 ir Nr. 104.

¹⁷⁸ Francesco Petrarca (1304–1374) poetas, rašęs apie meilę ištėkėjusiai moteriai.

net akompanuojančioje partijoje. E. Nyiregyhazi šioje frazėje individualizuoja kiekvieną taktą, boso partiją ir melodiją pabrėžtinai atlikdamas nekartu. Verta atkreipti dėmesį, kad melodinės natos skamba neaiškiai, tarsi „iš toli“. Interpretacijoje pastebimai naudojamas rečitatyvinis principas. Tuo tarpu E. Bozhanovas pirmosios frazės faktūrą temбриškai aiškiai sugrąduoja, jo atlikimas išsiskiria labai plačia dinamine skale. Įdomu pastebėti, kad pianistas kairės rankos partiją sutirština, pridėdamas papildomus bosus.

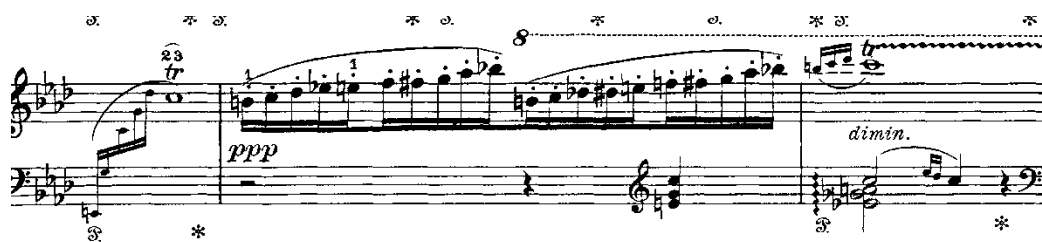
Tema

Liszt - Deuxième Année: Italie

55 pavyzdys. F. Liszt. Petrarkos sonetas Nr. 123 (15–24 taktai)

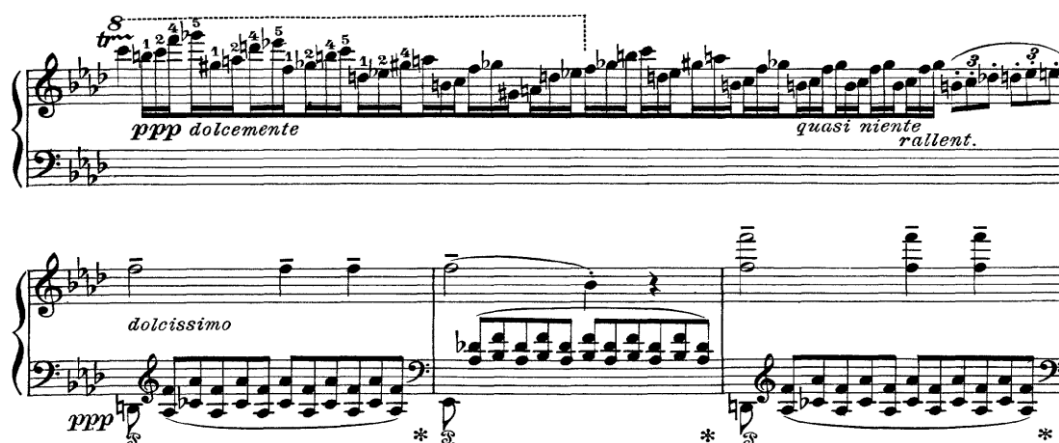
Temoje (žr. 55 pavyzdį) A. Brendelis labai aiškiai „išdeklamuoja“ trioles ir duoles. Atlikėjas ir vėl mąsto kvadratinio taktų skaičiumi, melodinių natų nejudindamas, kiekvieną individualizuoja. Tuo tarpu E. Nyiregyhazi temą atlieka savo pasirinktu tempu, ypač laisvai ir improvizuotai. Iš tiesų, klausantis įrašo, būtų sunku sudėlioti takto brūkšnius. Akordai ir oktavos nuolat atliekami „laužymo“ principu. E. Bozhanovo atliekama tema skamba *espressivo*. Atkreiptinas dėmesys į labai įvairius pedalo sprendimus ir nepaprastai detalizuotą akompanuojamąją partiją.

Reprizos kadencija



29

Liszt - Deuxième Année: Italie



56 pavyzdys. F. Liszt. Petrarkos sonetas Nr. 123 (64–70 taktai)

Reprizos kadencijoje (žr. 56 pavyzdį) A. Brendelis nepaprastai racionaliai išskaičiuoja ir tiksliai atlieka visą tekstą, kai tuo tarpu E. Nyiregyhazi interpretacijoje reprizos kadencijoje pakeistas beveik visas natų tekstas. Matome, jog šio atlikėjo interpretacijoje vyrauja veiksmų laisvė, poezija, romantika. Įdomus E. Bozhanovo interpretacinis sprendimas: reprizos kadenciją atlikėjas traktuoja kaip jungiamąjį epizodą ir didelės reikšmės jam neteikia. Dinaminė skalė padeda išryškinti spalvas. Tolesnė melodinė linija atliekama pasitelkus koloristinius efektus (3 balsai – 3 skirtingi tembrai).

Šių interpretacijų analizė leidžia daryti prielaidą, kad:

- 1) A. Brendelio prioritetai yra racionalumas, išbaigtumas, tikslumas, garso konkretumas. Remiantis Martiensseno įžvalgomis, galima teigti, kad visos išvardintos savybės, būdingos klasikiniam atlikimui, kurį šiandieną eksponuoja konceptualiosios paradigmos atlikimo mene atstovai. Plačiau apie ją 3.1 poskyryje.
- 2) E. Nyiregyhazi nesunkiai galima priskirti romantiniam atlikėjo tipui dėl kelių priežasčių: visų pirma, atlikėjas nesilaiko visuotinai priimtinių taisyklių, kas jo idėjas paverčia itin subjektyviomis; antra, jis skambina spontaniškai, tartum improvizuoja, kas leidžia daryti prielaidą, jog kito koncerto metu tas pats kūrinys gali būti atliktas visiškai kitaip. Šis tipas tarsi įkūnija vokalinę atlikimo

paradigmą (ji analizuojama 3.2 poskyryje), kuri siejama su rusų fortepijono mokykla, tačiau šio atlikėjo individualūs ir dažnai netradiciniai interpretaciniai sprendimai dažniau leidžia jį tapatinti su C. Martiensseno įvardintu ekspresionistiniu atlikėjo tipu.

3) E. Bozhanovo interpretacijoje dominuoja dėmesys garso įvairovei. Tembrų skirtumai girdimi visuose faktūros sluoksniuose, aiškiai diferencijuojamas kiekvienas balsas. Šio atlikėjo originalios koloristinės idėjos, techniniai bei interpretaciniai sprendimai yra daug artimesni romantiniam nei klasikiniam atlikimui. Galima konstatuoti, jog pianistas E. Bozhanovas – tai tipiškas koloristinio atlikėjo tipas, atstovaujantis koloristinei atlikimo paradigmai. Apie tai – 3.3 poskyryje.

2.2.4. Išvados

- Garsiųjų pianistų F. Chopino ir F. Liszto techninių priemonių atradimai turi daug bendrų bruožų: tai pirštų savarankiškumo aspektai ir aplikatūra; virtuoziškos technikos elementų vystymas; natūrali rankų padėtis. Nepaisant to, Liszto mokymo metodika yra kur kas konkretesnė ir išsamesnė. Ypač progresyvios Liszto idėjos atsispindi jo techninėse formulėse ir aplikatūrinėse naujovėse. Abiejų garsiųjų pianistų-virtuozų požiūris į technikos vystymą atsispindi etiuduose: Chopino – op. 10, Liszto – S 139.
- Chopino muzikoje galima apčiuopti unikalią Vienos kūrėjų Mozarto, Hummelio klaidinės-virtuoziškos technikos ir Londono, Paryžiaus fortepijono mokyklų atstovų Adamo ir Clementi lyrinio bruožų sintezę, kuri padėjo pamatus XIX a. pabaigoje besikuriančioms prancūzų ir rusų fortepijono mokykloms. Lisztas labiausiai žavėjosi Beethoveno kūryba, kurdamas naują fortepijono kaip simfoninio orkestro įvaizdį. Jo idėjos smarkiai įtakoją rusų, o taip pat – prancūzų fortepijono mokyklas.
- Siekdamas priversti fortepijoną *dainuoti*, Chopinas iš esmės atrado fortepijono atlikimo *bel canto*. Borisas Asafjevas vokalinį Chopino pianizmą vadina „tembrine kalba“, kuri prilyginama žmogaus kalbos intonacijoms. Liszto reikšmė vokalinės atlikimo meno paradigmos formavimuisi pasireiškia per netradicinį požiūrį į pauzes ir fermatas, frazuotę, kuri tiesiogiai susijusi su ritmu. Liszto ir Chopino požiūris į ritmą ir *rubato* šiek tiek skiriasi: Chopinui tai – pavogtas laikas, kurį reikia grąžinti, Lisztui – tai judėjimo laisvė. Abu

kompozitoriai, ypač Chopinas, daug dėmesio skyrė kantilenai bei *legato*, *staccato* štrichams. Pedalas jų kūryboje dažniausiai naudojamas siekiant išgauti dainingą garsą, tačiau neretai turi koloristinį atspalvį.

- Liszto kūryboje gausu programinių pavadinimų, kurių nerasime pas Chopiną. Programiškumas ypač būdingas kompozitorių-impresionistų kūrybai, kur jis naudojamas gamtos vaizdų ar žmonių socialinio gyvenimo įspūdžio išraiškai. Tuo tarpu Lisztą įkvėpdavo vaizduojamojo meno ar literatūros kūriniai.
- Chopino kaip pedagogo indėlis į fortepijono meno raidą kur kas kuklesnis nei Liszto, kurio mokiniai (jų priskaičiuojama apie 400) reikšmingai skleidė savo mokytojo idėjas kurdami pagrindus naujų fortepijono atlikimo meno paradigmų formavimuisi.
- C. Martiensseno individualios technikos idėja gali būti siejama su pianistų-romantikų nuostatomis. Esminė mokslininko įžvalga – tai siekis sugrupuoti atlikėjus pagal jų individualias savybes ir požiūrį į kompozitoriaus natų tekstą, kas šiam darbui yra labai aktualu.
- Atlikus F. Liszto Petrarkos soneto Nr. 123 interpretacijų analizę, galima daryti prielaidą, jog atlikėjų tipai formuojasi atlikėjo asmenybės, mokyklos tradicijų ir pedagogų patirties sąveikoje: klasikinis tipas – vokiškosios atlikimo tradicijos pavyzdys; romantinis tipas – emocionalios rusiškosios mokyklos prototipas, koloristinis – prancūziškosios, impresionizmo tradicijų prioritetais besiremiančios mokyklos modelis. Ši prielaida išsamiau nagrinėjama III darbo skyriuje.

3. XX–XXI AMŽIŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ PARADIGMOS

3.1. Konceptualumo paradigma

3.1.1. Istorinės vokiškosios fortepijono mokyklos formavimosi aplinkybės

Atlikimo mene koncepcija – tai tam tikras, apgalvotas kūrinio atlikimo planas, konstruktyvūs principai ir saikingos išraiškos priemonės. Būtent vokiškosios mokyklos atstovų interpretacijoms minėtieji bruožai būdingi kaip konceptualumo paradigmos išraiška fortepijono atlikimo mene. Iš tikrųjų konceptualiajam mąstymo tipui galima priskirti tik labai nedidelę dalį atlikėjų, kurių repertuare dominuoja Vienos klasikų ir kai kurių vokiečių kompozitorių – J. S. Bacho, G. F. Händelio, R. Schummano, J. Brahms – kūryba. 2.1.2 poskyryje analizuojant Vienos pedagogų veiklą ir idėjas, pirmiausia atsiskleidė jų siekis nepaprastai kruopščiai ir tiksliai įvardyti kiekvieną pianisto technikos ir interpretacijos formavimo principą. Iš tiesų, tam tikras matematinis tikslumas ir precizika būdinga daugeliui konceptualiąją kryptį propaguojančių atlikėjų. Tam, kad galima būtų pagrįsti šiuos teiginius, būtina padaryti nedidelį ekskursą į XIX a. viduryje vykusią aistringą konfrontaciją tarp Veimaro ir Leipcigo konservatorijų.

Muzikos istorijoje sutinkamas terminas „Romantikų karas“, apibūdinantis estetinę priešpriešą tarp žymių XIX a. antrosios pusės muzikų. Pagrindiniai diskusijų objektai buvo muzikinė struktūra ir forma, chromatinės harmonijos ir programinė muzika. 1850 m. priešingos šalys pasidalino į konservatyviąją ir progresyviąją kryptį. Svarbiausi konservatyvaus rato nariai buvo Johannesas Brahmsas, Josephas Joachim (1831–1907), Clara Schumann ir daugelis Leipcigo konservatorijos, kurią įkūrė Felixas Mendelssohnas, atstovų. Jų priešininkais tapo Ferencz Liszto atstovaujami Veimare dirbę, radikalčiai progresyvūs vadinamosios Naujosios Vokietijos mokyklos (vok. *Neudeutsche Schule*¹⁷⁹) nariai¹⁸⁰ ir kompozitorius Richardas Wagneris¹⁸¹. Į disputą buvo įtraukti ir kai kurie Vidurio Europos muzikai, tačiau jie sudarė labai nedidelę diskutavusiųjų dalį. A. Walkeris teigia, kad

¹⁷⁹ Šį terminą pirmą kartą panaudojo Franzas Brendelis (1811–1868) – muzikologas, žurnalistas ir muzikos kritikas žurnale „Naujasis muzikos žurnalas“ (vok. *Neue Zeitschrift für Musik*), kurį nuo 1834 m. Leipcige leido Robertas Schumannas. Brendelis buvo redaktorius nuo 1844 m. iki mirties 1868 m.

¹⁸⁰ Muzikos kritikas Richardas Pohlas (1826–1896), kompozitoriai Felixas Draesekeas (1835–1913), Julius Reubke (1834–1858), Karlas Klindworthas (1830–1916), Williamas Masonas (1829–1908), Hansas von Bülowas, rašytojas ir poetas Peteris Cornelius (1824–1874).

¹⁸¹ Veimaro pusės požiūris dažnai buvo nenuoseklus dėl jų lyderio F. Liszto idėjų. Viena tokių buvo kompozitoriaus susižavėjimas Meyerbeerio muzika, kurio operoms F. Lisztas sukūrė keletą fortepijoninių transkripcijų. Tačiau tai buvo absoliučiai nepriimtina kitiems Naujosios Vokietijos mokyklos atstovams ir tuo labiau R. Wagneriui, kuris 1850 m. parašė esė „Žydiškumas muzikoje“ (perspausdintas 1868 m.), kur griežtai kritikuoja Meyerbeerį. Be to, Liszto programinės muzikos koncepcija (pvz., simfoninės poemos) buvo visiškai priešinga R. Wagnerio muzikinės dramos idealams, kuriuos jis išdėstė esė „Ateities menas“ (Walker 1987: 364).

abi pusės savo dvasiniu ir meniniu herojumi laikė L. van Beethovną: konservatoriai, matę jį kaip neprilygstamą viršūnę, progresyvieji – kaip naujos muzikos pradžia¹⁸² (Walker 1987: 365).

Be abejonės, atlikėjų-romantikų pomėgis laisvai interpretuoti natų tekstą, siekis demonstruoti virtuoziskumą konservatyviosios krypties atstovams buvo nepriimtinas. Tačiau, kaip rašyta 2.2.2 poskyryje, būtent tokios manieros buvo būdingos Naujosios Vokietijos mokyklos lyderiui F. Lisztui. Matyt, dėl šios priežasties oponuojant F. Liszto idėjoms Leipzige kūrėsi įvairios draugijos ir sambūriai, kurių atstovų moksliniai darbai, tekstologinės ir atlikimo manierų analizės buvo svarbios siekiant autentiškai atlikti senųjų meistrų ir klasicistinio periodo kompozitorių muziką¹⁸³.

Pažymėtina, kad Leipzigo konservatorijos konservatyvumas ir posūkis link akademizmo pradėjo ryškėti tik iš miesto išvykus R. Schumannui (1844) ir mirus konservatorijos įkūrėjui F. Mendelssonui (1847), kurių energija ir novatoriškas požiūris buvo pavertę šią mokyklą vienu iš svarbiausių Vokietijos muzikinio švietimo centrų. Tai liudija visa eilė tuo metu čia studijavusių garsių pianistų: F. Kalkbrenneris, Ignazas Moschelesas, Clara Wieck Schumann ir kt.¹⁸⁴. Ryškiausiu vokiečių akademinės krypties atstovu, padariusiu ženklią įtaką konceptualumo paradigmos formavimuisi, laikomas pianistas, kompozitorius ir dirigentas Carlos Reinecke (1824–1910)¹⁸⁵. Iš tikrųjų, vadinamoji „objektyvioji“ atlikimo maniera, apie kurią, pristatydamas klasicinio tipo atlikėją, kalba C. Martienssenas¹⁸⁶, tai siekis, kad per muziką kalbėtų pats kompozitorius. Reikia pripažinti, jog C. Reinecke ypatingai daug dėmesio skyrė klasicistiniam repertuarui ir klasicistinei kūrybos bei atlikimo manierai, tačiau pianistu-virtuožu jo nepavadinsi¹⁸⁷. Šia prasme konceptualumo krypties atlikimo mene pavyzdžiu galima būtų laikyti H. von Büllową¹⁸⁸. To meto muzikos kritikų

¹⁸² Konservatorių manifestas rašė: „Mes, žemiau pasirašiusieji asmenys, apgailestaujame dėl tam tikros partijos, kurios organas yra Brendelio *Zeitschrift für Musik*, siekių. Šis žurnalas nuolat skleidžia požiūrį, sukeliantį prieštaravimus tarp rimtų muzikų ir naujoms tendencijoms atstovaujančių lyderių dėl vadinamosios „ateities muzikos“, kuri laikoma meniškai vertingesnė. Protestuodami prieš tokį neteisingą faktų aiškinimą, žemiau pasirašę asmenys laiko savo pareigą pareikšti, kad jų atžvilgiu Brendelio žurnalo nustatytų vertinimo principų nepripažįsta. Jie, vadinamosios naujosios vokiečių mokyklos mokytojų ir mokinių darbus vertina kaip naujas ir negirdėtas teorijas, prieštaraujančias slapčiausiai muzikos dvasiai ir griežtai pasmerkia“ (Walker 1987: 349).

¹⁸³ Apie tai plačiau skaityti šio darbo 1.3 poskyryje.

¹⁸⁴ 1901–1902 m. Leipzige mokėsi kompozitorius ir dailininkas Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, kuriam čia tvyrojusi atmosfera ir konservatyvūs pedagoginiai stereotipai labai imponavo, neteikė kūrybinių inspiracijų (Daunoravičienė-Žuklytė 2016: 510).

¹⁸⁵ Pianistas-kompozitorius, propagavęs klasicinius muzikos atlikimo ir kūrybos principus, griežtų taisyklių laikymąsi, kas riboja jo mokinių, siekiančių pabrėžti savo nacionalinį identitetą, kūrybinę laisvę. Gražina Daunoravičienė C. Reineckę vadina „nacionalinei mokyklai „kurčiu“ (Ibid.: 511).

¹⁸⁶ Žr. 2.2.3 poskyrį.

¹⁸⁷ Tokią išvadą leidžia daryti jo įrašai, kuriuos galima rasti interneto prieigoje: <https://www.forte-piano-pianissimo.com/carlreinecke.html> (žiūrėta 2019 04 25).

¹⁸⁸ H. von Büllowas mokėsi pas Josephiną Wieck, vėliau jo mokytoju tapo Ferenczas Lisztas. Pianistas glaudžiai bendradarbiavo su vokiečių kompozitoriais Richardu Wagneriu, Johannesu Brahmsu.

atlikėjas buvo įvardijamas kaip ryškiausias klasikinės muzikos interpretatorius: ypač aukštai buvo vertinamos jo L. van Beethoveno kūrinių interpretacijos¹⁸⁹. Siekiant autentiškai ir tiksliai atlikti kompozitoriaus užrašytą tekstą bei maksimaliai atskleisti jo idėjas, nepakanka virtuoziškos technikos ir emocijų. Čia iškyla pianisto intelekto klausimas, ir būtent H. von Büllowas intelektas, amžininkų teigimu, siekė mokslininko lygmenį. Tai įrodo jo nepaprastai pedantiškas požiūris į kiekvieno kūrinio konstrukciją¹⁹⁰. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad išskeldamas į pirmą planą loginę mintį, von Büllowas kategoriškai nepritarė fortepijono vokalizacijos ir kantilenos šalininkams¹⁹¹. Tai galėtų būti siejama su klasikinės technikos prioritetais, kur *legato* ir dainingas garsas sutinkami gana retai¹⁹².

Svarbu tai, jog vokiškoji konservatyvioji atlikimo maniera formavosi daugelio teoretikų, muzikologų mokslinės minties įtakoje. Tarp jų paminėtini Louisas Köhleris (1820–1886)¹⁹³, Heinrichas Germeris (1837–1913)¹⁹⁴, Hugo Riemannas (1849–1919)¹⁹⁵ ir daugelis kitų¹⁹⁶. Galima teigti, jog vokiečių teoretikai savo darbais sukūrė tam tikrus klasikinės muzikos atlikimo kanonus, kurie standartus prioritetu laikančioms atlikėjų konkursų vertinimo komisijoms aktualūs ir šiandieną.

Kalbant apie XX a. konceptualiosios krypties atlikimo mene atstovus, kurių repertuare dominuoja klasikinis repertuaras, verta paminėti Arturą Schnabelį, skambinusį išskirtinai vokiečių-austrų kompozitorių (ypač W. A. Mozarto, F. Schuberto) muziką. Šis pianistas yra laikomas vienu ryškiausių vokiškosios fortepijono mokyklos atstovų. Reikia pabrėžti, kad A. Schnabelis pirmasis įrašė visas L. van Beethoveno sonatas, kurių interpretacijos iki šiol laikomos etaloninėmis. XX amžiuje šią mokyklą taip pat reprezentavo tokie pianistai kaip Wilhelmas Kempffas (1895–1991)¹⁹⁷, Wilhelmas Backhausas (1884–1969)¹⁹⁸, Rudolfas Serkinas (1903–1991)¹⁹⁹. Šiais laikais tipiskiausiais konceptualiosios

¹⁸⁹ H. von Büllowas taip pat yra išleidęs Bacho, Beethoveno, Cramerio ir kt. kompozitorių fortepijoninių kūrinių redakcijas.

¹⁹⁰ Atlikėjas mėgo kartoti: „Būtina įsijausti į kūrėjo meistriskumą tam, kad suvokti, kaip visa tai galėjo įvykti. Aš noriu pradžioje kūrinį išardyti dalimis, o paskui jį vėl surinkti“ (Алексеев 1988: 246).

¹⁹¹ Jam buvo svetimas, kaip jam atrodė, „saldus“ *legato*, „saldi saloninė“ atlikimo maniera (Ibid.).

¹⁹² Žr. 2.1.2 poskyrį.

¹⁹³ Pianistas-pedagogas savo knygoje „Muzikos mokymosi, ir skambinimo fortepijonu vadovėlis“ (1857–1858, vok. *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*) daug dėmesio skiria mechaniskoms pirštų treniruotėms. Čia reikia pastebėti, kad Köhleris buvo „plaktukinio“ fortepijono skambėjimo šalininkas. Jo manymu, pirštai turi būti tarsi „mušamaisiais plaktukais“, o visos kitos rankos dalys užsiimti garso fiksacija, pečių linija turi išlikti griežtoje horizontalėje (Мартинсен 1966: 141).

¹⁹⁴ Knygoje „Kaip reikia groti fortepijonu?“ (1881, vok. *Wie spielt man Klavier?*) kritikuoja mechaninio treniravimosi idėjas ir pabrėžia, kad smegenų veikla – tai kertinis garso išgavimo akmuo (Ibid.: 44).

¹⁹⁵ Darbe „Fortepijono atlikimo katekizmas“ (1888, vok. *Katechismus des Klavierspiels*) nepritaria tiems pianistams kurie repetuoja skaitydami knygą, kitaip tariant, mechaniskų pirštų treniruotėms šalininkams (Ibid.: 51).

¹⁹⁶ Žr. 1.4 poskyrį.

¹⁹⁷ Vokiečių pianistas ir kompozitorius, mokėsi Berlyno konservatorijoje pas Karlą Heinrichą Barthą.

¹⁹⁸ Vokiečių pianistas ir pedagogas, mokėsi Leipcigo konservatorijoje pas Aloisą Reckendorfą.

krypties atstovais galima įvardinti austrų pianistus Rudolfą Buchbinderį²⁰⁰ ir Alfredą Brendelį²⁰¹, vengrų kilmės britų pianistą András Schiffą²⁰² bei kiek mažiau tipiską Argentinos-Izraelio pianistą ir dirigentą Danielį Barenboimą²⁰³.

Pastebėtina, jog šiais laikais vokiškoji atlikimo tradicija arba mokykla nėra tokia ryški kaip rusų ar prancūzų. Tokių pianistų, kurių repertuaras apsiriboja klasicistine muzika, yra nedaug. Tai galima paaiškinti šiuolaikinėmis vertybinėmis nuostatomis, kurias dažniausiai diktuoja atlikėjų konkursai: jauni pianistai skatinami būti universaliais, būti techniškai įvaldžiusiais ir galinčiais atlikti įvairių epochų ir stilių muziką. Reikia pabrėžti, jog vokiečių mokykla bene labiausiai yra paveikta globalizacijos – Vokietijos konservatorijose ir muzikos akademijose šiandieną dirba pedagogai, propaguojantys įvairių mokyklų tradicijas, kurios asimiliavosi užgoždamos konceptualiosios paradigmos išraišką. Vis dėlto klasikinės tradicijos puoselėtojų atlikimo maniera, šio darbo autoriaus nuomone, užima labai svarbią vietą nūdienos atlikimo paradigmos analizėje.

Toliau darbe aptariami esminiai techniniai ir interpretaciniai aspektai, būdingi konceptualiosios (vokiškosios) krypties atlikimo mene atstovams. Analizei pasirinkti Vienos klasikų W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno kūriniių interpretacijos: Mozartas – kaip reikšmingas klasikinės fortepijono atlikimo tradicijos pradininkas, Beethovenas – kaip priešromantinio vokiškojo pianizmo kūrėjas. Bus analizuojami šie interpretacijos elementai: **pedalo naudojimas, dinamika, tempas, ritmas, artikuliacija**.

3.1.2. Techniniai ir interpretaciniai W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno kūrybos atlikimo aspektai

Būtina prisiminti, jog Mozarto ir Beethoveno laikais **pedalo naudojimo** galimybes diktavo instrumento specifika. 2.1.2 poskyryje buvo rašyta, jog Vienos instrumentuose aukšti registrai buvo pakankamai prislopinti, neryškūs, vidurinysis registras ir bosai pasižymėjo minkštu garsu, kuris priminė plaktukinį klavesino skambesį. Reikia manyti, jog, siekdami būtent tokio fortepijono skambėjimo, konceptualiosios krypties atstovai dažniausiai pasitelkia kairįjį pedalą arba apskritai jo nenaudoja. Būtent, dėl XVIII–XIX a.

¹⁹⁹ Gimė Čekijoje, amerikiečių pianistas ir pedagogas. Mokėsi Vienoje pas Robertą Spitzerį. Vienas garsiausių L. van Beethoveno interpretatorių.

²⁰⁰ Mokėsi Vienos muzikos akademijoje pas Bruno Seidlhoferį. Yra atlikęs visas 32 L. van Beethoveno sonatas 40-tyje pasaulio miestų. Rašo knygas.

²⁰¹ Gimė Čekijoje, mokėsi Grace (Austrija). Jo repertuare dominuoja W. A. Mozartas, L. van Beethovenas, F. Schubertas, A. Schoenbergas.

²⁰² Mokėsi Budapešto muzikos akademijoje pas Ferencą Radosą. Jo repertuare dominuoja J. S. Bacho, W. A. Mozarto, F. Schuberto, R. Schumanno kūriniai. Pianistas laikomas vienu geriausių šių laikų L. van Beethoveno interpretatorių.

²⁰³ Gimė Argentinoje žydų šeimoje. Jo mokytojais buvo jo tėvai – abu pianistai, išeiviai iš Rusijos.

fortepijono mechanikos raidos Mozarto ir Beethoveno kūriniuose pedalo naudojimas kelia daug diskusijų. Antai vokiečių pianistas Walteris Gieseckas kategoriškai pasisako prieš pedalą Mozarto kūryboje. Tačiau tokie autoriai kaip E. ir P. Badura-Skoda pastebi, jog ypač griežtus pedalizacijos reikalavimus W. Gieseckas taiko kūriniams, sukurtiems iki 1781 m (Бадюра-Скода 1972: 288). Tai reiškia, kad vėliau Mozartas įsigijo Walterio fortėpioną, kuriame buvo įtaisas, atliekantis pedalo vaidmenį.

Beethoveno pedalas taip pat yra sąlygotas instrumento²⁰⁴. Pastebėtina, jog kompozitorius pirmą kartą pažymi pedalą Sonatoje Nr. 12 op. 26, kuri buvo sukurta 1800–1801 m. S. Gordonas teigia, kad šis pedalas buvo skirtas harmonijos ir orkestrinių sąskambių (pvz. timpanų *tremolo*) išryškinimui²⁰⁵ (Gordon 2016: 32). Ir tik nuo op. 53 Beethovenas vis dažniau žymi pedalo nuorodas, o paskutinėse penkiose sonatose žymėjimas tampa labai tikslus ir preciziškas²⁰⁶ (Ibid.: 18). Verta pabrėžti, jog šiuolaikiniais instrumentais atliekant Beethoveno muziką pedalas turėtų būti naudojamas saikingai, atsižvelgiant į kūrinio sukūrimo laiką.

Kalbėdami apie Mozarto **dinamiką**, E. ir P. Badura-Skoda pastebi, kad, nors pats kompozitorius paliko nedaug dinaminių nuorodų, jas galima nesunkiai atsekti pagal kūrinio struktūrą (Бадюра-Скода 1972: 29). Iš tiesų, savo kūriniuose jis dažniausiai apsiribodavo *f* ir *p* ženklais, tarp kurių tikėtinus *crescendo* ar *diminuendo* žymėdavo daug rečiau. Čia svarbu atkreipti dėmesį į Mozarto naudojamą terminą *calando*, kuris, kaip tyrėjai pabrėžia, reiškia „tyliau“. E. ir P. Badura-Skoda taip pat pateikia penkis atvejus, kai Mozarto kūrinys turi skambėti *forte*: oktavose ir pilnai skambančiuose akorduose; *tremolo* vietose ar laužytuose akorduose; dažnai kairės rankos pasažuose; trigarsio pobūdžio pasažuose, išdėstytuose per keletą oktavų; užbaigiant triliu *Allegro* dalį, o taip pat – pasažuose perdirbimo dalyje ar finaliniuose epizoduose (Ibid.). Mozarto *forte* visada išreiškia emociją, tačiau jis neturi nieko bendra su romantinio periodo kompozitorių ar net Beethoveno *forte*.

L. van Beethoveno dinamika kitokia nei Mozarto. Orkestrinis kompozitoriaus mąstymas reikalavo didesnių kontrastų ir spalvų, todėl dinamikos, kurią įtakojo ir Beethoveno temperamentas, rėmai buvo smarkiai išplėsti. Beethoveno dinamika užrašyta ypatingu tikslumu ir balansuoja tarp *pp* ir *ff* su reta išimtimi, kai nueinama iki *ppp* pvz., Sonatoje op.

²⁰⁴ L. van Beethovenas per visą savo kūrybos laikotarpį naudojo įvairiais fortėpionais. Jaunystėje jo namuose stovėjo Steino fortėpionas su Vienos meistrų mechanika; gyvendamas Vienoje nuo 1799 m. naudojo Walterio rojalį; 1803 m. fortėpionų gamintojas Sebastianas Erard`as pats asmeniškai dovanojo Beethovenui savo firmos (Erard) fortėpioną, kuriuo kompozitorius naudojo iki maždaug 1815 m. Tuo pat metu apie 1810 m. jo namuose atsirado Vienos meistrų Scheicher firmos instrumentas. 1818 m. Broodwood firma jam padovanojo savo instrumentą (Мальцев 2010: 21–25).

²⁰⁵ Kaip rašyta 2.2.2 poskyryje, šiuos atradimus plėtojo F. Lisztas, ištobulinęs priemones, padedančias išgauti orkestrinį fortėpiono skambėjimą (žr. 54 pavyzdį).

²⁰⁶ Tai susiję su instrumentais (žr. 255 nuorodą).

106 (Gordon 2016: 47). Visa tai turėtų būti išpildoma itin tiksliai. Gordono teigimu, kompozitorius specifinę dinamiką naudoja siekdamas sudominti, sukurti netikėtą atmosferą (Ibid.), tačiau bendros Beethoveno dinaminės sistemos Gordonas neįžvelgia.

Tempas ir ritmas. Mozarto kūryboje **tempas** – tai ne tik greitis, bet ir kūrinio charakteris. Yra žinoma, kad pats kompozitorius nemėgo nei per greitų, nei per lėtų tempų. Jam buvo svarbiausia, kad suskambėtų visos natos. Taip pat svarbu žinoti, jog Mozartas nėra palikęs išskaičiuotų metronominių nuorodų, todėl jo kūrinių tempas dažnai gali priklausyti nuo atlikėjo individualių savybių, nuo jo nuotaikos ir net amžiaus. Nepaisant to, E. ir P. Badura-Skoda labai pedantiškai ir plačiai nagrinėja kiekvieną Mozarto nurodyto tempo reikšmę²⁰⁷.

L. van Beethovenas iki 1823 m. tempo nuorodoms naudojo italų kalbą, o vėliau jas ėmė rašyti vokiečių kalba, kaip antai op. 81, 90, 101 (Gordon 2016: 48). Čia svarbu paminėti, jog kompozitorius ilgai nepripažino metronomo²⁰⁸, tačiau jau sonatoje op. 106 yra pažymėti metronominiai ženklai. Gordonas teigia, jog C. Czerny Beethoveno kūrinių redakcijose drąsiai žymėjo metronominius ženklus, kurie daugeliui atlikėjų nepatiko: I. Moscheleso, H. von Bülowo, Alfredo Casella'os (1883–1947), A. Schnabelio ir Kendallo Tayloro (1905–1999) redakcijose tempai nurodyti kur kas greitesni (Ibid.: 49).

Ritmas Mozartui buvo labai svarbus. Jo teiginys „groti į taktą“ jokių būdu nereikia, kad kompozitorius norėjo girdėti mechaniską, aiškiai taktais sugraduotą skambinimą. Mozarto nuomone, taktas sukuria melodiją, sutvarko muzikos tėkmę, parodydamas laiką, per kurį turi būti atliktos natos (Бадюра-Скода 1972: 47). Šis kompozitoriaus pastebėjimas paaikšina vokiškosios fortepijono mokyklos prioritetus, kurių laikantis ritmas ir ritmiškas grojimas yra bemaž svarbiausia. Ritminiai nukrypimai – vadinamoji agogika – naudojami tik ten, kur to reikalauja muzikinės minties išraiška.

Lygiai taip pat atliekama Beethoveno muzika. Čia *tempo rubato* praktiškai neįmanomas, nors emocinė išraiška, lyginant su Mozarto muzika, yra gerokai didesnė. Pasak Gordono, kiekvienas atlikėjas turi nuspręsti, ar Beethoveno kūrinio vienos ar kitos vietos interpretacijoje tempo svyravimas yra tinkamas. Jei tai atrodo leistina, reikia pagalvoti, kurioje dalyje tai įmanoma ir ar tai neprasilenkia su kompozitoriaus kūrybiniu stiliumi

²⁰⁷ Pavyzdžiui, jei kompozitorius reikalauja labai greito tempo, tai rašo *Presto* arba *Allegro assai*. *Allegro* visada reiškia „linksmiai“, tačiau jei Mozartas nori ramesnio atlikimo, rašo *Allegro ma non troppo* arba *Allegro maestoso*. *Andante* tempas reiškia nelabai lėtai, gracingai ir jausmingai. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad Mozarto muzikoje tempas būna greitesnis ten, kur skamba skaidrus garsas, kur jis sunkus ir gilus – tempas lėtėja. Pats lėčiausias kompozitoriaus kūryboje sutinkamas tempas yra *Largo*, nes *Lento* nuorodos jis nenaudojo (Бадюра-Скода 1972: 44).

²⁰⁸ Metronomą 1815 m. išrado Johanas Nepomukas Maetzelis (1772–1838) Paryžiuje.

(Gordon 2016: 50). Tokius sprendimus gali įtakoti atlikimo tradicija, emocinio turinio atspindys ir individualūs sprendimai.

Kalbant apie **artikuliaciją**, svarbu nesumaišyti šios sąvokos su frazuote. Artikuliacija – tai kiekvienos natos tam tikras vidinis skambėjimas, kuris atlikėjo gali būti anksčiau ar vėliau nutrauktas, ar dinamiškai, intonaciškai atliktas skirtingai. Mozarto artikuliacija visada siejama su muzikine idėja. E. ir P. Badura-Skoda pastebi, jog galima sutikti redakcijų, kurios perpildytos štrichų nuorodomis, tačiau Mozartas tikrai taip nerašė²⁰⁹ (Бадюра-Скода 1972: 76). Tuo tarpu L. van Beethovenas artikuliaciją žymėjo labai preciziškai, todėl tai, kas užrašyta, turėtų skambėti be žymesnių interpretacijų (Gordon 2016: 43). Pasak Gordono, Beethoveno *legato* parodo grupę natų, kurias reikia atlikti viena rankos pozicija (Ibid.: 44). Šio darbo autoriaus nuomone, minėta taisyklė pabrėžia pirštinės technikos esmę, kuomet rankos pozicija beveik nesikeičia. Jei būtų naudojamas riešas ar rankos svoris (kaip rusų mokykloje – žr. 3.2 poskyrį), laikytis vienos pozicijos būtų neįmanoma, nes ranka ir riešas turėtų prisitaikyti prie melodijos ir pasažų reljefo. Gordonas akcentuoja, kad Beethoveno artikuliacijos įvairovė reikalauja būtent pirštinės technikos (Gordon 2016: 45).

3.1.3. Konceptualumo paradigmos atspindys L. van Beethoveno Sonatos Nr. 8

„Patetinės“ op. 13 interpretacijose

Dauguma šiame darbe paminėtų vokiškosios mokyklos atstovų laikomi išskirtiniais L. van Beethoveno muzikos interpretatoriais, neretas jų yra įrašęs visas 32 sonatas²¹⁰. Dėl šios priežasties konceptualiosios krypties atstovų interpretacijų analizei pasirinkta Sonata Nr. 8 („Patetinė“), op. 13, kuri yra vienas ryškiausių, bene labiausiai žinomas kompozitoriaus ankstyvojo kūrybos laikotarpio kūriny.

Dmitrijus Diatlovas²¹¹ tvirtina, jog kurdamas „Patetinę“ sonatą Beethovenas negalėjo naudotis instrumentu su Cristofori ar netgi angliškąja mechanika. Tai galėjo būti tik

²⁰⁹ Įdomus yra Mozarto *staccato* žymėjimas. Kompozitoriaus rankraščiuose galima sutikti tašką ir vertikalių brūkšnelį. Dėl kurio yra kilę nemažai diskusijų. Vieni tyrėjai aiškino, jog tai atsitiktinis skirtumas, neturintis įtakos interpretacijai, tačiau kiti įrodinėjo, jog kompozitorius čia turėjo galvoje skirtingus štrichus (Бадюра-Скода 1972: 77).

²¹⁰ Dažniausiai nurodomas skaičius, susijęs su Beethoveno sonatomis, yra 32. Tai tos pačios sonatos, kurias šių laikų pianistai pilnuose Beethoveno sonatų įrašuose pateikia kaip visas Beethoveno sonatas. Tačiau, prieš tas, kurios oficialiai pradeda sąrašą (tai trys sonatos op. 2) yra dar trys mažos *Kurfürstensonaten*, arba taip vadinamos „Bonos sonatos“ WoO 47, kurios buvo parašytos 1782–1783 m. Jos dedikuotos Šventosios Romos imperijos feodalui (Kurfürst) Maximilianui Friedrichui von Königsegg-Rothenfelsui; dvi dalys iš sonatos F-dur, kurias Beethovenas parašė 1790 m. ir 1792 m. savo draugui Franzui Gerhardui Wegelerui; ir fragmentas iš sonatos C-dur, kuri datuojama tarp 1797–1798 m. ir yra dedikuojama Eleonorai von Breuning. Du pastarieji fragmentai yra paprasti kūriniai vidutinio lygio pianistams ir gali būti lyginami su dviem sonatomis op. 49 (Navickaitė-Martinelli 2014: 216).

²¹¹ Rostovo konservatorijos menotyros daktaras.

„Hammerklavier“²¹² fortepijonas²¹³. „Patetinė“²¹⁴ sonata Nr. 8, op. 13 datuojama 1789 m., sukurta tarp dviejų epochų, ir yra laikoma L. van Beethoveno ankstyvojo kūrybos laikotarpio viršūne. Joje gausu tiek Vienos klasikinės muzikos kalbos, tiek ir priešromantinio emocinio užtaiso. Toks muzikinių stilių priešpastatymas sukuria kompozitoriaus kūrybai būdingą garsinę įtampą. Kraštinės dalys artimos klasicistinei manierai, tačiau turi romantinio atspalvio. Vidurinioji – pastoralinė – dalis pasižymi turtinga ornamentika, ekspresyvia vidinės jėgos išraiška. Čia svarbią reikšmę turi kompozitoriaus orkestrinis mąstymas, kuris būdingas vėlyvajam klasicizmui (pastebėtina, jog ši sonata parašyta dar iki pirmosios simfonijos).

Labai aiški kūrinio architektonika su aiškiais periodais, sakiniais, frazėmis, griežtas ir aiškus tonacinis planas. Klasicistinės ir romantinės tendencijos tarsi konfrontuoja, išryškindamos individualų kompozitoriaus stilių. Palyginus šią sonatą su J. Haydno ar W. A. Mozarto sonatomis labai aiškūs skirtumai pasireiškia muzikos turinyje ir pačioje idėjoje, kurios esmė – gilūs žmogiški išgyvenimai.

Tyrimui pasirinktos šešių pianistų, iš kurių dauguma²¹⁵ reprezentuoja vokiečių fortepijono mokyklą, interpretacijos: Arthuro Schnabelio²¹⁶, Alfredo Brendelio²¹⁷, Sviatoslavo Richterio²¹⁸, Rudolfo Serkino²¹⁹, Rudolfo Buchbinderio²²⁰, Seong-Jin Cho²²¹. Dauguma įrašų daryti XX a. antroje pusėje. Ankstyvesnis yra A. Schnabelio įrašas, o pats naujausias – jauno pianisto Seong-Jin Cho. Analizuojami sonatos pirmosios dalies 1–4 ir 11–19 taktai.

²¹² „Plaktukinis fortepijonas“ – senovinis fortepijonas, pasižymintis „kameriniu“ – sausu, tyliu, su minimaliais obertonais skambėjimu. Aukštame registre tembras labai panašus į klavesiną, bosai nelabai sodrūs, bet aiškiai girdimi (Мальцев 2010: 20).

²¹³ Дятлов, Д. К истории стилей фортепианной музыки. Interneto prieiga: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-stiley-fortepiannoy-muzyki> (žiūrėta: 25.04.2019).

²¹⁴ Kompozitoriaus pavadinimas – „Didžioji patetinė sonata“. Graikiškai *pathos* – patosas: pakylėta iškilminga nuotaika.

²¹⁵ S. Richteris ir Seong-Jin Cho pasirinkti siekiant parodyti kontrastą tarp technikos rūšių, interpretacinių niuansų bei muzikinio mąstymo specifikos.

²¹⁶ Analizuotas 1963 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [<https://www.youtube.com/watch?v=aOCMskjSfm0>] (žiūrėta 2019 06 07). Originalus įrašas – His Master's Voice – COLH 54.

²¹⁷ Analizuotas 1985 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [<https://www.youtube.com/watch?v=AD1La6aUAng>] (žiūrėta 2019 06 07). Originalus įrašas – Vox Cum Laude – 2-VCL 2991.

²¹⁸ Analizuotas 1963 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=teUW_NstKWY] (žiūrėta 2019 06 07). Originalus įrašas – A•R•C Records – FDY 2051.

²¹⁹ Analizuotas pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=KQ2d_wgumfE] (žiūrėta 2019 06 07). Originalus įrašas – CBS – MYK 37219

²²⁰ Analizuotas 1983 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=ZJIRTmt7_e4] (žiūrėta 2019 06 07). Originalus įrašas – Telefunken – 6.42913 AG.

²²¹ Pianistas iš Pietų Korėjos gim. 1994 m. 2011 m. XIV tarptautiniame P. Čaikovskio konkurse III premija; 2015 m. XVII tarptautiniame F. Chopino konkurse I premija. Analizuotas 2018 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [<https://www.youtube.com/watch?v=Kled24YqaL0>] (žiūrėta 2019 06 07). 2018 m. gegužės 4 d.. Įrašas iš recitalio La Chaux-de-Fonds, Switzerland Salle de Musique. Transliuotojas RTS Espace2.

Reikia pabrėžti, jog sunku būtų surasti atlikėjus, kurie šios Sonatos įžangą skambintų vienodai. Skirtumai pasireiškia dinaminuose kontrastuose ir tempe, kuris pagal kompozitoriaus nuorodą turėtų būti *grave*, tačiau dauguma pianistų įžangą skambina kur kas greičiau. Analizuojant pirmuosius keturis taktus didžiausias dėmesys kreipiamas į artikuliaciją, kuri yra vienas iš specifinių vokiškosios mokyklos atlikimo elementų. Ne mažiau svarbi frazuotė, motyvų struktūravimas, štrichų precizika, technika (pirštinė ar kita). Tyrimui labai svarbi ketvirtąjo takto antroji pusė – kadencinio tipo pasažas, esantis tarp labai stambios faktūros darinių. Būtent šioje vietoje atsiskleidžia pianisto mąstymo tipas: klasikinis ar romantinis (koloristinis – šiuo atveju sunkiai įsivaizduojamas).

Beje konceptualumo paradigmos analizei parankesnė būtų Mozarto muzika, tačiau tyrimo prioritetu pasirinkus kūrinio struktūrą ir techniką būtų sunku rasti romantinio ar kitokio tipo Mozarto interpretacijų. Šiuo atveju išimtimi gali būti laikomi tokie pianistai-individualybės kaip Vladimiras Horowitzas ar Aleksejus Sultanovas, kurių interpretacijos visada turi romantinio atspalvio, nepriklausomai nuo atliekamo repertuaro. Tačiau netgi šių pianistų techniką naudojamą Mozarto sonatų ar koncertų greituosiuose epizoduose būtų sunku tiksliai įvardinti ar, tuo labiau, vertinti. Dėl šios priežasties tyrimui buvo pasirinkta Beethoveno ankstyvojo kūrybos periodo pabaigos sonata, kurią pianistas gali atlikti pasitelkiamas tiek klasikines, tiek romantines išraiškos priemones.



57 pavyzdys. L. van Beethoven. Sonata op.13 Nr. 1 „Patetinė“, I dalis (1–4 taktai)

1) 57 pavyzdyje pateiktą sonatos įžangą S. Richteris, lyginant su kitais čia analizuojamais interpretatoriais, atlieka kur kas greičiau (~ 66 dūžiai per minutę). Toks tempas muzikai suteikia natūralų judėjimą, bet nesukuria reikiamos būsenos. Iš esmės visa įžanga skamba kaip viena ilga frazė, labiau būdinga rusų kompozitorių muzikai. Polinkis į vokalinę atlikimo manierą

pasireiškia pauzėse, kurios tarp motyvų (žr. 57 pavyzdžio 1 ir 2 taktų pabaigas) yra traktuojamos kaip kvėpavimas. Pirmasis akordas užgaunamas tokiu tušė, kuris gerokai viršija *forte* ribas ir yra nebūdingas klasikiniam atlikimui. 4 takto antros pusės pasažą Richteris atlieka itin virtuosiškai, kas vėlgi labiau primena rusų mokyklos specifiką.

2) A. Brendelis laikosi *grave* tempo nuorodos (~35 dūžiai per minutę). Visos ketvirtinės natos tarsi specialiai uždelstos, taip sukuriant tam tikrą unikalią koncepciją. Atlikėjo klasikinį, racionalų mastymą išduoda keletas aspektų: 1) pirmi trys taktai išdėstyti dinamine progresija į viršų. Jeigu paprastai pianistai pirmąjį akordą traktuoja kaip ryškiausią, įtvirtinantį *do* minoro tonaciją, tai čia pirmasis akordas netgi nesiekia *forte* ribos – tai unikalus pianisto sprendimas. Toliau antrojo takto pirmasis akordas skamba šiek tiek ryškiau, trečiasis – dar ryškiau, kas sukuria schemą, kuri yra gerai apgalvota ir pateikta labai subtiliai. 2) metronomiškai tikslus atlikimas nuo 4 takto antros natos (šioje vietoje daug pianistų veda tempą į priekį, arba leidžia sau vėliau užgauti *sf* melodinę natą). 4 takto pasaže kiekviena nata labai tiksliai ir aiškiai išartikuluota, girdimas kiekvienas garsas individualiai. Klausantis įrašo susidaro įspūdis, jog Brendelis naudoja klasikinę pirštinę techniką (*brillante spielen*).

3) Analizuojant A. Schnabelio įrašą svarbu prisiminti, kad šis pianistas yra išleidęs visų Beethoveno sonatų redakcijas. Leipzigerio leidyklos *Breitkopf und Härtel* pirmųjų sonatos taktų redakcija (žr. 57 pavyzdį) smarkiai skiriasi nuo pianisto redaguoto varianto. Reikia pabrėžti, jog Schnabelio redakcijų išskirtinumas ypač atsiskleidžia metronominėse tempo nuorodose, kurias jis sužymėjo labai kruopščiai ir pedantiškai. Šiuo atveju jis nurodo 48–52 aštuntinių dūžių per minutę tempą, kuriuo pats ir atlieka šią įžangą. 4 takte boso partijoje esančioje oktavoje atlikėjas rekomenduoja netradicinę aplikatūrą: viduryje dešinės rankos pasažo kairės rankos 1 pirštą pakeisti į 2. Iš tikrųjų, toks pasiūlymas garantuoja kokybišką bei kontroliuojamą oktavų jungimą ir išrišimą į toliau sekančią oktavą, kuri Schnabelio interpretacijoje suskamba kur kas reikšmingiau nei kituose analizuojamuose įrašuose. Apskritai, pirmuosius keturis taktus pianistas atlieka labai preciziškai ir aiškiai, naudodamas mikrodinamikos elementus, kurie yra nurodyti jo redakcijoje. Pianistas niekur neviršija saikingo garso ribų, būdingų klasikiniam atlikimo stiliui. Ketvirtojo takto pasažas skamba labai greitai, žėrinčiai, tarsi vienas iš *jeu perle* technikos pavyzdžių.

4) Seong-Jin Cho atlikime pirmiausia nustebina labai lėtas tempas, nes dažniausiai jauno amžiaus pianistai šio kūrinio įžangą atlieka kur kas greičiau. Pianisto interpretacijoje atsiskleidžia pedantiškas dėmesys kiekvienai detalei: visos pereinamosios natos dėmesingai sujungtos, garsas niekur neviršija normos ribos, visame kame jaučiama absoliuti kontrolė. Sukuriamas labai korektiško ir tikslaus atlikėjo įvaizdis. Tačiau be išskirtinai lėto įžangos tempo negalima įvardyti jokio subjektyvaus niuanso, kuris suteiktų interpretacijai unikalumo. Ketvirtinės natos kai kur specialiai perlaikytos, tačiau tokio įspūdžio kaip Brendelio interpretacijoje nesukuria. Ketvirtojo takto pasažas skamba gražiu pilnavertišku *legato*, kuris labiau primena romantišią nei klasikinę atlikimą. Pasažo pabaigoje vietoje kompozitoriaus nurodytos 9 natų grupės Seong-Jin Cho ritmiškai atskiria paskutines penkias natas, kurios suskamba kaip kvintolė.

5) Rudolfo Serkino interpretacijos tempas greitesnis nei įprastai (pirmuosiuose dviejuose taktuose ~53 dūžiai per minutę, vėliau tempas pagreitėja). Pirmojo akordo garsas yra labai konkretus, sausokas, diferencijuojama viršutinė nata. O tai reiškia, kad atlikėjas akordą užgauna pirštais, nenaudodamas bendro kūno svorio. Šio pianisto atlikimo koncepcija išsiskiria pagrindinės atramos perkėlimu iš pirmosios takto dalies į takto vidurį, t. y., trečiąją kiekvieno takto ketvirtinę natą, kuri tampa sąlyginai stipriąja takto dalimi. Tai – netradicinis sprendimas. Kita vertus, pianistas trisdešimt antrines natas atlieka labai griežtai ir charakteringai, ypač tai pažymėtina nuo trečiojo takto. Interpretacijoje girdisi labai įdomūs pedalo naudojimo būdai: užgavus pirmąjį kiekvieno takto akordą, pedalas pakeičiamas, taip atsikratant prieš taktą esančios natos rezonavimo ir paliekant tik švarų akordo skambėjimą. Tai sukuria orkestrinio skambėjimo efektą: nuėmus pedalą iš bendro skambesio tarsi dingsta viena instrumentų grupė. Ketvirtajame takte pianistas labai griežtai atskiria melodinę *sf* natą, o pasažą atlieka tipiška pirštine technika: sausai, be pedalo ir dar tiksliai suskaičiuodamas šešiasdešimt ketvirtines ir šimtas dvidešimt aštuntines natas, taip demonstruodamas aukščiausio lygio pedantiškumą.

6) Rudolfo Buchbinderio interpretacijos esmė – tai kiekvieną kartą anksčiau laiko suskambėjęs priešaktis. Ši idėja įdomi, nes 2, 3, 4 taktų pirmieji akordai yra sumažinti septakordai, kurie turėtų būti atliekami *subito f*. Kitaip tariant, pianistas vietoje nuorodos *fp* atlieka *sf*, taip sukurdamas stipresnį, netikėtai suskambėjusio akordo įspūdį. Dar vienas šioje interpretacijoje neįprastas momentas – tai atsisakymas pauzių, kurių vietą užpildo prieš priešaktčius

perlaikytas pedalas. Dėl šios priežasties motyvai nebeatrodo tokie individualūs ir apsijungia į vieną frazę. Garso tušė šiame įrašė retkarčiais viršija klasikiniam stiliui būdingą ribą. Tokie interpretaciniai sprendimai nėra būdingi klasikiniam atlikimui, tačiau jei prisimintume, jog Buchbinderis – vienas ryškiausių austrų pianistų – šį įrašą darė būdamas garbingo amžiaus²²², galima suprasti ir pateisinti jo romantinius, laisvesnius interpretacinius sprendimus. Pianisto klasikinę atlikimo manierą išduoda ketvirtojo takto pasažas, kuris prasideda vos juntamu *rubato*, tačiau vėliau tiksliai išartikuluojama kiekviena nata.

Toliau analizuojama kūrinio tema, kuri smarkiai skiriasi nuo įžangos pirmiausia tempu: įžanga – *grave*, tema – *allegro con brio*. Interpretacinius skirtumus galima įžvelgti jau oktavų ostinatinėje kairės rankos figūroje, kuri vienu atveju muzikai suteikia stabilų ritminį pagrindą, kitu – romantinėmis priemonėmis kuria tam tikrą būseną ar efektą. Dešinės rankos tema taip pat gali būti atliekama įvairiai: visi 8 taktai atliekami vienu įkvėpimu, mąstoma struktūra 4+4 taktai ar pasirenkami dar kiti mąstymo ir išraiškos būdai.



58 pavyzdys. L. van Beethoven. Sonata op.13 Nr. 1 „Patetinė“, I dalis (11–19 taktai)

- 1) S. Richteris 58 pavyzdyje pateiktą temą atlieka labai greitu tempu, virtuosiškai, su didžiule energija. Visi 8 taktai pralekia vienu įkvėpimu. *Crescendo* itin išdidintas, emocionaliai ir efektingai veržlus. Tokia atlikimo maniera pasižymi daugelis rusų pianizmo atstovų.
- 2) A. Brendelio atliekama tema skamba *piano* dinamika, iki viršūnės kyla be emocijų ir be *cresc.* Kulminacinis akordas suskamba gana atsargiai, ta pačia *piano* dinamika. Įrašė nuolat girdimos tiksliai išartikuluotos kairės rankos oktavos. Nuorodos *con brio* (energingai, stipriai) pianistas visiškai nesilaiko, skambina intelektualiai ir apskaičiuotai.
- 3) A. Schnabelio įrašas visiškai atitinka jo redakcines nuorodas: trečiajame takte savo redakcijoje *sf* nuorodą jis pažymi skliausteliuose, todėl įrašė akcento nesigirdi. Pabrėžtina, jog *sf* nebuvimas kuria tam tikrus impulsus, kurie,

²²² Pianistas per savo karjerą visas Beethoveno 32 sonatas viešai atliko daugiau nei 50 kartų.

padalindami frazę į motyvus, sąlygoja pianisto mąstymo struktūrą 2+2+4 taktai. Atlikėjo interpretacijoje daug mikrodinamikos elementų, kurie tiksliai surašyti jo redakcijoje. Akivaizdu, jog smulkūs *cresc.* frazės viduryje suteikia kūrinii impulsyvumo, tačiau daugiausiai dėmesio atlikėjas skiria muzikos struktūrai.

4) Seong-Jin Cho temą skambina labai tiksliai ritmiškai, aiškiai išartikuluodamas kairės rankos ostinatinės oktavas. Pianistas į frazės galą atlieka pakankamai ryškų *cresc.* Įrašė girdimi įdomūs pedalo sprendimai: retkarčiais atlikėjas pusines natas nuspaudžia visai be pedalo, palikdamas sausai skambėti kairės rankos oktavas. Visa kita 58 pavyzdžio medžiaga atliekama pagal tekstą, be ryškesnių subjektyvių sprendimų.

5) R. Serkino tempas, palyginti su kitais analizuojamais įrašais, gana greitas, jaučiama *con brio* nuotaika. Tačiau fortepijono garsas labai sausas, o *staccato* natos skamba gana paviršutiniškai, taip nepelnytai palengvindamos muzikos charakterį. Kaip ir Schnabelio įrašė, taip ir čia *sf* nesigirdi. Atlikėjas pateikia išlaikytą, labiau sukaupytą interpretaciją, vengdamas atvirų emocijų ir energijos demonstravimo.

6) R. Buchbinderio atliekama pagrindinė tema skamba neįprastai lėtu tempu, nuo frazės vidurio kairės rankos oktavos atliekamos gerokai per garsiai ir pernelyg sunkiai. Reikia manyti, jog tokius interpretacinius niuansus sąlygoja garbingas pianisto amžius. Tačiau klasikinį mąstymą atskleidžia tikslus, labai aiškiu tembru išskirtas *sf*. Į 7–8 taktuose atsiradusį polifonijos elementą atlikėjas nekreipia dėmesio, visas natas atlikdamas vienodai intensyviai, artikuliuotai ir atskirai.

Interpretacijų analizė, kuria buvo siekiama išgryninti ir parodyti konceptualiosios atlikimo paradigmos kriterijus (tai racionalus mąstymas, dėmesys detalėms, klasikinė technika *brillante spielen*), leidžia išskirti labiausiai šią atlikimo tendenciją reprezentuojančius atlikėjus: tai A. Schnabelis, R. Serkinas ir A. Brendelis. R. Buchbinderis, dėl garbingo amžiaus leidęs sau kai kuriuos laisvus, romantinius interpretacinius sprendimus, klasikinio atlikėjo vardą išsikovojo gerokai anksčiau. Tai liudija jo 1965–1985 m. įrašai, kuriuose dominavo klasikinės išraiškos priemonės, racionalus mąstymas ir pirštinė technika.

Ko gero, kanoniniu konceptualiosios atlikimo paradigmos pavyzdžiu galima vadinti A. Schnabelio interpretaciją. Ne veltui šis pianistas yra laikomas vienu ryškiausių XX a. vokiečių fortepijono mokyklos atstovu, išreiškusiu savo atlikimo koncepciją ne tik interpretacijomis, bet ir L. van Beethoveno sonatų redakcijoje. Tiksliai apskaičiuoti ir

pedantiškai užrašyti pianisto interpretaciniai niuansai atskleidžia atlikėjo prioritetus – racionalų mąstymą ir dėmesį detalėms.

R. Serkinas ir A. Brendelis turi daug bendra. Pirmiausia tai gerai apgalvota, apskaičiuota ir racionaliai tiksliai nuo pirmos iki paskutinės natos pateikta kūrinio koncepcija, kurioje atsiskleidžia atlikėjų polinkis mąstyti ne frazėmis, bet aiškiomis muzikinėmis struktūromis. Abu atlikėjai pasitelkia klasikinę pirštinę techniką, kurios esmė – aiškiai išartikuliuota ir apskaičiuota kiekviena nata pagal jos vertę. Dinamika ir tempas atitinka kompozitoriaus nuorodas, tačiau Serkino atlikimas yra kur kas emocionalesnis nei Brendelio – tai gali būti paaiškinama atlikėjų individualių charakterio savybių išraiška.

Kalbant apie Seong-Jin Cho interpretaciją, kuri yra labai korektiška ir gana tiksliai išpildanti kompozitoriaus nuorodas, į akis krenta šio atlikėjo polinkis į romantinius tušė elementus, kurie smarkiai disonuoja su konceptualumo paradigmos atlikėjų nuostatomis. S. Richterio interpretacija perpildyta romantinės, vokalizOTOS atlikimo manieros elementais: tai matyti frazuotėje, pauzių traktavime, dinamikoje, kuri dažnai viršija leistinas klasikinio atlikimo ribas, technikoje, kuri priešingai nei pirštinė, sukuria bendro masyvaus judėjimo įspūdį. Visa tai leidžia teigti, jog S. Richteris, palyginti su kitais šiame tyrime analizuojamais atlikėjais, mažiausiai linkęs naudoti konceptualiajai paradigmai būdingus atlikimo elementus.

3.2. Vokalinio prado paradigma

3.2.1. Vokalinio prado paradigmos išraiška rusų fortepijono mokykloje

Vokalizuoti atlikimo maniera, arba vokalinis pradas, fortepijono atlikimo mene formavosi įvairių fortepijono mokyklų, kompozitorių ir atlikėjų kūryboje bei pedagoginėse nuostatose. Antrajame skyriuje minėta, jog svarbų vaidmenį plėtojantis vokalinėms išraiškos priemonėms XIX a. pradžioje suvaidino Londono fortepijono mokykla, kurios estetiškos ir metodologinės vertybės buvo įtakojamos Broadwood ir Clementi instrumentų specifikos. Reikšmingą indėlį į šios paradigmos formavimąsi įnešė airių kilmės pianistas Johnas Fieldas, fortepijono meno istorijoje žinomas kaip kompozitorius-pianistas, pirmasis pradėjęs kurti nokturnus, padėjusius atrasti „dainuojantį“ fortepijono garsą ir suteikusius pradžią naujų muzikinių formų atsiradimui. Kaip rašyta 2.2.1 poskyryje, šį žanrą, kaip vokalinę fortepijono išraišką, vėliau išplėtojo ir išstobulino F. Chopinas.

Pastebėtina, kad gražus ir dainingas garsas, kaip fortepijono atlikimo meno prioritetas, buvo svarbus daugeliui XIX a. kompozitorių, atlikėjų, pedagogų. Vienos fortepijono mokyklos atstovas C. Czerny buvo įsitikinęs, kad dainingo fortepijono tono

paieškos taps progresuojančia sritimi atlikimo mene (Hamilton 2006: 153). Būtent nuo C. Czerny per jo mokinį Theodorą Leschetizkį²²³ pedagoginė tąsa veda link rusų fortepijono mokyklos²²⁴.

Norint išryškinti melodinę liniją, XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje buvo populiari kaire ranka paimti bosą ne kartu su melodija. Antai pianistas Sigismondas Thalbergas mėgo kartoti, kad melodija visada turi būti aiškiai intonuojama ir net *pianissimo* vietose privalo dominuoti prieš akompanimentą (Thalberg iš Hamilton 2006: 159)²²⁵. Akivaizdu, jog romantikų laikais dainingo garso paieškos ir išraiškos priemonės buvo labai populiarios (plačiau apie tai rašoma 2.2 skyriuje). K. Hamiltonas teigia, jog fortepijono garso dainingumo išryškinimui labiausiai pasitarnavo pianisto rankų pozicijos pakeitimas iš aukštos riešo pozicijos į žemą (Ibid.: 141). Šioje vietoje svarbu suprasti, jog XIX a. pirmojoje pusėje susiformavusios fortepijono mokyklos praktikavo išskirtinai aukštą riešo poziciją, kuri buvo būtina pirštinės technikos formavimui. Ch. Barnesas pažymi, jog, pasak amžininkų, F. Lisztas taip pat skambino aukštu riešu, tačiau savo ilgų pirštų dėka sugebėjo išgauti dainingą fortepijono garsą (Barnes 2007: 80). Konstantinas Igumnovas (1873–1948) viename iš interviu pasakoja, jog pianistė, studijavusi kartu su Nikolajumi Rubinšteinu, prisimena jam taip pat buvus būdingą aukštą riešo poziciją ir skambindavo jis tiesiais pirštais. Tuo tarpu brolio Antono pirštai nebuvo ilgi, todėl, reikia manyti, jog jis aukšto riešo nenaudojo. Abu broliai skambindavo pirštų pagalvėlėmis, o savo rankų poziciją buvo išmokę iš jų mokytojo Aleksandro Villoing'o (1808–1878)²²⁶ (Ibid: 80). Tai reiškia, kad rusų fortepijono mokyklos pradininkai broliai Rubinšteinai buvo Vakarų Europos mokyklos tęsėjais, o žema riešo pozicija galutinai susiformavo vėlesnių rusų fortepijono pedagogų veiklos dėka.

Siekdami išgauti dainingą fortepijono garsą pianistai naudojo rankos ir kūno svorį, kas būtent ir sąlygojo žemą riešo poziciją. K. Igumnovas²²⁷ pabrėžia, jog svarbiausia atlikėjui yra laisvas kūnas ir sugebėjimas kontroliuoti ranką: priklausomai nuo situacijos

²²³ Theodoras Leschetizkis buvo vienu pirmųjų Sankt-Peterburgo konservatorijos fortepijono pedagogų. Čia jį pakvietė dirbti Antonas Rubinšteinas. Mokiniai A. Jesipova, Ignacy Janas Paderewskis, A. Schnabelis, Ignazas Friedmanas ir kt.

²²⁴ Vokalizuoti atlikimo maniera T. Leschetizkis susižavėjo klausydamas Juliaus Schulhoffo (1825–1898) – pianisto iš F. Chopino rato Paryžiuje, kuris buvo gerai žinomas, kaip saloninis. Jis grojo labai gražiu garsu ir buvo inspiruotas F. Chopino pavyzdžio. Chopino mokiny, Paryžiaus konservatorijos profesorius, Georgas Mathias savo mokiniui Izidorui Philippui dažnai kartodavo, kad meistriškumas – tai garso grožis ir jo objektyvios studijos (Hamilton 2006: 152).

²²⁵ S. Thalbergas, kurdamas muziką, melodines natas net paryškindavo didesniu šriftu. Pianisto manymu, akordai turintys viršuje melodinę natą gali būti grojami *arpeggio* (Thalberg iš Hamilton 2006: 159).

²²⁶ Iš prancūzų emigrantų šeimos kilęs pianistas gimė ir dirbo Sankt-Peterburge. Mokėsi pas Johną Fieldą ir vokiečių kompozitorių, pedagogą ir dirigentą Franzą Xaverą Gebelį (1787–1843), kuris nuo 1817 m. gyveno ir dirbo Maskvoje.

²²⁷ Siekiant įvardyti tipinius rusų fortepijono mokyklos bruožus, šiame poskyryje daugiausia bus remiamasi K. Igumnovo išvalgomis. Šis pianistas-pedagogas pasirinktas dėl metodinių nuostatų, kurios buvo labai reikšmingos tolesnei rusų fortepijono mokyklos raidai.

trumpai ją fiksuojant ir iškart atpalaiduojant²²⁸. Tuo tarpu Vakarų Europos mokyklos akcentuoja nuolatinę viso kūno ir rankų fiksaciją, kas, rusų pianistų manymu, varžo judesius ir kenkia garsui.

Kitas labai svarbus K. Igumnovo metodikos bruožas – tai ne vien pirštų, bet visos rankos įtraukimas į atlikimo procesą. Jis tvirtina, jog pirštus veda ranka, t. y. ranka *eina*, o pirštai spaudžia klavišus (Мильштейн 1975: 382). Šiuo atveju matome akivaizdų skirtumą su vokiečių ar prancūzų mokyklomis, kurių metodikos remiasi technika, visiškai nesiejančia pirštų su ranka ar juolab kūnu. Tuo tarpu K. Igumnovas, kalbėdamas apie pianisto judesius, akcentuoja, jog ranka ir visas korpusas yra nuolatiname judėjime, prisitaikant prie kiekvienos frazės reljefo, faktūros elementų ir pan. (Ibid.). Kitaip tariant visas pianisto kūnas, pečiai ir rankos dalyvauja šiame procese.

Gilinantį į rankos svorio problematiką labai svarbus yra rankos „kritimas“ į klaviatūrą nuo peties iki piršto galiuko. Būtina pabrėžti, jog minkštas laisvos rankos „kritimas“, bet ne riešo kilnojimas aukštyn ar žemyn, vengiant greitų judesių, padeda išgauti sodrų dainuojantį tembrą²²⁹. Taip pat sėdėseną prie fortepijono, K. Igumnovo manymu, yra geriau aukštesnė nei žemesnė, nes tai suteikia rankoms daugiau svorio (Ibid.: 384).

Dar vienas labai svarbus dainingo garso išgavimo aspektas yra natūrali rankos padėtis: *mi – fa #– sol #– la #– si*, leidžianti išgauti natūralų, neperspaustą, kantileninį garsą. Šis atradimas, kaip rašyta 2.2.1 poskyryje, priklauso F. Chopinui. Verta pabrėžti, jog rusų mokyklos atstovai ypatingai daug dėmesio skiria F. Chopino kūrybai, kuri persmelkta dainingomis intonacijomis. Kaip ir 2.2.1. poskyryje minėtas teoretikas B. Asafjevas, K. Igumnovas „intonaciją“ laikė muzikos kūrinio suvokimo pagrindu. Jo įsitikinimu, tik intonavimas padeda išsakyti tuos „žodžius“, kurie yra „muzikos kalba“, tam tikru būdu ištariama ir išsakoma kaip prasmingos fortepijono interpretacijos pagrindas (Мильштейн 1975: 313). Intonacijos ir dainavimo sąsajos visada siejamos su „žodžiu“. Vadovaujantis rusų mokyklos metodika, dažnai rekomenduojama fortepijonu atliekamai melodijai sugalvoti žodžius ir taip ją išdainuoti. Verta prisiminti, jog A. Rubinšteinas, būdamas Sankt Peterburgo konservatorijos vadovu, į pianistų mokymo programą buvo įtraukęs vokalo pamokas. Taip pat dažnas rusų fortepijono profesorius įsitikinęs, jog intonacijos niuansus geriausiai padeda

²²⁸ Fiksacija pasireiškia tik tuo momentu, kai imamas garsas. Jį nuspaudus iškart ranka atpalaiduojama.

²²⁹ Igumnovas įsitikinęs, jog reikia jausti atskirai alkūnę, atskirai pirštus, tarsi ranka sudaryta iš kelių dalių. Pavyzdžiui, grodami *staccato* kai kurie pianistai staigiai atšoka nuo klaviatūros, pirštą pakelia ir nuleidžia. Bet siekiant ramaus piršto pozicijos svarbiausia yra nusileidimas į klavišą. Norint išgauti garsą, geriausia šiek tiek pakelti ranką ir iškart ją nuleisti. Tada ranka išlieka rami ir nenaudojami jokie greiti ir staigūs judesiai. Ranką būtina pakelti tik prieš užgaunant garsą, bet ne anksčiau. Svorio pajutimui labai svarbu laisvos rankos ir plaštakos kritimas. Tačiau negalima mesti rankos. Svoris turi būti naudojamas tiksliai (Igumnov iš Barnes 2007: 78–79).

suvokti koncertmeisterio darbas vokalo pamokose. Iš tikrųjų, intonacija yra tai, kas suteikia melodijai gyvybę ir išraišką – tai kableliai, taškai, kvėpavimas, melodinio reljefo išryškinimas. Žvelgiant į dainingo garso išgavimo problemą per fortepijono kaip plaktukinio instrumento įvaldymo siekiamybę, naudojant *legato*, tušę ir kitas technines priemones su pianisto meistriskumo pagalba sukuriamą vokalinę iliuziją. Norint jos pasiekti būtina išsiaiškinti **frazių, lygų, tempo rubato ir pedalo** naudojimo specifiką.

Frazė vokalinėje paradigmoje formuojama ėjimo link kulminacijos pagrindu. Ji esti nuolatiname judėjime: negali būti sukaustyta, skambėti atskirais garsais ar būti suskaidyta dalimis. Pastebėtina, jog rusų muzikoje frazės yra labai plačios ir laisvos, dažnai primenančios žmogaus kalbą. Jose galima apčiuopti taškus, kablelius, šauktukus, klaustukus ar net pajusti dvitaškius. P. Čaikovskį, S. Rachmaninovą, A. Skriabiną, Nikolajų Metnerį vienija muzikiniai „išsakymai“, „kalba“, išreikšta muzikos garsais. Rusų kompozitorių kūrybai būdingas lankstus ritmas: jis kinta priklausomai nuo kulminacijos ar kadencijos. Pvz., kulminacijos dažnai negalima atlikti tuo pačiu tempu kaip viso kūrinio – ji turi būti platesnė. Tai paaiškinama tuo, kad, norint kažką esminio ir svarbaus pasakyti, būtina kalbėti lėčiau, t. y., naudoti *rubato*. Kai kur reikia tik šiek tiek sulėtinti, ir, svarbiausia, neperlenkti ir saikingai laikytis stiliaus. Pabrėžtina, jog rusų mokykla ypač jautri kulminacijoms ir kadencijoms, kurios yra vieni iš svarbiausių muzikinės kalbos komponentų.

Dainingos melodijos atlikimui nepaprastai svarbios yra **lygos**. K. Igumnovo požiūriu, pianistai, kurie atlikus *lygą* mechaniškai nuima ranką ir daro cezūrą, nesupranta, ką apskritai reiškia *lyga*. Jo įsitikinimu, tarp *lygų* turėtų būti ne cezūros, o tiesiog ribos, apjungiančios dvi frazės dalis: tai padeda „plačiam melodiniam kvėpavimui“ ir sujungia atskirus motyvus bei frazes į bendrą visumą (Ibid.: 315). Klasikinė taisyklė sako, jog *lygos* pabaiga turi būti lengvesnė, tačiau ar garsas palaipsniui gesinamas, ar tiesiog nuimama ranka priklauso nuo situacijos. Tai įtakoja *lygos* ilgis, dinamika (*crescendo* ar *diminuendo*), intonacija.

Akcentuodamas siekį išgauti kantileninę, dainuojančią melodiją Arsenijus Ščiapovas (1891–1964)²³⁰ įvardija tris **legato** tipus: „akustinis“ arba „perdėtas“ *legato* (vadinamasis *legatissimo*) – kai praskambėjusią natą pirštas užlaiko, ir ji per vieną aštuntinę „užlipa“ ant sekančios natos; „susiliejantis“ *legato* – kai praskambėjusią natą pirštas užlaiko vieną šešioliktinę „suliedamas“ su sekančia nata; „skaidrus“ *legato* – kai natos skamba viena po kitos, tiesiog be tarpų (Щапов 1968: 50). Kaip rašyta, *legato* problemai XIX a. buvo skiriama nepaprastai daug dėmesio. Ypač reikšmingi yra F. Chopino ir F. Liszto atradimai (žr.

²³⁰ Pianistas ir menotyrininkas A. Ščiapovas mokėsi Sankt-Peterburgo konservatorijoje, F. Blumenfeldo klasėje. Dirbo Saratovo konservatorijoje.

2.2 poskyrį). Iš tikrųjų, vokalinis *legato* gali būti apibūdinamas kaip balsių „ištempimas“ tarp priebalsių. Lygus, rišlus *legato* sukuria melodinę liniją, kuri yra vokalinio *bel canto*, o taip pat – rusų liaudies besitęsiančių, ištęstų nostalgiskų melodijų (rus. *протяжная песня*) ar iškilmingo senovinio cerkvinio giedojimo (rus. *знаменный распев*) pagrindas. Tokių melodinių linijų meistrų galima laikyti S. Rachmaninovą, kurio melodija – tai visada „kvėpuojantis“ žmogaus balsas, pasireiškiantis dinamikoje, artikuliacijoje, cezūrose (Гаккель 1990: 93).

Kalbant apie ***tempo rubato***, daugelis rusų mokyklos atstovų ir pedagogų akcentuoja saikingumo faktorių. Iš tikrųjų, siekiant melodiją priartinti žmogaus kalbai, *rubato* tampa ne išoriniu, bet vidiniu. Kitaip tariant, frazės viduje įvyksta sulėtinimas ar pagreitinimas, nesugriauantis bendro ritminio piešinio. (Мильтштейн 1975: 317). Toks požiūris į *rubato* labai primena 2.2.1 poskyryje analizuotą chopiniškąją *rubato*, kurio pagrindu išlieka ritminis stabilumas ir tvirtumas, leidžiantis tik frazės viduje vos pastebimus nukrypimus nuo tempo. Svarbu tai, kad žmogaus kalba negali būti tiksliai ritmiška – ji visada skamba daugiau ar mažiau *rubato*.

Pedalas – dar vienas itin svarbus rusų fortepijono mokyklos interpretacinis elementas. S. Rachmaninovo nuomone, pedalizacijos menas – tai pats sudėtingiausias fortepijono technikos ir išraiškos aspektas (Фейнберг 1969: 371). S. Feinbergas tvirtina, jog vokalinis pedalas išskirtinai naudojamas garso (vieno garso ar akordo) pratęsimui. Vokalinis pedalas taip pat naudojamas prieš pauzes, kurias jis smarkiai suminkština, ypač jei jos parašytos tarp sinkopuotų natų. S. Feinbergas jas vadina „pedalizuotomis pauzėmis“, sudarančiomis ištirpimo ar laikino išnykimo įspūdį. Pabrėžtina, jog S. Rachmaninovo kūryboje pedalas dažnai naudojamas siekiant galingo simfoninio fortepijono skambėjimo, kas gali būti siejama su 2.2.2 poskyryje išvardintais F. Liszto atradimais: *fff* kaip orkestro *tutti*, pasireiškiančiais per *tremolo*, akordinę ir oktavinę techniką, pedalo efektus. S. Rachmaninovas orkestrinį instrumento skambėjimą išgauna su ilgo harmoninio pedalo, kuris pabrėžia obertonų konfigūracijos audinį, pagalba. Jo muzikoje nuolat vyksta dialogas tarp melodijos (kaip *solo*) ir harmonijos (kaip orkestro *tutti*). Šis dialogas, kaip kompozitoriaus muzikinio mąstymo specifika ir kūrybos stilius, pasireiškia įvairių susiliejančių ir išsiskiriančių sąskambių, kuriuos padeda išryškinti pedalas, atmosferoje (Гаккель 1990: 94).

Kaip rodo darbo autoriaus pianistinė patirtis, atliekant rusų kompozitorių muziką pedalas gali būti naudojamas: 1) prieš natą, 2) kartu su nata (tiesus), 3) po natos (vėluojantis). Būtina atkreipti dėmesį į tai, kad, siekiant dainingo skambėjimo, rečiausiai naudojamas tiesus pedalas, t. y., kartu su nata. Pažymėtina, jog vokalinės paradigmos išraiškai būtinas horizontalus mąstymas, tačiau toks pedalo naudojimo būdas, nukreipiantis plaktuko smūgį į

stygas, iš esmės atskleidžia vertikalų mastymą. Pedalas – prieš natą naudojamas siekiant gilesnio, sodresnio garso. Pakilus dempferiams, styga gali vibruoti laisviau ir garsas tampa sodrus. Dažniausiai vokalinėje atlikimo manieroje naudojamas vėluojantis pedalas (po natos). Klavišas nuspaudžiamas dempferiams esant ant stygų, tačiau vos juos pakėlus garsas įgauna papildomą garso bangą, taip jį pratęsdamas. Kitas labai svarbus momentas yra melodijos pedalizavimas, kuris labai priklauso nuo akompanimento ir harmonijos. Pabrėžtina, jog S. Rachmaninovo muzikoje melodija yra girdima net akordikoje, kuri yra išskirtinė dėl pedalo kaip registrus pabrėžiančios priemonės. Iš tikrųjų, atliekant tokią muziką, kurioje ties viena melodine nata akompanimente skamba dvi harmonijos, pedalas dažniausiai yra keičiamas. Jei akompanimentas „tirštas“, pedalas visada naudojamas saikingai.

3.2.2. P. Čaikovskio Pjesės „Trikinkėje“ iš ciklo „Metų laikai“ interpretaciniai niuansai

Vokalinės paradigmos iliustracijai neatsitiktinai pasirinkta Piotro Čaikovskio pjesė „Trikinkėje“ iš fortepijoninio ciklo „Metų laikai“ (1876). P. Čaikovskio muzika daugeliui pianistų atrodo nelabai „pianistiška“ ir nelabai „skambanti“. Šiuo atžvilgiu, be jokios abejonės, pirmauja F. Chopinas ir F. Lisztas. Suprantama, Čaikovskio kūrinių faktūra neturi nieko bendra su Chopino kūryba. Tai šiek tiek „kampuota“, Chopinui būdingos elegancijos stokojanti muzika, kartais primenanti R. Schumanną. Kūriniuose su orkestru Čaikovskis neretai naudoja F. Liszto technikos elementus, tačiau ne taip sklandžiai ir lanksčiai, kaip tą darė F. Lisztas. Šios pjesės retai įtraukiamos į pianistų koncertinį repertuarą dėl virtuosinių elementų ir specialių efektų stokos. Kita vertus, XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje Rusijoje suklestėjus kosmizmo²³¹ ir simbolizmo idėjoms, kilo A. Skriabino žvaigždė, užgožusi P. Čaikovskio realizmo ir paprastos rusų melodijos fortepijoninę išraišką. Tačiau būtent dėl dainingų melodinių linijų ir emocinio užtaiso šio darbo autorius vokalinės paradigmos iliustracijai pasirinko P. Čaikovskio muziką.

Ciklas „Metų laikai“ – tai 12 charakteringų paveikslų fortepijonui op. 37b, kurie atspindi XIX a. Rusijos kaimo gyvenimą: tai bekraštes platybės, kaimiškos buities paveikslėlius, Peterburgo peizažus. 12 pjesių – tai 12 paveikslų, kurių kiekvienam skirtas rusų poetų epigrafas.

²³¹ XIX a. pabaigos ir XX a. filosofinis ir kultūrinis judėjimas, teigęs žmogaus ir kosmoso vienovę. Daugiausia buvo paplitęs Rusijoje. Kosmizmo atstovai jungė mokslo, filosofijos, religijos ir okultizmo įvairias idėjas. Būdinga teleologinis Visatos ir žmonijos evoliucijos supratimas. Interneto prieiga: <https://www.vle.lt/Straipsnis/kosmizmas-114516> (žiūrėta 2019 09 10).

Pjesei „**Trikinkėje**“²³² panaudoti N. A. Nekrasovo žodžiai: „Nežiūrėk su liūdesiu į kelią/ ir paskui trikinę neskubėk/ ir liūdną širdyje nerimą/ kuo greičiau visiškai užgesink“²³³. Nepaisant to, kad ši pjesė atstovauja paskutiniam rudens mėnesiui – lapkričiui, joje vyrauja aiški žiemos nuotaika: šaltis, apšerkšniję medžiai – nuostabus žiemos peizažas. Muzika prasideda labai gražia, plačia melodija, kuri tarsi piešia Rusijos platybes. Staiga tolumoje labai tyliai pasigirsta varpelių skambėjimas, kuris vis artėja. Tai lekia trys kartu pakinkyti arkliai. Linksmas ir veržlus varpelių skambėjimas į antrą planą nustumia lyrinės nuotaikas. Tačiau arkliams pralėkus, varpelių skambėjimas pamažu tyla. Vėl skamba pirmosios dalies liūdnai gedulinga melodija.

Analizuojant šią pjesę svarbu suprasti, jog jau epigrafe lekiantis trijų arklių kinkinyš yra kažko amžiams išeinančio, paliekančio ilgesį, laukimą ir nerimą simbolis. E-dur tonacijoje skambanti melodija susideda iš „neskubančių“, dainingų frazių, piešiama saulėta, šviesi, sniegu užklota diena. Kita vertus, ši pjesė – tai tarsi atsisveikinimas su kažkuo įprastu ir labai brangiu. Tokia gili šios pjesės potekstė tarsi ne visai atitinka epigrafą. Tai gali būti paaiškinama tuo, jog žodžiais išreikšti muzikos kūrinio idėją, turinį, programą yra gerokai sunkiau nei tai gali padaryti pati muzika.

P. Čaikovskio pjesės „Trikinkėje“ tyrimui buvo pasirinktos įvairiems laikotarpiams atstovaujančios, daugiausia rusų pianistų interpretacijos. Čaikovskio pjesės interpretacijų analize siekiama atskleisti rusų atlikimo maneros specifiką, kuri skirtingais laikotarpiais vokalinę fortepijono atlikimo paradigmą įkūnija nevienodai.

Analizuojami pjesės „Trikinkėje“ įrašai, įgroti Sviatoslavo Richterio²³⁴, Barry Douglasso²³⁵, Levo Oborino²³⁶, Nikolajaus Luganskio²³⁷, Deniso Macujevo²³⁸ ir Sergejaus

²³² Rusijoje trojka vadinama trijų arklių kinkinyš, tempiantis roges.

²³³ Rus. *Не гляди же с тоской на дорогу/ И за тройкой вослед не спешу/ И тоскливую в сердце тревогу/ Поскорей навсегда затуши.*

²³⁴ S. Richteris (1915–1997) – garsus sovietinių laikų pianistas, daugelio premijų laureatas, H. Neuhauso mokinys. Analizuotas 1993 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=h5fMMaF8pPo] (žiūrėta 2019 01 21). Originalus įrašas – Olympia (2) - OCD 344.

²³⁵ B. Douglas (g. 1960) – britų pianistas. Mokėsi pas Maria Curcio, kuri buvo A. Schnabelio mokinė, vėliau Paryžiuje pas Jevgenijų Malininą. 1986 m. VIII P. Čaikovskio konkurse laimėjo I premiją.

²³⁶ L. Oborinas (1907–1974) – K. Igumnovo mokinys, I Tarptautinio F. Chopino konkurso (1927) nugalėtojas. Analizuotas 1965 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=MCASjFHi4Ww] (žiūrėta 2019 05 20). Originalus įrašas – Мелодия – НД 04104-04105.

²³⁷ N. Luganskis (g. 1972) – daugelio premijų laureatas, 1994 m. X P. Čaikovskio konkurso II premija. Analizuotas 2017 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=jS9ueOR5Weg] (žiūrėta 2019 05 20). Originalus įrašas – Naïve – AM 215.

²³⁸ D. Macujevas (g. 1975) – 1998 m. XI P. Čaikovskio konkurso nugalėtojas, daugelio premijų laureatas, aktyvus Rusijos kultūros veikėjas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=hsC0cBzhwKY] (žiūrėta 2019 05 20). 2009 m. koncertinis įrašas iš Maskvos konservatorijos salės.

Rachmaninovo²³⁹. Tai atlikėjai, priklausantys skirtingoms pianizmo srovėms ir laikotarpiams, t. y., tipinis vokalinis fortepijono atlikimo stilius būdingas ne visiems. Siekiant identifikuoti kiekvieno minėto pianisto atlikimo manierą tyrimo metu pasirinktuose įrašuose bandoma atrasti ir išryškinti tokio atlikimo ypatybes, taip pat – identifikuoti ir apibrėžti tipinius rusų mokyklos bruožus. Analizės metu didžiausias dėmesys kreipiamas į technines išraiškos priemones, tokias kaip garso išgavimo būdai, pedalo panaudojimas. Taip pat – į interpretacinius niuansus: *rubato* elementus, intonaciją ir galiausiai – ritmą, tempą, struktūrą, frazavimą bei autoriaus nuorodų laikymąsi. Vis dėlto svarbiausias analizės objektas yra intonacija, kuri, kaip rašyta 3.2.1 poskyryje, aiškiausiai reprezentuoja vokalinę atlikimo paradigmą.



59 pavyzdys. P. Čaikovskis. „Trikinkėje“ iš ciklo „Metų laikai“ (1–8 taktai)

59 pavyzdyje pateikiama P. Čaikovskio pjesės „Trikinkėje“ tema, kuria tarsi piešiami Rusijos lygumų vaizdai. Šio motyvo išskirtinumas pasireiškia tuo, kad visi atlikėjai kompozitoriaus užrašytą natų tekstą atlieka netiksliai: nė vienas iš jų nenaudoja natose pažymėto *staccato* ir labai retas skambina *allegro moderato* tempu. Pianistai šią temą atlieka kaip lėtą – lėtesnę nei užrašyta *legato* melodiją. Kita vertus, šiame epizode tempo pasirinkimas nėra labai reikšmingas dėl atlikėjų naudojamo *rubato*.

- 1) S. Richteris pjesę atlieka *moderato* tempu (~109 dūžiai per minutę), kuris, palyginti su kitomis čia analizuojamomis interpretacijomis, yra vienas

²³⁹ S. Rachmaninovas (1873–1943) – kompozitorius, pianistas-virtuozas, mokėsi Maskvoje pas Nikolajų Zverevą. Rachmaninovo senelis mokėsi pas Johną Fieldą. Analizuotas 1919 m. pianisto įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=Jjx-2y2XjRg] (žiūrėta 2019 05 20). Originalus įrašas – Ermitage – ERM 199-2.

greičiausių. Atlikėjas skambina ritmiškai, frazuoja kvadratinėje struktūroje 4+4 taktai. Jo tušė nėra gilus, labiau primena pirstinę prancūziškąją techniką, nebūdingą rusiškai atlikimo manierai. Antrojo takto pabaigoje (žr. 59 pavyzdį) atlikėjas, suminkštindamas tembrą, tarsi siekia minimaliai intonuoti garsą, tačiau tai neduoda reikiamo efekto: neįprastai greitas tempas ir griežtas ritmas tušė pavertė negiliu, todėl intonavimas tapo neįmanomas. Dėl šių priežasčių būtų sunku šį atlikimą priskirti vokalinei fortepijono atlikimo manierai.

2) Barry Douglasso pasirinktas tempas yra greičiausias iš visų nagrinėjamų šio kūrinio įrašų (~116 dūžių per minutę). Atlikėjas skambina gana lygiai, siek tiek dinamiškai iškeldamas aukščiausias frazių natas, tačiau reikia pabrėžti, jog dinamika negali būti tapatinama su intonacija. Iš tikrųjų pianistas intonuoja tik paskutinį pirmosios frazės motyvą (žr. 59 pavyzdžio 3–4 taktus), jame padarydamas nedidelį *ritenuto*. 6–7 taktuose jaučiamas minimalus *rubato*, kuris taip pat gali būti tapatinamas su intonacija. Labiausiai vokalinę atlikimo manierą reprezentuojantis elementas yra tušė, kuris Douglasso interpretacijoje yra labai švelnus, tarsi paviršutiniškas, išsiskiriantis šviesiomis spalvomis. Būtent šis niuansas neatitinka rusiškosios atlikimo manieros, kuriai būdingas sodrus garsas, išgaunamas tarsi „įklampinant“ pirštus į klaviatūrą. Įvertinus visus aukščiau pažymėtus techninius ir interpretacinius niuansus, galima daryti prielaidą, jog šis pianistas nėra vokalinės paradigmos atlikimo mene atstovas.

3) Lyginant su dviem aukščiau analizuotais atlikimais, Levo Oborino interpretacijos tempas kur kas lėtesnis (~94 dūžiai per minutę). Daug kur juntama intonacija: užbaigiant frazę 3 takto pabaigoje, 4 takto pradžioje; akivaizdžiai intonuojamas intervalas *si-fa*; jungiant 4–5 taktus nauja frazė prasideda emociniu impulsu, sodresne spalva, gilesniu prisilietimu. Įdomu tai, kad Oborinas naudoja bendrą, ištisinį *rubato* ir, svarbiausia, kur kas gilesnį tušė, leidžiantį išgauti pilnavertį dainingą fortepijono skambėjimą. Galima teigti, jog šis atlikimas atitinka keletą vokalizutos atlikimo manieros kriterijų, tačiau ne visus.

4) Nikolajaus Luganskio interpretacija išsiskiria *rubato* gausa. Manytina, kad atlikėjas šią išraiškos priemonę supranta kaip intonavimą. *Rubato* čia girdimas šiais atvejais: kai atlikėjas akivaizdžiai pavėluoja į 3 takto pirmąją natą *sol* ir 4 takto pirmąją natą *fa* (žr. 59 pavyzdį); 4–5 taktuose naują frazę pradeda lėčiau; 6–7 ir 7–8 taktų sujungimai labai stipriai išplėsti. Būtina atkreipti dėmesį į tai, kad *rubato* yra tik viena iš intonacijos sudedamųjų dalių, tačiau „dainuojančio“

ar „kalbančio“ fortepijono garso išgavimui to nepakanka. Tik sugretinus *rubato* su tembrine įvairove bei specifiniu *legato*²⁴⁰ galima pasiekti garso intonacijos. Šiuo atveju Luganskio interpretacijoje nepakanka tembrinės įvairovės bei gilaus garso. Kita vertus, pianisto atlikime vyrauja keisti ritminiai netikslumai, kurių negalima pavadinti *rubato*: pvz., 2 takto melodinė nata *mi* pasigirsta per anksti (žr. 59 pavyzdį), taip pat per anksti suskamba 5 takto melodinė nata *sol*. Reikia manyti, jog šie niuansai – tai asmeninės pianisto interpretacinės subtilybės.

5) Denisas Macujevas intonuoja beveik kiekvieną motyvą. Pirmajame takte intonuojamos natos *si–mi*: *si* garsesnė, *mi* – tylesnė (žr. 59 pavyzdžio 1 takta). Antrojo motyvo pirmojo takto melodinė nata *sol* (žr. 59 pavyzdžio 5 takta) prasideda ženkliai vėliau, ir tai yra niuansas, kurį galima pavadinti *rubato*. Pabrėžtina, jog antrasis motyvas, kaip ir L. Oborino interpretacijoje, prasideda nuo impulso, kuris pasiekiamas pirmąsias natas atliekant sodriu garsu, o paskesnes – lengvesniu. Šis niuansas gali būti įvardijamas kaip tembrinė įvairovė, kuri toliau plėtojama antrosios frazės 5–6 taktuose pakeitus viršutinei natai tembrą, kas pagyvino interpretaciją. Iš esmės Macujevo atlikimas pasižymi giliu tušė ir dainingu *legato*. Verta atkreipti dėmesį į savitą pianisto sprendimą intensyviai intonuoti pirmosios frazės pabaigą (žr. 59 pavyzdžio 3–4 taktų sujungimą), kai įprastai frazės pabaiga atliekama lengvesniu garsu. Nepaisant to, galima teigti, jog Macujevo interpretacija labai artima vokalizauta atlikimo maniera.

6) Jeigu D. Macujevas intonuoja kiekvieną motyvą, tai Sergejus Rachmaninovas – kiekvieną natą. Kiekvienas motyvas atliekamas *rubato*: pradedama lėčiau, palaipsniui į pabaigą pagreitinant ir taip grąžinant „pavogtą“ laiką. Kitaip tariant, intonuojamos motyvų pradžios. Pirmoji frazė (žr. 59 pavyzdžio 1–4 taktus) turi labai aiškų intonacinį reljefą: pirmosios natos smarkiai sureikšmintos, atliekamos sodriu garsu su deklamacine išraiška; antrasis motyvas (žr. 59 pavyzdžio 1 takto pabaiga, 2 – pradžia) pratęsia mintį, formuodamas ilgą melodinę liniją; trečiasis (žr. 2–3 taktus) skamba *rubato*, o ketvirtasis – kaip frazės pabaiga (žr. 3–4 taktus), beveik neintonuotas, tiesiog atliktas paprastai, be jokių niuansų. Visa tai sukuria labai vientisą frazę, kuri suformuoja ilgą melodinę liniją, taip būdingą paties S. Rachmaninovo kūrybai. Antroji frazė (žr. 59 pavyzdžio 4 takto pabaiga – 7 taktai) prasideda dar ryškesne intonacija, aiškiu *rubato* ir naujomis tembrinėmis išraiškos priemonėmis, kurios

²⁴⁰ Apie tai rašyta 3.2.1 poskyryje.

muziką priartina kalbinei intonacijai. Antrasis antros frazės motyvas (žr. 5–6 taktų jungimą), priešingai nei tikimasi, skamba tyliau ir paprasčiau, tačiau ilgos frazės pojūtis išlieka. Antrosios frazės paskutinius du taktus (žr. 6–7 taktus) pianistas atlieka *rubato*, lėčiau, tyliau, dar kitokiu tušė, ir į šio sakinio pabaigą pasigirsta *ritenuto*, galutinai „uždarantis“ frazę. Reikia pabrėžti, jog šiai interpretacijai būdingas itin lėtas tempas (~80 dūžių per minutę), per kurį pianistas suspėja įprasminti kiekvieną natą kaip žodžių skiemenį, naudodamas nepaprastai gilų ir įvairų tušė, kuris leidžia atlikti kokybišką *legato* ir suteikia muzikai dainingos kalbinės intonacijos pojūtį. S. Rachmaninovo atlikimas gali būti vokalinės paradigmos fortepijono atlikimo mene pavyzdžiu ir etalonu.

Toliau analizei pasitelkti P. Čaikovskio pjesės „Trikinkėje“ 8–9 taktai (žr. 60 pavyzdį).



60 pavyzdys. P. Čaikovskis. „Trikinkėje“ iš ciklo „Metų laikai“ (8–9 taktai)

Svarbu tai, kad šioje pjesėje 8 taktas yra pirmojo sakinio pabaiga, o 9 – naujos frazės pradžia. Šis perėjimas pasirinktas neatsitiktinai: čia atsiskleidžia pianisto lankstumas, sugebėjimas intonuoti, pajusti natūralų muzikos judėjimą. 9 takte (žr. 60 pavyzdį) matyti autoriaus nuoroda *espressivo*. Jei laikytume, kad intonacija ir išraiška turi panašią reikšmę, tai šį epizodą reikėtų skambinti intonuojant.

- 1) S. Richteris frazę pabaigia tvarkingai, be *ritenuto* (žr. 60 pavyzdžio 8 taktą), tačiau į kompozitoriaus nuorodą *espressivo* beveik nereaguoja, taip nesureikšmindamas perėjimo.
- 2) B. Douglas perėjimą atlieka *legato*, manytina, turėdamas tikslą frazių neatskirti ir nesugriauti vientiso judėjimo. 9 takte jokios išraiškos ir intonacijos nesigirdi, tačiau atlikėjas, naudodamas specifinius garso išgavimo būdus, įteisina savo šviesiomis spalvomis tapomą idėją, kuri atsiskleidė jau 59 pavyzdžio analizėje.

- 3) L. Oborinas labai aiškiai atskiria frazes. 9 taktas kaip nauja frazė prasideda impulsu ir gerokai ryškesne tembrine spalva. Garsas tampa dainingas, ištęstas, tačiau beveik be *rubato*. Šiame epizode atlikėjas laikosi kompozitoriaus nuorodos *espressivo*, intonuodamas gerokai ryškiau nei pjesės pradžioje.
- 4) N. Luganskio interpretacijoje ir vėl dominuoja *rubato*. 9 takto pirmosios dvi natos išplėstos, tačiau garsas statiškas, be išraiškos ir intonacijos. Vietoje autoriaus nuorodos *espressivo* skamba akivaizdus *rubato*.
- 5) D. Macujevo interpretacijoje 9 takto pirmosios trys natos atliekamos be pedalo, intonacijos ir be *espressivo*. Tačiau atlikėjas tai daro sąmoningai: 8 takte atlikęs didžiulį *ritenuto*, pianistas siekia naujos spalvos, o galbūt kontrasto. Ir išties, po trijų lengvų natų (žr. 60 pavyzdžio 9 taktą) pasažas po truputį greitėja (atliekamas *rubato*) ir paskutinės dvi 9 takto natos suskamba nuostabiu dainingu tembru su puikia intonacija.
- 6) S. Rachmaninovas 8 takte taip pat atlieka didžiulį *ritenuto*²⁴¹, tačiau 9 taktą pradeda daug intensyvesniu tembru, taip įprasmindamas autoriaus nuorodą *espressivo*. Skamba nepaprastai platus *rubato*: pirmosios natos vertė keičiasi nuo aštuntinės iki aštuntinės su tašku. Čia pasireiškia Rachmaninovo atlikimui būdinga originali interpretacinė struktūra, kurios esmė – intensyviai intonuojama motyvo pradžia, kuris pabaigoje tarsi „išlaisvinamas“. Ši interpretacinį niuansą atlikėjas naudoja ne tik melodijoje, bet ir pasaže (žr. 60 pavyzdžio 9 taktą). Rachmaninovo interpretacijai būdingas ypatingas *legato*, kuris pasiekiamas pasitelkiant nepaprastai gilų ir dainingą garsą.

Šis tyrimas parodė, jog vokalinei atlikimo paradigmai labiausiai artimas yra S. Rachmaninovo įrašas. Palyginant atlikėjų intonaciją girdėti, jog būtent šis pianistas-kompozitorius kiekvieną natą atlieka tarsi kalbėdamas skiemenimis. Tuo tarpu Richteris intonuoja labai nedaug – tokia intonacija labiau būdinga klasikinio tipo atlikimui. Douglas daugiausia dėmesio skiria ne intonacijai, bet tušė. Klausantis Oborino įrašo girdėti labai tvarkingas atlikimas su esminiais intonacijos momentais. Tuo tarpu Macujevo intonacija, lyginant su kitais pianistais, smarkiai skiriasi – tai gali būti paaiškinama specifine, tik jam būdinga frazuote.

Įvardijant S. Rachmaninovo interpretaciją kaip vokalinės paradigmos kanoną galima daryti išvadą, jog D. Macujevo ir L. Oborino atlikimui taip pat būdinga vokalinė maniera. Tačiau pianistai N. Luganskis, S. Richteris ir B. Douglas, skambindami P.

²⁴¹ Reikia manyti, jog Macujevas šią idėją perėmė būtent iš S. Rachmaninovo.

Čaikovskio muziką, remiasi kitokiomis idėjomis, kurių įgyvendinimui naudoja savas priemones, nesusijusias su vokalinės paradigmos atlikimo mene prioritetais.

3.3. Koloristinio prado paradigma²⁴²

Fortepijono meno istorijoje spalvinių niuansų atsiradimas – tai nauja idėja, sukėlusį perversmą atlikimo mene. Koloristinės išraiškos priemonės remiasi šiais pagrindiniais elementais: derme, harmonija, ritmu, tembriniais niuansais. Garsų sluoksniai yra harmoniškai autonomiški. Jie skamba skirtingose plotmėse ir skirtinga jėga. Sukeliama nesusiliečiančių muzikinių srovių iliuzija, tartum skambesys kyla iš keleto šaltinių. Rezonuojančios vertikalės efektas ir sudaro spalvinį audinį. Garso spalva kinta ir transformuojasi pasitelkiant ne tik muzikos tekstūrą, bet ir aplikatūrą, rankos padėtį ir kitus atlikimo elementus.

Koloristinė atlikimo maniera formavosi veikiamą daugelio kompozitorių ir atlikėjų kūrybinio stiliaus. Pradedant Londono fortepijono mokyklos atstovų idėjomis, kurias stimulavo instrumentų mechanikos specifika²⁴³, šios paradigmos formavimuisi ženkliai įtaką padarė F. Liszto atradimai. Kaip rašyta 2.2.2 poskyryje, kompozitorius koloristinėmis idėjomis labiausiai susidomėjo į gyvenimo pabaigą, nors spalviniai garso efektai Lisztą domino visais jo kūrybos periodais. Nepaprastai ryškų pėdsaką koloristinės atlikimo manieros formavimuisi paliko Liszto dinamika ir *tempo rubato*, kurie kompozitorių impresionistų kūryboje įgavo naujas išraiškos galimybių ir spalvinių efektų erdves. Tuo tarpu F. Chopino indėlis į koloristinę atlikimo paradigmą gali būti įvardijamas kaip saloninio fortepijono atlikimo stiliaus deklaracija su subtiliais virtuoziniais efektais, pedalo bei dinamikos specifika, artima koloristinei atlikimo manierai. Tiek Liszto, tiek Chopino kūryboje novatoriški faktūriniai elementai ir neretai pasitaikantis atonalumas kūrė šios atlikimo manieros pamatus, kurių ištakos matyti jau XIX a. Paryžiaus mokyklos pedagogų nuostatose.

3.3.1. XX a. prancūzų fortepijono mokykla

XX a. prancūzų fortepijono mokykla tęsė antrajame skyriuje aptartą pianistų ir pedagogų J.-L. Adamo, ir P. J. Ziemermmano pedagoginę tradiciją. Prancūzų mokyklos schemoje (žr. schemą Nr. 4) matosi, jog pagrindiniais tradicijos tęsėjais buvo

²⁴² Šio poskyrio teksto pirminis variantas ruoštas kaip straipsnis, kartu su muzikologe doc. dr. Lina Navickaite-Martinelli, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos leidžiamam mokslo žurnalui *Ars et praxis* (2017). Šiame darbe panaudota dalis publikuoto straipsnio.

²⁴³ Apie tai skaityti 2.1.1 poskyryje.

F. Kalkbrennerio mokinys George'as Mathias ir P. J. Ziemermmano mokinys Antoine-François Marmontelis. Gilinantis į Ch. Timbrellio pateiktą Paryžiaus konservatorijos profesūros sąrašą (Timbrell 1999: 275–277), būtų galima išskirti tris XX a. garsiausias šios mokyklos pedagogus: **Marguerite Long, Alfredą Cortot, Isidorą Philippą.**

Marguerite Long – garsi prancūzų pianistė, nuolat bendradarbiavusi su C. Debussy, M. Raveliu, Gabrieliu Fauré (1845–1924) ir parašiusi metodinių darbų apie šių kompozitorių kūrybos ir atlikimo stiliškumą²⁴⁴. M. Long yra rašiusi: „Ruošiant kūrinius su jų kūrėjais, man sukiyla milžiniškas atsakomybės jausmas. Aš tampa vienintele, kuri žino, kaip pats kompozitorius norėjo, kad jo kūrinys skambėtų. Kompozitoriai pasirinko mane savo kūrinių interpretatore, ir mano užduotis yra skleisti šias žinias kuo plačiau“ (Gerig 2007: 319). M. Long aktyviai propagavo prancūzų kompozitorių kūrybą, į savo repertuarą įtraukdama ir mažiau žinomas pavardes, kaip antai Darius Milhaud (1892–1974)²⁴⁵ ir Jeanas Roger-Ducasse (1873–1954)²⁴⁶. Ypač reikšminga yra M. Long pedagoginė veikla Paryžiaus konservatorijoje²⁴⁷. Jos mokiniai – garsūs prancūzų pianistai, iš kurių paminėtini Annie d'Arco (1920–1998), Jacques'as Févrieras (1900–1979)²⁴⁸, Samsonas François (1924–1970)²⁴⁹ ir Nicole Henriot-Schweitzer (1925–2001).

Pedagoginius M. Long principus atskleidžia jos metodiniai darbai, kuriuose labai preciziškai ir pedantiškai aprašomi prancūziškos technikos formavimo būdai²⁵⁰. Ypač garsus ir plačiai žinomas yra jos leidinys *Le piano* (1959)²⁵¹. Šiame darbe gausu pratimų, etiudų, didelis dėmesys skiriamas smulkiausioms techninėms detalėms, kurios būdingos prancūziškajai teknikai (Timbrell 1999: 96). Pianistė Magdalena Maria Tagliaferro (1893–1986)²⁵², apibūdindama M. Long pedagogines nuostatas ir propaguojamą greitą, mechaninį, pusiau *legato* ir beveik be pedalo atlikimo stilių, konstatuoja, kad jos fortepijono garsas buvo siauras ir neįdomus (Ibid.:103). Pastebėtina, jog tokia atlikimo maniera ir šiais laikais turi nemažai pasekėjų. Kita vertus, dažnai

²⁴⁴ *Au piano avec Claude Debussy* (1960, angliskas vertimas 1972); *Au piano avec Gabriel Fauré* (1963, angliskas vertimas 1980); Marguerite Long with Pierre Laumonier: *Au piano avec Ravel* (1971, angliskas vertimas 1973).

²⁴⁵ Prancūzų kompozitorių sąjungos *Les Six* narys. Sąjunga veikė 1910–1920 m. Paryžiuje, jos idėjiniu lyderiu buvo kompozitorius Erikas Satie (1866–1925) ir literatas Jeanas Cocteau (1889–1963). Sąjungą ir rusų kompozitorių grupę *Могучая кучка* (dar vadinama „Rusiškuoju penketu“) siejo ta pati idėja: *Les Six*, kaip ir *Могучая кучка*, siekė apginti savo šalies muzikinę kultūrą, išlaikant jos specifiką, nuo aplinkinių įtakos. Kompozitoriaus D. Milhaud kūryba apima net 443 opusus.

²⁴⁶ Pianistas, kompozitorius-impressionistas, kompozicijos mokėsi Paryžiaus konservatorijoje pas G. Fauré. 1935–1946 m. dirbo konservatorijoje.

²⁴⁷ Konservatorijoje dirbo 1906–1940 m.

²⁴⁸ Pirmasis M. Ravelio koncerto fortepijonui kairei rankai atlikėjas.

²⁴⁹ Puikus F. Chopino ir R. Schumanno kūrinių interpretatorius. Ryškus prancūziškosios atlikimo manieros atstovas, dažnai prilyginamas savo mokytojams M. Long ir A. Cortot.

²⁵⁰ *Le piano* (1959); *La petite méthode de piano* (1963).

²⁵¹ Šis darbas ypač populiarus ir plačiai naudojamas buvo Sovietų Sąjungoje.

²⁵² Jos mokytojai – A. Marmontelis ir A. Cortot.

vienos fortepijono mokyklos kontekste skirtingų pedagogų nuostatos ir požiūris į techniką šiek tiek varijuoja.

Alfredas Cortot – P. J. Ziemermmano mokiny, vienas ryškiausių XX a. prancūzų pianistų, savo darbuose galutinai suformavęs ir užrašęs prancūziškosios atlikimo manieros principus²⁵³. A. Cortot Paryžiaus konservatorijoje dirbo 1907–1923 m.; jo mokiniai – garsūs, pasaulyje pripažinti pianistai: Clara Haskil (1895–1960), Yvonne Lefébure (1898–1986), Marcelle Meyer, Vlado Perlemuteris ir daugelis kitų.

A. Cortot koncertavo kaip pianistas ir dirigentas ne tik Europoje, bet ir Amerikoje. Anot Ch. Timbrellio, tarp dviejų pasaulinių karų atlikėjas surengė 282 koncertus Amerikoje, 292 – Anglijoje, 1425 – Europoje, Rusijoje, Pietų Amerikoje, padarė 150 audio įrašų²⁵⁴, vedė 183 fortepijono meistriskumo kursus *Ecole Normale de Musique*²⁵⁵ (Ibid.: 99).

A. Cortot mokinė M. Tagliaferro prisimena, jog mokytojas profesorių A. Marmontelio, Louis-Josepho Diémerio ir M. Long įtvirtinta greita, ryškiai artikuliuota atlikimo maniera nesizavėjo. Nors, atlikdamas tam tikrą repertuarą, A. Cortot naudojo permatomą garsą, kuris išgaunamas minimaliai naudojant rankos ir riešo judesius, aukštai kilnojant pirštus, nenuspaudžiant klavišo iki dugno²⁵⁶. Pianistas nevengė platesnių rankos judesių, gilesnio *legato* ir harmoninio mąstymo. Dažnai iš savo mokinių reikalavo faktūros kontrastų, pabrėždamas, jog muzikoje svarbu ne tik šviesa, bet ir šešėliai (Ibid.: 103).

Pianistas Éricas Heidsieckas (g. 1936) teigia, jog mokytojo atlikimo manierai buvo būdingas išskirtinis *cantabile*, kuris ilgainiui tapo pianisto vizitine kortele. A. Cortot mokė plačias, dainingas melodijas atlikti lanksčiu riešu ir tiesiais pirštais, o brilantiniams, greitiems pasažams naudoti „arkinę“ rankos poziciją (Ibid.: 104). Šios atlikėjo nuostatos primena, jog A. Cortot visą gyvenimą studijavo ir rūpinosi F. Chopino palikimu, aktyviai propagavo jo atlikimo manierą ir pedagogines nuostatas.

Patvirtinant šį teiginį svarbu atkreipti dėmesį į A. Cortot išleistas F. Chopino, F. Liszto ir R. Schumanno kūrinių redakcijas, kuriose jis kruopščiai nagrinėja

²⁵³ A. Cortot moksliniai, metodiniai darbai: *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928, angliskas vertimas 1930); *La musique française de piano* (1930, angliskas vertimas 1932) *Cours d'interprétation* (1934, angliskas vertimas 1937 ir 1989 pavadintas *Studies in Musical Interpretation*); *Aspects de Chopin* (1949, angliskas vertimas 1951 ir 1974, pavadintas *In Search of Chopin*).

²⁵⁴ Tais laikais tai buvo bene didžiausias įrašų skaičius tarp pianistų (Gudger 2001: 3772).

²⁵⁵ *Ecole Normale de Musique* įkurta 1919 m. A. Cortot iniciatyva. Šioje mokykloje iki 1961 m. buvo dėstoma plataus masto muzikos istorijos ir teorijos programa kaip papildomas žinių šaltinis Paryžiaus konservatorijos studentams.

²⁵⁶ Jo mokiny V. Perlamuteris teigia, jog A. Cortot rankas laikė arčiau klavišų ir jo garsas nebuvo toks artikuliuotas kaip kitų prancūzų pianistų. Nepaisant to, jis galėjo puikiai artikuliuota maniera atlikti Saint-Saënsą. Mokytojas buvo įvaldęs įvairias technikas, kurias naudojo atlikdamas atitinkamą muziką.

natų tekstus, pateikdamas visą eilę techninių pratimų ir paaiškinimų šios muzikos atlikimui (žr. 1 priedą).

Pristatant ryškiausius XX a. prancūzų fortepijono mokyklos atstovus, svarbu paminėti vengrų kilmės prancūzų pianistą **Isidorą Philippą**, kuris buvo artimas C. Debussy draugas, po kompozitoriaus mirties tapęs pagrindiniu jo kūrinių interpretatoriumi. Ypatinę dėmesį I. Philippas skyrė F. Chopino pedagoginei tradicijai, kurią aktyviai propagavo jo mokytojas, F. Chopino mokinys G. Mathias. Tyrėjas Ch. Timbrellis pabrėžia, jog pianistas dažnai kalbėdavęs, esą F. Chopinas sukūrė visiškai naują muzikinio mąstymo filosofiją ir savo mokymu paveikė visą muzikinio ugdymo sampratą (Ibid.: 90). Šis požiūris padėjo pianistui tapti vienu ryškiausių F. Chopino muzikos interpretatoriumi.

I. Philippas Paryžiaus konservatorijoje dirbo 1893–1934 m. Iš gausybės jo mokinių, tęsusių savo mokytojo tradiciją, paminėtini Jeanne-Marie Darré (1905–1999)²⁵⁷, Nikita Magalovas (1912–1992)²⁵⁸, Guiomar Novaës (1896–1979)²⁵⁹ ir Phyllis Sellickas (1911–2007)²⁶⁰. I. Philippas yra išleidęs nemažai metodinės literatūros ir fortepijono technikos pratybų²⁶¹, kuriose didžiausias dėmesys skiriamas ritminiam tikslumui ir artikuliacijai. Studentai prisimena, jog mokytojas primygtinai reikalavo praktikuotis su metronomu, pirmiausia lėtai, tada palaipsniui vis greičiau. Rankos judesius ir riešo lankstumą jis leisdavo tik atliekant oktavas, bet esminis jo mokymo siekis – tai pirštų individualumas. Pianistas Paulis Loyonnet'as (1899–1998) teigė, kad mokytojo idealai buvo greitis, išraiškos skaidrumas ir *jeu perle* stilius (Ibid.: 83).

Pianistė Jeanne-Marie Darré (1905–1999) prisimena, jog I. Philippo mokymas buvo paremtas minimaliais rankos ir pečių judesiais ir gerokai artimesnis M. Long nei A. Cortot manierai. Anot Jacqueline Blancard (1909–1994), jo technika turėjo išvystytą kvėpavimo pojūtį: įkvėpimas prieš paimant akordą ir iškvėpimas jį nuspaudus (Ibid.: 81). I. Philippas nepaprastai daug dėmesio skyrė švariai ir skaidriai artikuliacijai, dinaminiams niuansams, minkštam ir gražiam garsui.

I. Philippo mokinys, garsus rusų-gruzinų kilmės šveicarų pianistas Nikita Magalovas (1912–1992) pabrėžia, jog mokytojas visada reikalavo tiksliai laikytis

²⁵⁷ Dirbo Paryžiaus konservatorijoje 1958–1975 m.

²⁵⁸ Rusų-gruzinų kilmės šveicarų pianistas, įrašęs visus F. Chopino kūrinius (13CD, Philips Classics). Pianistės Marthos Argerich mokytojas.

²⁵⁹ Brazilų kilmės pianistė, F. Chopino, R. Schumanno, C. Debussy kūrinių interpretatorė.

²⁶⁰ Britų kilmės pianistas.

²⁶¹ Metodiniai leidiniai: *Quelques considérations sur l'enseignement du piano* (Paris, 1927); *Le piano et la virtuosité* (Paris, 1931); pratybų sąsiuviniai, iš kurių labiausiai naudojami pedagogikoje: *Exercises for Independence of the Fingers* (1898), *Complete School of Technique for The Piano* (Bryn Mawr, 1908), *Exercices pratiques* (1897) (Timbrell 1999: 79).

kompozitoriaus idėjos ir natų teksto. Buvo laisvos atlikimo manieros, kuria pasižymėjo A. Cortot, priešininkas. N. Magalovas tvirtina, jog I. Philippo mokymas yra absoliučiai priešingas Theodoro Leschetizkio pedagoginėms nuostatoms. Prancūzas naudojo išskirtinai pirštinę techniką, o rankos „svorį“ suprato kaip kiekvieno piršto „svorį“ pereinant nuo vieno klavišo prie kito (Timbrell 1999: 83). Matyti, jog N. Magalovui buvo labiau priimtina T. Leschetizkio mokykla, o I. Philippo indėlių pianistas matė greitoje ir lengvoje technikoje.

Aptarus trijų ryškiausių XX a. prancūzų fortepijono pedagogų nuostatas nesunku pastebėti, jog ši fortepijono mokykla nepaprastai daug dėmesio skiria prancūziškojo stiliaus, kuris pasižymi rafinuota, aiškia precizika ir intelektualiu subtilumu, išlaikymui ir eksponavimui. Pastebėtina, jog prancūzų pianistų repertuaras išskirtinai orientuotas į kompozitorių C. Debussy, M. Ravelio, G. Fauré muziką, kurios atlikimui būtina *jeu perlé* technika.

Toliau šiame poskyryje tyrinėjama konkretaus prancūzų muzikos autoriaus – Claude'o Debussy²⁶² – fortepijoninė stilistika ir tai, kaip ją interpretavo XX a. pradžios pianistai.

3.3.2. Claude'o Debussy koloristiniai atradimai ir pjesės „Auksinės žuvelės“ lyginamoji interpretacijų analizė

Pagrindiniai XIX a. pabaigoje Prancūzijoje susiformavusios meno srovės – impresionizmo – principai buvo įkūnyti akimirka, sustabdyti judesį, atspindėti realybės nepastovumą, pagrįsti įspūdžiu. Ryškiausių impresionizmo atstovu muzikoje laikomas prancūzų kompozitorius ir pianistas Claude'as Achille'is Debussy (1862–1918), padovanojęs pasauliui nepaprastai ryškius, koloristinius impresionizmo šedevrus. Paties Debussy atlikimas scenoje pasižymėjo nepaprastai plačia spalvinių efektų amplitude, subtilumu, visiškai atsisakant „mušamųjų efektų“²⁶³.

Aptariant C. Debussy atradimus, siekį įveikti fortepijono specifika – tembro statiskumą ir plaktukinį skambėjimą, bus remiamasi trimis aspektais: pedalo naudojimu, dinamika ir *rubato* išskirtinumu.

²⁶² Šios paradigmos atskleidimui pasirinktas labiausiai impresionistinėje tradicijoje išsiskyręs kompozitorius-pianistas C. Debussy. C. Debussy kūrybai ir jos pasekėjams būdinga absoliuti impresionizmo filosofijos ir būdingų bruožų išraiška muzikoje. Tuo tarpu M. Ravelio kūryboje nesunku pastebėti neoklasicistinės srovės apraišką.

²⁶³ Savo kūrinius atliekantį Debussy galime išgirsti senuosiuose *Welte-Mignon* pianolos įrašuose, kuriuos kompozitorius įgrojo 1913 m. Daugiau informacijos – http://www.openculture.com/2013/01/debussy_plays_debussy_the_great_composers_playing_returns_to_life.html.

Pedalas. Novatoriški kūrybos ir atlikimo elementai – polifonija harmonijos audinyje, tam tikrų tembrų imitacija, mikroregistrai ir išstos moduliacijos – visa tai sąlygoja C. Debussy pedalo naudojimo subtilybės. Kompozitoriaus muzikoje pedalas naudojamas pilnas, pusinis, ketvirtinis, vibruojantis, ritmiškas ir harmoninis, vėluojantis ir nevėluojantis, kaitaliojamas kairysis ir dešinysis pedalas, tik kairysis (sukelia skambėjimą tarsi per rūką), kontrastuojančiai sugretinamas skambėjimas su pedalu ir be pedalo. Naudodamas pedalą ir siekdamas spalvinių efektų, atlikėjas yra labai priklausomas nuo salės akustikos, instrumento specifikos, savo paties emocinės būsenos, beveik neapčiuopiamų tempo ir garso svyravimų ir pan. Todėl, pasak Gulnaros Sadykovos, koncerto metu atlikėjui labai svarbu: 1) maksimaliai susikonscentruoti į savo klausą, 2) nuolat aktyviai klausytis kiekvieno garso, 3) išsiugdyti automatišką, labai greitą kojos reakciją į klausos siekinius (Садыкова 2003: 325).

Debussy **dinamika** – gana paradoksali. Kaip, kalbėdama apie šio autoriaus preliudus, pažymi Sadykova, ji yra priklausoma nuo tekstūros, tačiau priešingai nei įprasta: kuo tirštesnis garsų audinys, tuo tylesnis skambesys. Dažnai *piano* dinamikoje skamba repeticijos ar plaktukinio pobūdžio muzika. Debussy dinamika – vertikali. Dažnai viename akorde galima išgirsti keletą dinaminų sluoksnių. Vokiečių pianistas, pripažintas Debussy kūrinių interpretuotojas Walteris Gieseckingas yra ją pavadinęs „vidine akordų dinamika“. Tai – visiškai nauja idėja fortepijono atlikimo mene, kuri privertė atlikėjus kitaip traktuoti dinamikos ir tekstūros ryšį. Dinamika tampa kūrinio formos pagrindu, atsiranda nauji sonoristiniai efektai (pavyzdžiui, Debussy ieškojo tylos, išnykimo, užgesimo efekto) (Ibid.: 326).

Kompozitorius taip pat daug dėmesio skyrė **rubato** funkcijai, kuri jo kūryboje traktuotina kaip nukrypimas nuo laiko tėkmės ir greitas sugrįžimas į ją. Šiam efektui pažymėti jis vartodavo terminą „Cédez“, kas paprastai reikštų sulėtinimą, tačiau ne visuomet (gali būti net pagreitinimas)²⁶⁴. Debussy vartosenoje – tai tiesiog perėjimas, ryšys, nukrypimas iš vienos kompozicinės atkarpos į kitą.

Claude'o Debussy pjesė „Aukšinės žuvelės“ (*Poissons D'or*) iš ciklo „Vaizdai“ (*Images*) II sąsiuvinio laikoma impresionizmo manifestu muzikoje, kvintesenciniu šios estetinės pakraipos šedevru. Kompozitorius pjesę sukūrė įkvėptas japoniško paveikslėlio (pano), kur tamsiame vandens fone plaukioja dvi žuvytės (žr. paveikslėlį Nr. 1). Įdomu tai, kad paveikslas labai paprastas ir tartum niekuo

²⁶⁴ Pranc. *céder* – palikti, nusileisti, perduoti, pasiduoti, praleisti, pasitraukti, išnykti.

neišraiškingas, tačiau kompozitoriaus muzika – kupina dramtizmo, labai emocinga, išraiškinga, žėrinti.



Paveikslėlis Nr. 1. Nežinomo autoriaus japoniškas paveikslėlis²⁶⁵

1907-aisiais parašytą kūrinių kompozitorius dedikavo garsiam to meto ispanų pianistui Ricardo Viñes, kuris buvo daugelio Debussy kūrinių pirmasis atlikėjas. Kompozitoriaus mokinys, pianistas Maurice'as Dumesnilis savo prisiminimuose rašė: „Jo niekada netenkino „Auksinių žuvelių“ atlikimas. Mokytojas nuolat reikalavo groti laisviau, ekspresyviau. Muzika turi skambėti elegantiškai, gracingai ir kartu paprastai“ (cit. iš Кремлев 1965: 83). Kiekvienas atlikėjas ieško savų būdų, kaip atlikti šią nepaprastai virtuoziską, sudėtingus pianistinius uždavinius keliančią pjesę. Čia neužtenka fantazijos: būtinas virtuozinis nervingumas, valia, muzika suponuoja ir humoro atspindžių. Labai svarbu rizikuoti, pasiekti savotišką laisvos improvizacijos būseną ir plaukti pasroviui su muzika.

Pjesėje ypač gausu ritminių elementų, kurie nuolat kaprizingai kontrastuoja ir galiausiai išsilieja į grandiozinę poemą, kurioje atspalvių diapazonas varijuoja nuo „švelnaus“ iki „labai garsaus ir skambaus“. Kompozitorius stengiasi muzikos garsais perteikti ne tik auksinių žuvelių blizgėjimą, bet ir jų staigius judesius, tarsi matomus akimis. Nors pjesės siužetą sunku atspėti, kompozitoriaus gebėjimas paversti ją „iš

²⁶⁵ Interneto prieiga: <http://www.debussypiano.com/audio.htm> (žiūrėta 2018 05 20).

matomo į girdimą“ (garsiniai zigzagai, posūkiai, nervingumas ir tuoj pat – ramybė) padaro muziką nepaprastai išradinę ir įtaigią.

Itin sudėtinga yra „Auksinių žuvelių“ harmonija. Jau pirmuosiuose pjesės taktuose skamba ir mažoras, ir minoras. Naujos spalvos kuriamos pasitelkiant chromatizmą sugretinimus. Šiuo atžvilgiu labai įdomi yra kūrinio koda, kur stulbinančiame trisdešimtantrinių judėjime blykčioja chromatiniai šalutiniai tonai, paraleliniai judesiai, posūkiai. Pabaigoje aiškiai kaitaliojasi Fis-dur su fis-moll, ir muzika tarsi „užsnūsta“.

Šiam tyrimui buvo pasirinktos ryškių prancūzų pianistų – Marcelle Meyer²⁶⁶, Roberto Cassadesus²⁶⁷, Vlado Perlemuterio²⁶⁸ – ir kitų pripažintų prancūzų muzikos interpretatorių Walterio Gieseckingo²⁶⁹ bei Ricardo Viñes²⁷⁰ – Claude'o Debussy kūrinio „Aukšinės žuvelės“ iš ciklo „Vaizdai“ interpretacijos. Pasirinkimas nebuvo atsitiktinis: visi šie pianistai gyveno panašiu laikotarpiu ir priklausė tai pačiai pianizmo srovei, kurią galima įvardyti kaip įkūnijančią koloristinę fortepijono atlikimo paradigmą. Norint pagrįsti pastarąją hipotezę tyrimo metu buvo siekiama pasirinktuose įrašuose atrasti ir panagrinėti tokio atlikimo ypatybes, o taip pat – identifikuoti ir apibrėžti tipinius prancūzų mokyklos bruožus. Didžiausias dėmesys kreiptas į technines išraiškos priemones, t. y., garso išgavimo būdus, tekstūros valdymą, pedalo naudojimą, ritmą, formą, autoriaus nuorodų laikymąsi ir pan.

Kūrinio pradžioje skambanti tema tyrimo objektu netapo. Kur kas svarbesnis niuansas šioje pjesėje – spalvinė temų tarpusavio sąveika, todėl didesnis dėmesys skirtas jungtims, kontrastams ir pan. (žr. 61 pavyzdį).

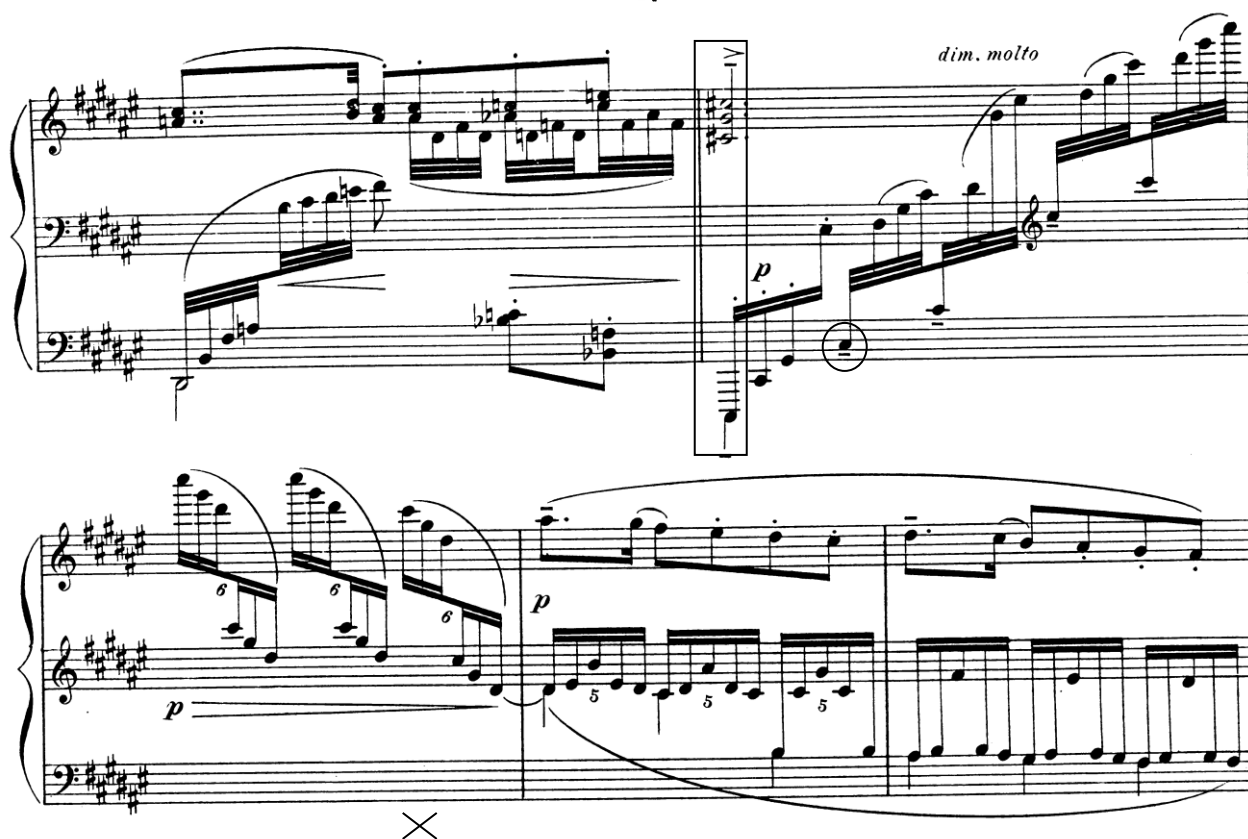
²⁶⁶ Marcelle Meyer (1897–1958) gimė Lilyje, Prancūzijoje. Mokėsi pas Marguerite Long, Ricardo Viñes, vėliau – pas Alfredą Cortot. Analizuotas 1947 m. pianistės įgrotas įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=uFdYiXDWXnk] (žiūrėta 2017 09 10). Originalus įrašas – Les Discophiles français DF92/5.

²⁶⁷ Robertas Cassadesus (1899–1972) – garsus prancūzų pianistas, gimęs Paryžiuje. Jis studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas Louisą Diemerį, pas kurį taip pat mokėsi ir garsusis Alfredas Cortot. Analizuotas 1955 m. įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=Lrrq7mt0-8] (žiūrėta 2017 09 10). Originalus įrašas – Columbia – ML 4978, 1955.

²⁶⁸ Vlado Perlemuteris (1904–2002) gimė Kaune, tuometinėje Rusijos imperijoje. Studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas Moritzą Moszkowskį, vėliau – pas Alfredą Cortot. Jo studentė buvo ir dabartinė Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė Birutė Vainiūnaitė. Analizuotas 1951 m. įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=vwTQKN3Z14c] (žiūrėta 2017 09 10). Originalus įrašas – BBC MM230, 2003.

²⁶⁹ Walteris Gieseckingas (1895–1956) gimė Prancūzijoje – Liono mieste, tačiau gyveno Vokietijoje. Studijavo Hanoverio konservatorijoje pas Karlą Leimerį. Analizuotas 1937 m. įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=6bL_e0TEeMw] (žiūrėta 2017 09 10). Originalus įrašas – Columbia 69020-D (CAX 7920).

²⁷⁰ Ricardo Viñes (1875–1943) – ispanų pianistas, studijavęs Paryžiaus konservatorijoje pas Charlesą-Wilfridą de Beriot, kuris taip pat buvo ir Maurice'o Ravelio mokytojas. Analizuotas 1930 m. įrašas. Interneto prieiga: [https://www.youtube.com/watch?v=v2EWuW6MM_4] (žiūrėta 2017 09 10). Originalus įrašas – Columbia LF 41, 1930.



61 pavyzdys. C. Debussy „Ausinės žuvelės“ (7–11 taktai)

C. Debussy „Aukšinių žuvelių“ 8–9 taktuose galima įžvelgti keletą reikšmingų niuansų. Akivaizdžiausia tai, jog, atlikdami panašius pasažus, pianistai dažniausiai pasirenka vieną esminę natą ar akordą (pavyzdžiui, Walterio Gieseckingo interpretacija), aplink kurią, kaip apie išskirtinį tembrinį tašką, formuojasi visos pasažas. Marcelle Meyer išskiria apibrauktą *cis*, Walteris Gieseckingas – apibrauktą akordą. Šie garsai rezonuoja, o likusi faktūra tuo metu skambinama kaip fonas. Įdomiai pedalą naudoja Vlado Perlemuteris. „X“ ženklu pažymėtoje vietoje jis nukelia pedalą, taip tarsi apnuogindamas paskutines pasažo natas ir paruošdamas naują motyvą.

Toliau išskirta po keletą būdingųjų kiekvieno pianisto interpretacijų bruožų atliekant šį pjesės epizodą.

- 1) Nepaisant to, kad kūrinio faktūra yra nepaprastai tiršta, Roberto Cassadessus interpretacijoje girdima kiekviena, net smulkiausios vertės nata, išlaikomas absoliučiai tikslus ritmas. Apibendrinant galima tarti, jog tai – perfekcionizmas tiek techniniu atžvilgiu, tiek autoriaus nuorodų laikymosi aspektu.

2) Marcelle Meyer pjesėje išlaiko nepaprastai skaidrią faktūrą, ypač 8–9 taktuose. Šį pasažą pianistė sumodeliuoja taip: pavyzdyje apibraukta nata cis suteikia tembrą ir rezonuoja viso pasažo metu, o likusios natos atlieka tik foninį vaidmenį. Akivaizdus tempo pagyvėjimas 10 takte sietinas su šiai pianistei būdingu ypač dideliu impulsyvumu.

3) Kaip jau minėta, Vlodo Perlemuteris X ženklų pažymėtoje vietoje nukelia pedalą, taip visiškai apnuogindamas likusias 6 pasažo natas ir paruošdamas naują temą. Nors šis niuansas traktuotinas kaip koloristinis, tačiau pianistas jį įgyvendina gana racionaliai.

4) Walteris Gieseckingas pačią pasažo viršūnę atlieka *ppp*. Išpūdis toks, tarsi greitų natų šiame pasaže nebūtų, o svarbiausia čia – susidaranti erdvė ir garso ąša. 8 takte esančio akordo trukmė (pusinė su tašku) yra ilgiausia per prieš tai buvusių taktus. Norint šį akordą pratęsti kiek įmanoma ilgiau, pasažas juodais klavišais sugrojamas paviršiumi, neabejotinai tiesiais pirštais. Pridėjus pianisto nepaprastai minkštą tušę, rezultatas akivaizdus.

5) Ricardo Viñes interpretacijoje šis pasažas kupinas subtilių, o po jo pasigirstanti tema skamba be jokių *rubato* ir yra sprendžiama absoliučiai koloristiniu pagrindu. Atskiro paminėjimo vertos išskirtinės šio pianisto techninės ir tembrinės galimybės.

19

20 Un peu retenu

21

62 pavyzdys. C. Debussy „Ainsinės žuvelės“ (16–21 taktai)

Pavyzdyje Nr. 62 taip pat nesunku pastebėti atramines natas, aplink kurias daugelis pianistų formuoja motyvus. Antai Robertas Cassadesus atkreipia dėmesį į 16 ir 17 taktuose akcentais pažymėtus trilius, kuriuos išdėsto vertikalioje harmoninėje struktūroje, o Marcelle Meyer remiasi linearia trilių linija. Vlado Perlemuteris išskiria apibrauktas natas. Walteris Gieseckingas šį epizodą sprendžia kiek kitaip: 16–17 taktai yra dinamiškai kontrastingi 18–19 taktams. Kitaip tariant, jis nekuria minties aplink vieną garsą, o pasirenka globalesnį sprendimą, kuris taip pat yra koloristinis.

Analizuojant kiekvieno pianisto šio epizodo atlikimą minėtini šie niuansai:

- 1) Robertas Cassadesus išryškina 16–17 taktuose esančius harmoninius pasikeitimus. Kiekvienas trilio sutapimas su akordu yra temбриškai individualus. Nuo 18 takto tekste nebėra akcento ant trilio, todėl pianistas jį iš karto paslepia.
- 2) Marcelle Meyer interpretacijoje 16–17 taktai skambinami melodingai, o 20–21 taktai – impulsyviai, *giocos*o charakteriu. Gana ryškus trilis 18 takte parodo, kad visas šis pereinamasis epizodas sumodeliuotas butent per trilinių natų liniją, kitus elementus paliekant antroje vietoje.
- 3) Vlado Perlemuteris šį pjesės epizodą modeliuoja koloristiškai. Kaip ir ankstesniame pavyzdyje, čia apibrauktos natos rezonuoja po taktą, kol kiti elementai atlieka foninį vaidmenį.
- 4) Walterio Gieseckingo interpretacijoje minėtini ryškūs trilių akcentai 16–17 taktuose ir visiškai priešingi po to skambantys 4 taktai. Klavišai tarytum glostomi neužgaunant jokio konkretaus garso, tačiau skambesys vis tiek susilieja į darnią visumą, taip sukuriant išskirtinę šio epizodo spalvą.
- 5) Ricardo Viñes pabrėžia tikslų ritmą, pastebimas nepaprastas perfekcionizmas triliuose, o taip pat – nekonkretus grojimas 19–21 taktuose, sukuriant „išnykimo“ įspūdį.

63 pavyzdys. C. Debussy „Ausinės žuvelės“ (45–48 taktai)

Pavyzdyje Nr. 63 pateiktame kūrinio epizode Debussy pasitelkia jau anksčiau minėtus terminus – *Cédez* ir *Expressif et sans rigueur* (išvertus iš pranc. „išraiškingai be griežtumo“). Šioje jungtyje koloristiniams efektams vietos yra nepaprastai daug. Kaip pavyzdį galima paminėti Marcelle Meyer naudojamą pedalą – šis niuansas jau buvo pastebėtas Vlado Perlemuterio atlikime. Pedalas apnuogina paskutines pasažų natas, ir tokiu būdu perėjimas iš vienos faktūros į kitą skamba nepaprastai skaidriai. Tiesa, Perlemuteris šioje vietoje pateikia dar įdomesnį sprendimą: jungiamasis pedalas naudojamas visur, išskyrus 47 taktą, kurį jis atlieka visiškai be pedalo. Tuo, be abejonės, siekiama pabrėžti harmoninį pasikeitimą ir sukurti spontaniškumo įspūdį.

Išskirtiniai šio epizodo kiekvienos interpretacijos bruožai būtų šie:

- 1) Robertas Cassadesus nepaprastai tiksliai išgroja visas natas. Tiesa, tiksliai ritmiškai suskaičiuotos kvintolės ir kvartolės šiek tiek prasilenkia su kompozitoriaus nurodytu *sans rigueur*.
- 2) Marcelle Meyer interpretacijoje paminėtini įdomūs pedalo nukėlimai (pažymėti X), kurie apnuogina takto pabaigose esančias melodines natas. 46 takto pradžia grojama *pianissimo*, nepaprastai minkštu tembru.

3) Kaip jau minėta, Vlado Perlemuteris jungiamąjį pedalą naudoja visur, išskyrus 47 taktą, kuris atliekamas visiškai be pedalo. Taip sukuriama spontaniškumo įspūdis ir greitas harmoninis persiorientavimas, tačiau laisvės ir išskirtinės spalvos šiam epizodui minimo pianisto interpretacijoje pristinga.

4) Walteris Gieseckingas 45 takto pasažą sugroja tarsi *glissando*. 46 takte esantis mažas *crescendo* dviem melodinėms natoms yra puikus raktas autoriaus nuorodos *expressif* įgyvendinimui. Pianistas šią nuorodą įprasmina taip, jog tampa nebesvarbu, kad po šių dviejų melodinių natų einantį pasažą atlikėjas sugroja visiškai neteisingomis natomis. Unikalus melodijos tembras šiam pianistui kur kas svarbesnis nei techniniai nesklandumai.

5) Ricardo Viñes interpretacijoje paskutinės keturios 45 takto natos skamba taip, tarsi būtų atliktos puantilistine technika. Ypatinga ritminė laisvė 46 ir 47 taktuose sudaro vidinės ramybės ir improvizacijos įspūdį.

The image displays a musical score for the piece 'Ausinės žuvelės' (84-87 measures) by C. Debussy. The score is written for piano and features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system, measures 84-86, begins with a 'ff' (fortissimo) dynamic and a 'doux' (softly) marking. The second system, measures 86-87, continues with a 'p' (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

64 pavyzdys. C. Debussy „Ausinės žuvelės“ (84–87 taktai)

Paskutiniame pjesės epizode (žr. 64 pavyzdį) labai svarbu atkreipti dėmesį į kompozitoriaus nurodytą dinaminę gradaciją, kurios itin preciziškai laikosi pianistas Robertas Cassadesus. Tuo tarpu Marcelle Meyer sugeba parodyti dar ir mikro dinamiką tarp trisdešimtantrinių natų, kurios sukuria bangavimo įspūdį. O štai Walteris Gieseckingas ignoruoja autoriaus nuorodas, vėlgi, mąstydamas žymiai plačiau. Kadangi šis epizodas yra aiški repriza, o prieš tai girdime kulminaciją, jo sprendimas paprastas, bet labai efektyvus. Kulminacija atliekama *fortissimo*, o visa repriza – *pianissimo*. Neabejotinai naudojamas vibruojantis ar pusinis pedalas, siekiant išlaikyti faktūros skaidrumą. Ricardo Viñes 86–87 takto melodiją atlieka beveik be pedalo. Ir čia, netikėtai, „sausą“ melodiją, atliekama nepaprastai skambiu – tarsi puantilistiniu – štrichu, tampa visiškai savarankiška.

Kiekvienas pianistas baigiamajam kūrinio epizodui suteikia savitų spalvų:

- 1) Roberto Cassadesus prisilaikoma dinaminė gradacija – labai konkreti. Melodija – *fortissimo*, akompanuojanti partija – *piano*. Kaip jau įprasta šiam atlikimui, kiekviena smulki nata ištariama nepaprastai aiškiai.
- 2) Esminis Marcelle Meyer šio epizodo atlikimo bruožas jau buvo paminėtas: tai – nepaprastai gyvos trisdešimtantrinės natos ir mikrodinamika jų viduje, sukurianti bangavimo įspūdį.
- 3) Vlodo Perlemuteris ignoruoja 86 takto pradžioje akompanuojančioje partijoje įrašytą *p. Piano* šio pianisto traktuotėje atsiranda tik tame pačiame takte esančioje melodijoje. Pridėjus tai, jog pedalas taip pat nuimamas vos užgavus melodines natas, iškyla didžiulis kontrastas. Melodija atsiranda netikėtai, kas suteikia jai unikalią spalvą.
- 4) Walteris Gieseckingas šį epizodą nuo pat 84 takto skambina *piano*. 86 takto melodija (taip pat atliekama *piano*) tarsi persipina su akompanuojančia partija. Iškyla perregimas spalvinis vaizdinys: akompanimentas tartum tapatinamas su vandeniu, o melodija – su auksinėmis žuvelėmis.
- 5) Ricardo Viñes 84–85 taktuose pakeičia tekstą, tačiau geba sukurti raibuliuojančio vandens įspūdį. 86–87 takto melodija atliekama praktiškai be pedalo. Taip netikėtai sausa melodija tampa visiškai savarankiška ir – kaip ir prieš tai buvusiam epizode – atliekama nepaprastai skambiu puantilistiniu štrichu.

Išanalizavus pasirinktus garso įrašus, galima sąlyginai charakterizuoti ir pačius atlikėjus. Išklusius Roberto Cassadesus atlikimą susidaro įspūdis, kad atlikėjas priklauso racionaliai mąstančių pianistų gretoms, kas ganėtinai svetima impresionizmo ideologijai. Vienintelis dalykas, kuris išduoda, jog jis yra prancūzų mokyklos atstovas – tai Cassadesus perfekcionizmas. Šis pianistas tiksliai atliko natų tekstą, aiškiai graduodamas menkiausius dinامينius lygius. Tačiau jo atlikime trūksta idėjos, o daugelis konkrečiai grojamų natų prasilenkia ir su impresionizmo muzikos stilistika. Visiškai kitokio tipo – nepaprastai „gyva“, virtuotiška pianistė yra Marcelle Meyer, kurios atlikime imponuoja gausybė įvairiausių tembrų ir charakterių. Priešingai Meyer, Vlado Perlemuteris – pianistas, nepasižymintis išskirtinėmis virtuozinėmis savybėmis, tačiau puikiai išmanantis garso formavimo meną. Įvairus tušė, išmoningas pedalo naudojimas jo interpretacijoje kuria įtikinamą muzikinį piešinį. Pripažintas Debussy muzikos atlikėjas Walteris Giesekingas – nepaprastai kūrybingas ir laisvas pianistas, kuris kūrinio idėją akivaizdžiai iškelia aukščiau technikos. Jo nepaprastai minkštas, bet tuo pat metu labai turtingas tušė puikiai atitinka šios muzikos stilistiką. Ricardo Viñes – nepaprastai subtilių, „plonų“ interpretacinių niuansų meistras. Nepaprastai virtuotiškas, laisvas ir naudojantis daugybę tušė variantų. Galima konstatuoti, jog Claude’as Debussy iš tiesų ne veltui šiam pianistui dedikavo savo „Auksines žuvelės“.

Regis, akivaizdu, jog visus analizuotus pianistus vienija dėmesys garso išgavimo būdų ir tembrų įvairovei. Nepaisant to, kad visi minėti atlikėjai mokėsi pas asmenybes, propagavusias atlikėjiškuosius impresionizmo standartus, Claude’o Debussy „Auksines žuvelės“ kiekvienas jų atlieka savaip, atrasdamas savų niuansų, savitai įprasmindamas vieną ar kitą muzikinį darinį.

IŠVADOS

Pagrindinis dėmesys atliekant meninį tyrimą „Fortepijono mokyklos samprata, raida ir įtaka nūdienos atlikimo meno paradigmoms“ buvo sutelktas į fortepijono mokyklų poveikį formuojantis ir įsitvirtinant šiuolaikinėms meno paradigmoms. Šios paradigmos atspindi ir lemia specifinius kūrinių interpretavimo bruožus, liudija sąsajas su atitinkamų mokyklų atlikėjiškais kanonais.

Tyrimo eigoje įvardytos konceptualioji, vokalinė ir koloristinė atlikimo paradigmos akumuliuoja fortepijono mokyklų suformuotas ir įtvirtintas atlikimo praktikas. Visuotinė globalizacija aktyvavo paradigmų sklaidos bei mokyklų transformavimo procesus.

Atliktas tyrimas leidžia daryti šias išvadas:

1. Fortepijono mokyklos sąvoka gali būti apibrėžiama naudojantis A. J. Ambrazo iškristalizuotais kompozitorių mokyklos komponentais, kur esminę vietą užima pedagogo asmenybė ir sugebėjimas burti aplink save sekėjus. Fortepijono mokyklos tradicijos ir nūdienos atlikimo paradigmos turi daug bendrybių. Pagrindiniai sąlyčio taškai – tai pedagoginių programų specifika, pasireiškianti nacionalinio repertuaro pasirinkimu, požiūris į išraiškos priemonių panaudojimo galimybes ir, svarbiausia, technikos elementų, tušė bei vizualinių aspektų (atlikėjo sėdėseną, rankų padėtimi, judesiais) konceptualumas.
2. Įvairių muzikologų, pianistų ir pedagogų darbuose įvardijami skirtingais parametrais paremti technikos tipai: fiziologinė, natūrali, mechaninė, virtuozinė, meninė, individuali. Tačiau labiausiai mokyklą charakterizuojantis veiksnys yra virtuozinė technika, atspindinti fortepijono mokyklų paradigmas. Skirtingose mokyklose virtuozinė technika įgauna specifinę išraišką, atitinkančią mokyklos prioritetus: *brillante spielen* technika (C. Czerny terminas, vokiška ir austriška mokyklos), *jeu perlé* technika (prancūziška), vokalinį, dainingą fortepijono garsą išgaunanti technika (rusiška).
3. Tyrimui reikšminga buvo Carlo Adolfo Martiensseno iškelta individualios technikos idėja. Lygindamas atlikėjų technikos ir išraiškos priemonių naudojimo būdus, mokslininkas įvardija klasikinį, romantinį ir ekspresionistinį atlikėjų tipus, kurie turi daug bendrybių su šiame darbe įtvirtinama fortepijono atlikimo meno paradigmų idėja.
4. Tyrime apibrėžti mokyklos formavimąsi lemiantys veiksniai: instrumentai, kurie ypač XIX a. dėl skirtingų konstrukcijų lėmė skirtingą atlikimo techniką; iškilūs

pedagogai-atlikėjai, padėję pagrindus fortepijono mokykloms; kompozitoriai-pianistai, kurių idėjos ir kūrybinis stilius ilgam įtvirtino reikšmingas fortepijono meno paradigmas.

5. Fortepijono mokyklų ir instrumentų konstrukcijos tarpusavio koreliacija pademonstruota lyginant XIX a. pradžioje susiformavusias Londono, Vienos ir Paryžiaus fortepijono mokyklas. Anglų fortepijonai pasižymėjo pilnesniu skambėjimu, „dainuojančiu“ tonu, jų garsas buvo gilesnis, nors jie reaguodavo į pianisto judesius kiek pavėluotai. Vienoje gaminamų Walterio firmos instrumentų garsas išsiskyrė grakščia elegancija, skambėjo aiškiai, apibrėžtai, centruotai, nelabai „plačiai“, kitaip tariant, buvo artimas klavesino ir klavikordo skambėjimui. Savo ruožtu Paryžiaus Erard, Pleyel fortepijonai pasižymėjo aiškiu, švariu garsu, gana lengva, bet jautria klaviatūra. Fortepijono gamintojai nuolat tobulino instrumento mechanizmą, mokėsi vieni iš kitų, konkuravo tarpusavyje. Esminiai gaminamų fortepijonų skirtumai ženklino ir šiuose muzikos centruose besiformuojančias atlikimo mokyklas.
6. Londono fortepijono mokykla siejama su Muzio Clementi pedagogine bei menine veikla. Šio muziko bei jo sekėjų atlikimo maniera pasižymėjo išskirtine pirštų technika. Jie drąsiai atlikdavo virtuosinius pasažus dvigubomis natomis, oktavomis, akordais, repeticijomis, išsiskyrė nepaprastu virtuoziškumu, atlikimo technika buvo paremta pirštų individualumu. Tai buvo pasiekama daug valandų trunkančiomis pratybomis, „plaktukiniu principu“ besiremiančia pedagogika. Grojimui buvo būdingas griežtas ritmas ir kontrastinga dinamika. XIX a. pradžios Londono fortepijono mokykla padarė ženklią įtaką daugeliui Europos mokyklų. Kartais šis poveikis lėmė ir netikėtas transformacijas: londoniečių idėjos apie griežtą *legato* greituose pasažuose bei novatoriškus pedalo efektus, įprasminotos Johno Fieldo noktiurnuose, paskatino fortepijono vokalizaciją, tapusią charakteringu rusų fortepijono mokyklos požymiu.
7. Vienos fortepijono mokyklos indėlis ypač ženklius formuojant „klasikinio“, konceptualaus atlikimo kanonus. Neatsitiktinai prie šios mokyklos ištakų buvo muzikai, tiesiogiai susiję su didžiąja Vienos klasikinės mokyklos tradicija. Tai – Beethoveno mokinys Carlas Czerny ir Mozarto mokinys Johannas Nepomukas Hummelis. Svarbiausi XIX a. metodiniai darbai, atspindintys Vienos fortepijono mokyklos principus, yra J. N. Hummelio trijų tomų leidinys „Pilnas fortepijono atlikimo meno teoretinių ir praktinių instrukcijų kursas“ (vok. *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*, 1828) ir C. Czerny trijų

tomų metodinis traktatas „Pilna teorinė-praktinė fortepijono mokykla“ (vok. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, 1839) bei per 600 opusų etiudų ir pratimų, įtvirtinančių *brillante spielen* techniką. Tiriamajame darbe pademonstruota, jog F. Lisztas ir F. Chopinas, du iškiliausi XIX a. fortepijono meno reformatoriai, savo kūryboje naudojo Hummelio ir Czerny sukurtus technikos ir faktūros modelius, kurie romantikų kūryboje toliau buvo tobulinami ir įgavo naują kokybę.

8. Paryžiaus fortepijono mokykla formavosi prancūzų klavesinistų F. Couperino ir J.-P. Rameau metodinių nuostatų, kurias fortepijonui adaptavo ryškiausi XIX a. šios mokyklos pedagogai-pianistai J.-L. Adamas ir F. Kalkbrenneris, pagrindu. Esminiai jų pedagogikos bruožai – tai garso tušė įvairovė ir technika *jeu perlé*, kurios skiriamieji bruožai – jautrus prisilietimas prie klavišų, nuspaudžiant juos ne iki dugno, pirštai arti klavišų, riešas aukštai. Šiai mokyklai būdingas garso tembras – „permatomas“, seklaus, blyškus; pagrindinės muzikinės vertybės – elegancija, apskaičiuotos proporcijos, subtili frazuotė; ypatingas dėmesys pedalui. Specifinė prancūzų fortepijono atlikimo mokyklos stilistika suteikė impulsą kompozitorių impresionistų C. Debussy, M. Ravelio kūrybai, paskatino koloristinės paradigmos formavimąsi.
9. Fortepijono meno raida neatsiejama nuo didžiųjų kompozitorių pianistų-virtuozų veiklos, o jų dar prieš pusantro šimtmečio įprasminotos idėjos aiškiai veda link nūdienos atlikimo meno paradigmu. Visų pirma tai – F. Chopinas ir F. Lisztas. Tyrime parodyta, kaip įvairios mokyklos pritaiko šių kūrėjų paveldą savo meninėms idėjoms išreikšti. Rusų fortepijono mokykla F. Chopino kūryboje išskiria tempo plastiškumą, natūralumą ir organišką siekį priversti fortepijoną *dainuoti*, ir tai sukūrė pagrindą vokalinės paradigmos išraiškai atlikimo mene; prancūzai F. Chopino kūrybą glaudžiai sieja su C. Debussy kūrinio atlikimo tradicija, kreipia dėmesį į „fortepijono poeto“ kūrybos virtuosinius elementus ir pedalo naudojimo specifiką, dažnai turinčią koloristinį tikslą. Savo ruožtu F. Liszto kūrybinių ir pedagoginių nuostatų analizė rodo, kad jo idėjos labiausiai paveikė vokalinės ir koloristinės fortepijono atlikimo paradigmu formavimąsi. F. Lisztui didžiausią įspūdį darė L. van Beethoveno kūryba. Tai buvo viena iš priežasčių, paskatinusių atrasti ir sukurti koncertinį stilių, įteisinantį simfoninio orkestro raišką imituojantį fortepijoną. Tam buvo naudojami *fff*, primenantys orkestro *tutti*, akordine ir oktavine technika išgaunami *tremolo*, pedalo efektai. Siekdamas vokalinio fortepijono skambėjimo F. Lisztas naudojo įvairius tušė

elementus: *legato*, *non legato*, *staccato*; daug dėmesio skyrė pauzėms, *fermatoms*, frazuotei. Koloristinės paradigmos išraišką F. Liszto kūryboje galima sieti su netradicine, dažnai net paradoksalia dinamika, specifiniais faktūriniais elementais, taip pat programiškumu. Tyrime prieita išvada, jog F. Chopino ir F. Liszto techninių priemonių atradimai turi daug bendrų bruožų: tai pirštų savarankiškumo aspektai ir aplikatūra; virtuozinės technikos elementų vystymas; natūrali rankų padėtis. Abiejų pianistų virtuozų požiūris į technikos vystymą atspindi etiuduose bei kituose jų kūriniuose.

10. Garso įrašuose skambančios muzikos atlikimo lyginamoji analizė išryškino skirtingą įvairioms fortepijono mokykloms atstovaujančių pianistų interpretacinį požiūrį į tą patį muzikinį tekstą. A. Brendelio, E. Nyiregyhazi ir E. Bozhanovo interpretuojamas F. Liszto Petrarkos sonetas Nr. 123 patvirtino kiekvieno atlikėjo sąsajas su atitinkamos mokyklos kanonais bei orientaciją į šioms mokykloms būdingas paradigmas: Brendelio skambinimas liudija „klasikinio atlikimo“ prioritetus, jais dažniausiai seka tie pianistai, kurie savo mene prisilaiko konceptualiosios paradigmos standartų; Nyiregyhazi tarsi įkūnija vokalinę atlikimo paradigmą, dažniausiai siejamą su rusų fortepijono mokykla, nors netradiciniai šio atlikėjo interpretaciniai sprendimai leidžia jį tapatinti ir su C. A. Martiensseno įvardytu ekspresionistiniu atlikėjų tipu; Bozhanovas – tai akivaizdus koloristinio atlikėjo tipas, atstovaujantis koloristinei atlikimo meno paradigmai.
11. Šiek tiek kitu kampu pažvelgta į interpretaciją, kai pats kūrinys savo stilistiniu apibrėžtumu suponuoja atitinkamą atlikimo paradigmą. Buvo analizuoti trys kūriniai: L. van Beethoveno Sonatos Nr. 8 („Patetinė“) op. 13 I dalis; P. Čaikovskio pjesė „Trikinė“ iš ciklo „Metų laikai“; C. Debussy „Auksinės žuvelės“ iš ciklo „Vaizdai“ II sąsiuvinio. Kiekvieno kūrinio analizei buvo pasirinkti atitinkamai atlikimo kryptys (paradigmos) atstovaujantys pianistai: Beethoveno – konceptualiosios paradigmos atstovai (A. Schnabelis, A. Brendelis, R. Serkinas), Čaikovskio – vokalinės (S. Rachmaninovas, L. Oborinas, D. Macujevas), Debussy – koloristinės (R. Viñes, M. Meyer, W. Giesekingas). Įvertinus atlikimą buvo išgryninti esminiai kiekvienos paradigmos bruožai:
 - konceptualiosios atlikimo paradigmos specifika atskleista per artikuliaciją, struktūrinį mąstymą, tempą, ritmą, „pirštinę techniką“ (*brillante spielen*);

- vokalinio prado paradigma identifikuota pagal intonavimą, frazuotę, *lygas*, *tempo rubato* ir pedalo naudojimą;
 - koloristinio prado paradigma susieta su pedalo efektais, tušė elementais, specifiniu *tempo rubato*.
12. Išsami interpretacijų analizė leidžia daryti išvadą, jog atlikimo mokyklos sąvoka šiuolaikiniame meno kontekste gerokai pakito: ji pamažu praranda vietos dimensiją, labiau išryškindama individualių asmenybių ir globalių visuomeninių procesų įtakas.
 13. Tyrimas rodo, jog tai pačiai paradigmai atstovaujančių šiuolaikinių atlikėjų interpretacijos toli gražu nėra identiškos. Kita vertus, nors esminiai skirtumai pasireiškia išraiškos priemonių kiekybėje ir kokybėje, tačiau įvaldytos technikos rūšys ir muzikinio mąstymo tipai leidžia įsprausti atlikėją į tam tikro atlikimo stiliaus ar paradigmos rėmus.

Fortepijono atlikimo menas – tai nepaprastai daug žinių ir įgūdžių reikalaujantis procesas. Fortepijono mokyklos ir šiame darbe iškeltos atlikimo meno paradigmų idėjos problematika susijusi su šio laikmečio iššūkiais, kurių esminis bruožas – universalumas. Šis tyrimas atskleidė ir tai, jog sunku rasti universalių pianistų, gebančių tiksliai išreikšti bet kurio kompozitoriaus kūrybinius ketinimus. Siekiant atrasti bendrus interpretacijų vardiklius, geriausiai tinka atlikimo paradigmos sąvoka, kuri nepaneigia fortepijono mokyklų egzistavimo fakto, tačiau gerokai praplečia jų atpažinimo ribas, iš dalies atsisakant nacionalinio identiteto, kuris šiandienos globalioje visuomenėje nebėra svarbiausias. Kur kas svarbesnė ir įdomesnė tampa asmenybė ir jos charakterio bruožai. Būtent jie, pasiekus aukštą meistriskumo lygmenį, leidžia pasirinkti interpretacinius prioritetus, išryškėjančius nūdienos atlikimo meno paradigmose.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Alink-Argerich Foundation. [Interneto prieiga: <https://www.alink-argerich.org/>] (žiūrėta 2018 09 19).
- Ambrazas, Algirdas Jonas (2007). *Muzikos tradicijos ir dabartis. Studijos. Straipsniai. Atsiminimai*. Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Barenboim, Lev A. (1974). *Music Pedagogics and Performance*. Leningrad: Muzika.
- Barnes, Christopher J. (Ed.). (2007). *The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*. Kahn & Averill Pub.
- Bazaras, Motiejus (2017). *Neakademinės muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime* (Meno projekto tiriamoji dalis, Lietuvos muzikos ir teatro akademija).
- Botstein, Leon (2001). Vienna, §5: 1806–1848. In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 882.
- Cole, Michael (2001). Pianoforte, §I: History of the instrument. England and France, 1800–1860(6). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 1879–1880.
- Czerny, Carl (1970[1846]). *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano* London. Universal Edition For USA, T. Presser, sole representative, Bryn Mawr, Pa.
- Cortot, Alfred (1928). *Rational principles of pianoforte technique*. Paris: Editions Salabert.
- Cortot, Alfred (2013). *In Search of Chopin*. New York: Courier Corporation.
- Craw, Howard Allen (2001). Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)] Dussek [Dusík]/Life (1). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 2108.
- Daunoravičienė, Gražina (2016). *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Drasutienė, Liucija (2004). *Fortepijono metodikos tradicijos ir dabartis*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Drasutienė, Liucija (2015). *Lietuvos fortepijono pedagogikos puslapiai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Charlton, David/Trevitt John/Gosselin Guy (2001). Paris, §VI: 1789–1870. Opera companies, theatres (3). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 566–567.
- Gabnytė-Bizevičienė, Giedrė, Kaluinaitė, K., Vitytė, B., Matonis, V., Vilkėlienė, A., Kudinovienė & Melnikas, L. (2008). *Fortepijono mokymo moduliai vaikų muzikos mokyklose kintant muostatoms į muzikinį ugdymą* (Meno projekto tiriamoji dalis, Vilniaus pedagoginis universitetas).
- Gerig, Reginald R. (2007). *Famous Pianists & Their Technique*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Goehr, Lidya (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

- Goodchild, Neil J. (2007) *Liszt's Technical Studies: A Methodology for the Attainment of Pianistic Virtuosity*. Thesis (research). University of New South Wales.
- Gordon, Steward (2016). *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. New York: Oxford University Press.
- Gould, Glenn. & Page, Tim. (1987[1984]). *The Glenn Gould Reader*. London: Faber and Faber.
- Gould, John (2005). What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980. *The Musical Times* Vol. 146, No. 1893 (Winter, 2005), 61–76.
- Gudger, William D. (2001). Cortot, Alfred (Denis). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 3772.
- Hamilton, Kenneth (2008). *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press.
- Hellaby, Julian (2018). *The Mid-Twentieth-Century Concert Pianist: An English Experience*. Routledge.
- Ignatonis, Eugenijus (1997). *XX amžiaus pianistai*. Vilnius: Margi raštai.
- Ignatonis, Eugenijus (2010). *Alma mater ir pianistai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- International M. K. Čiurlionis piano and organ competition. [Prieiga: <http://www.ipmc.lt.com>] (Žiūrėta 2018 09 18).
- International Tchaikovsky Competition. [Prieiga: <http://tchaikovskycompetition.com>] (Žiūrėta 2018 09 18).
- Kalkbrenner, Friedrich W. M. (1820). *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains: Op. 108*. Paris: Pleyel.
- Katkus, Donatas (1997). Atlikimo stilius ir klischės. In: Rūta Goštautienė, sud. (9): 164–182. Vilnius: Baltos lankos.
- Katkus, Donatas (2006). *Muzikos atlikimas: Istorija. Teorijos. Stiliai, Interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga.
- Kaveckas, Egidijus (2016). *Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas* (Meno projekto tiriamoji dalis, Lietuvos muzikos ir teatro akademija).
- Kehler, George (1982). *The Piano in Concert*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- Kerman, Joseph (1983). A few canonic variations. *Critical Inquiry* 10: 107–125.
- Kryžauskienė, Ramunė; Rudvalytė, Rūta (2004). *Lietuvos fortepijoninė kultūra. Mokomasis leidinys*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Kryžauskienė, Ramunė (2007). *Lietuvių išeivių fortepijoninė kultūra JAV*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Langley, Robin (2001). Field, John (1,2). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 774–775.

Lietuvoje galiojantys kvalifikaciniai reikalavimai mokytojams, įtvirtinti LR Švietimo ir mokslo ministro įsakymu. Interneto prieiga: <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/7367f7d02fbf11e4b487eaabe28831e8/OZyUEiZGac> (Žiūrėta 2019 01 25).

Lourenço, Sofia (2010). European piano schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2(1), 6-14. Interneto prieiga: [https://www.google.com/search?q=European+Piano+Schools%3A+Russian%2C+German+and+French+classical+piano+interpretation+and+technique&oq=European+Piano+Schools%3A+Russian%2C+German+and+French+classical+piano+interpretation+and+technique&aqs=chrome..69i57j1156j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8] (žiūrėta 2019 04 23).

Meisel, Maribel/ Huber Alfons (2001). Pianoforte, §I: History of the instrument. Germany and Austria, 1750–1800 (3). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 1871.

Melnikas, Leonidas (2007). *Muzikos paveldas: epochų ir kultūrų sankirta*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Melnikas, Leonidas (2006). Broliai Ginzburgai ir jų įtaka Lietuvos fortepijono menui. *Menotyra*, (1(42)), 23–30. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija.

Nakas Šarūnas (2002). *Šiuolaikinė muzika*. Vadovėlis 9–12 klasei. Vilnius: Alma litera.

Navickaitė-Martinelli, Lina (2004). Ludwigo van Beethoveno kūrybos recepcija: mito formavimasis ir istorija. *Lietuvos muzikologija*, t. 5.: 120–131. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Navickaitė-Martinelli, Lina (2010). *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus.

Navickaitė-Martinelli, Lina (2013). Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos. *Lietuvos muzikologija*, t. 14.: 64–74. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Navickaitė-Martinelli, Lina (2013). „Mokykla“ kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrinės tapatybės. *Ars et Praxis* (1).: 106–122. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Navickaitė-Martinelli, Lina (2014). *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland.

Navickaitė-Martinelli, Lina; Aleknavičius, Jurgis (2017). Koloristinė fortepijono meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė. *Ars et Praxis* (5).: 76–90. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Newman, Ernest (1918). The Development of Debussy. *The musical times*, 59 (903): 199-203.

Nichols, Roger (1992). *Debussy Remembered*. London: Faber & Faber.

Paperno, Dmitry (1998). *Notes of a Moscow Pianist*. Portland, Ore.: Amadeus Press.

Philip, Robert (2004). *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ripin, Edwin M./ Pollens, Stewart (2001). Pianoforte, §I: History of the instrument Origins to 1750 (2). In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 1864–1865.

Samson, Jim/Michałowski, Kornel (2001). Chopin, Fryderyk Franciszek In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 2103– 2133.

Spec. fortepijono skyriaus programa (1997). M. K. Čiurlionio menų gimnazija. red. Liucija Drasutienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.

Schlesinger, Thea (1928). *Johann Baptist Cramer und seine Klaviersonaten*. München: Druck von Knorr & Hirth, GmbH.

Schonberg, Harold C. (1987). *Great Pianists*. NewYork: Simon and Schuster.

Seter, Ronit/ Lindeman, Stephan (2001). Czerny, Carl/Works. Bibliography complete schools and treatises. In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 4497.

Shreffler, Anne C. (2011). Musical canonization and decanonization in the twentieth century. In: Pietschmann K., Wald M. (Ed.) *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte*. Munich: Edition text + Kritik.

Shreffler, Anne C. (2011). Dahlhaus und die ‚höhere Kritik‘: Schriften über Neue Musik und Politik. In Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität, ed. Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller, 249-64. Schliengen, Germany: Edition Argus.

Queen Elisabeth Competition. [Interneto prieiga: <http://cmireb.be/>] (Žiūrėta 2018 09 18).

Timbrell, Charles (1999 [1992]). *French Pianism. A Historical Perspective*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Tyson, Alan (1973). A feud between Clementi and Cramer. *Music & Letters*, 54(3), 281–288.

Walker, Alan (2001). Liszt, Franz. In: Stanley Sadie, ed. *Grove Music Online - online version of the 2001 edition*: 1705–1760.

Who is Who в жюри Международного конкурса пианистов имени Фредерика Шопена. interaktyvus, [interneto prieiga: <http://culture.pl/ru/article/who-is-who-v-zhyuri-mezhdunarodno-go-konkursa-pianistov-imeni-frederika-shopena>] (Žiūrėta 2017 02 15).

Weber, William (1999). The history of musical canon. In: Cook N., Everist M. (sud.) *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.

Wolff, Konrad (1990). *Masters of the Keyboard. Individual Style in the Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Chopin and Brahms*. Enlarged edition: Indiana university press.

Алексеев, Александр (1988). *История фортепианного искусства*. Москва: Музыка, 1-2.

Алексеев, Александр (1978). *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Рипол Классик.

- Асафьев, Борис В. (1963). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: «Книга по Требованию».
- Бадура-Скода, Ева & Бадура-Скода, Пауль (1972). *Интерпретация Моцарта*. Москва: Музыка.
- Бирмак, Ариадна (1973). *О художественной технике пианиста. В помощь педагогу-музыканту*. Москва: Музыка.
- Бородин, Антон Б. (2007). *Формирование понятия "фортепианная школа" у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования* [Priiega: <http://www.dslib.net/prof-obrazovanie/formirovanie-ponjatija-forteapiannaja-shkola-u-muzykantov-i-spolnitelej-v-processe.html>] (žiūrėta 2018 06 27).
- Гаккель, Леонид (1990). *Фортепианная музыка XX века: очерки*. Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние.
- Грицевич, Виталий (2000). *История стиля в фортепианном исполнительстве*. Москва: МГК.
- Гуральник, Наталія (2013). *Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры* [Interneto prieiga: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/12651/1/Gorahnik%2043-60.pdf>] (žiūrėta 2017 05 05).
- Дятлов, Дмитрий (2013) К истории стилей фортепианной музыки // *Известия Самарского научного центра РАН.15 №2-2*. 492-494 Interneto prieiga: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-stiley-forteapiannoy-muzyki> (Žiūrėta: 25.04.2019).
- Кремлев, Юлий А. (1965). *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка.
- Куликова, Елена Е. (2009). *Фортепианное упражнение как жанр и как метод работы. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, (97), 281-285. Interneto prieiga: [<https://cyberleninka.ru/article/n/forteapiannoe-uprazhnenie-kak-zhanr-i-kak-metod-raboty>] (žiūrėta 2018 11 15).
- Либерман, Евгений (1971). *Работа над фортепианной техникой*. Москва: Музыка.
- Либерман, Евгений (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Лист, Ференц. (2013[1887]) *Фредерик Шопен*. Москва: Рипол Классик.
- Лейхтентритт, Гуго (1930). *Фридерик Шопен*. Перев. с немецкого ЛА Мазель/Под ред. Москва Государственное Издательство Музыкальный сектор.
- Лукачевская, М. Л. (2014). Об исполнительской драматургии цикла 24 прелюдии Шопена. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (3-1), 327-330.
- Мальцев, Сергей М. (2010). *Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII - XVIII веков*. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Каф. музыкальной критики.
- Мальцев, Сергей М. (2010). *Инструмент и педаль у Бетховена*. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Каф. музыкальной критики.

Мальцев, Сергей М. (2010). *Риторика образность и юмор в фортепианной и камерной музыке Бетховена*. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Каф. музыкальной критики.

Мартинсен, Карл А. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли*. Москва: Музыка,

Мильштейн, Яков (1975). *Константин Николаевич Игумнов*. Москва: Музыка.

Мофа, Алла (2013) *Лондонская фортепианная школа конца XVIII - начала XIX веков*. [Interneto prieiga: <http://www.dissercat.com/content/londonskaya-fortepiannaya-shkola-kontsa-xviii-nachala-xix-vekov>] (žiūrėta 2018 11 06).

Нейгауз, Генрих Г. (1961). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Второе издание. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Пылаев, Михаил Е. (2012). *К. Дальхауз об аналитических критериях эстетической оценки музыки (по книге «Анализ и ценностное суждение»)*. Вестник Томского государственного университета, (354), 66-70. Interneto prieiga: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-dalhauz-ob-analiticheskikh-kriteriyah-esteticheskoy-otsenki-muzyki-po-knige-analiz-i-tsennostnoe-suzhdenie> (žiūrėta: 2017 02 06).

Программа обучения к базисному учебному плану специальный инструмент – фортепиано. Санкт-Петербургская детская школа искусств по 12. [Interneto prieiga: <http://spbdshi12.ru/assets/files/programma-forteplano-9-let.pdf>] (žiūrėta 2019 01 18).

Рабинович, Давид, А. (2008). *Исполнитель и стиль*. Москва: Klassika-XXI.

Садыхова, Гюльнар А. (2003) автор–составитель. *Уроки фортепиано: Учебное пособие*.–Владимир: ВГПУ.«Гэллэри».

Терентьева, Наталья А. (1999). *Карл Черни и его этюды*. СПб.: композитор.

Фейнберг, Самуил Е. (1965). *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка.

Черни, Карл (2010). *О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена/ Научная редакция, вступительная статья, комментарии С. М. Мальцева*. СПб, 24, 75.

Щапов, Арсений (1968). *Некоторые вопросы фортепианной техники*. Москва: Музыка.

Юдин Алексей, & Хань Мо (2017). *Традиции русской фортепианной школы и современная практика обучения в музыкальных учебных заведениях КНР. Преподаватель XXI век*, (2-1), 187-198.

PRIEDAI

1 priedas. Alfredo Cortot pratimų ir paaiškinimų F. Chopino Etiudui op. 10 Nr. 2 pavyzdys iš natų rinkinio *Chopin. 12 Etudes Op. 10 Edition de travail par Alfred Cortot* (1945: 14-15)

14

ÉTUDE II

(Op. 10)

Fr. CHOPIN

Progrès à attendre: Indépendance et égalité des doigts faibles (3^{me}, 4^{me}, 5^{me}.) - Perfectionnement du jeu lié - Bonne tenue de la main - Légèreté - Agilité.

Difficultés à vaincre: Chevauchement des 3^{me}, 4^{me} et 5^{me} doigts - Fatigue résultant de la continuité de jeu de ces trois doigts - Division de l'activité musculaire de la main en deux éléments, l'un agissant, l'autre accompagnant.



A. Partie agissante de la main.

B. Partie accompagnatrice.

On commencera par étudier le passage parfaitement lié d'un doigt chevauchant l'autre, par les exercices suivants:

N° 1.

A. 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 etc. 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 etc.
 B. 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc. 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.
 C. 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc. 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 etc.
 D. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 etc.

que l'on travaillera d'abord avec un léger accent sur la première note de chaque triolet (accent fourni exclusivement par le doigt la main n'y prenant aucune part) ensuite en recherchant la parfaite égalité, sans accent.

Répéter 4 fois chaque doigté dans la nuance "piano" et dans un mouvement lent. On préparera soigneusement le passage d'un doigt inférieur "sur" ou "sous" un doigt supérieur (3^{me} par rapport au 4^{me}, 4^{me} par rapport au 5^{me}) suivant les principes d'un legato absolu, en évitant toute articulation exagérée, toute contraction ou raideur du poignet; les doigts ne jouant pas, resteront détendus sans crispation.

Ensuite travailler de la même manière, avec un doigté de trois doigts:

N° 2.

A. 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 etc. 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 etc.
 B. 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 etc. 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 etc.
 C. 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 etc. 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 etc.

en rythmant d'abord par quatre, puis sans rythmer, 2 fois de chaque manière.

Lorsqu'on sera bien familiarisé avec ces exercices et que l'on jouera ces divers doigtés chromatiques sans difficulté, sans à-coups et en observant une tranquillité absolue de la main, les doigts glissant sur les touches plutôt que les frappant, on abordera le travail de la partie supérieure de l'étude et de son doigté spécial.

Nous avons fait choix pour établir ce doigté, de la position des doigts qui permet le mieux l'indépendance des muscles, au moment de l'exécution des accords, c'est à dire que dans la plupart des cas nous avons ce qui assure au jeu une plus grande égalité. Si cependant la conformation spéciale de certaines mains n'en permettait pas l'emploi exclusif, il pourrait être modifié dans quelques détails par l'exécutant, à la condition expresse d'écrire ces modifications, de manière à n'être point à la merci d'un doigté de fortune.

On travaillera d'abord la partie supérieure *seule* sans accords, avec les rythmes suivants et en mettant le doigté choisi.

EDITION NATIONALE

M.S. 5004

Répéter cinq fois chaque fragment de quatre mesures avec chacune de ces formules rythmiques les accents venant du doigt, la main parfaitement tranquille.

Puis, on travaillera, telle qu'elle est écrite, la partie supérieure de l'étude en son entier (sans accords et sans accents) en augmentant graduellement la rapidité d'exécution de manière à lui donner le caractère glissant et vaporeux qui ne doit pas être altéré par l'adjonction ultérieure des accords. Ce n'est qu'une fois cette préparation parfaitement établie et la résistance et l'égalité des 3^{me}, 4^{me} et 5^{me} doigts acquises que l'on commencera l'étude des accords.

Il faudra toujours considérer ces deux notes faites par le pouce et le second doigt, comme un accompagnement en "pizzicato" s'harmonisant avec la sonorité légère de la basse et non comme un point d'appui pour les doigts supérieurs. Leur écriture absolue devrait être:



et leur exécution doit s'effectuer en pincant les notes plutôt qu'en les frappant.

Travailler d'abord ainsi:



d'un mouvement très rapide des doigts seuls, la main restant immobile. Puis:



Puis, à nouveau par fragments de 4 mesures, lentement, la partie supérieure très égale, les accords courts et précis:



Et afin d'assurer la complète immobilité de la main et l'action exclusive des doigts:



le staccato des doigts supérieurs très prononcé, les accords pris en glissant presque de l'un à l'autre (cet exercice doit se travailler fort, dans un mouvement modéré).

Puis l'exercice suivant:



à travailler également par fragments de 4 mesures, que l'on répètera cinq fois lentement, *mf*:

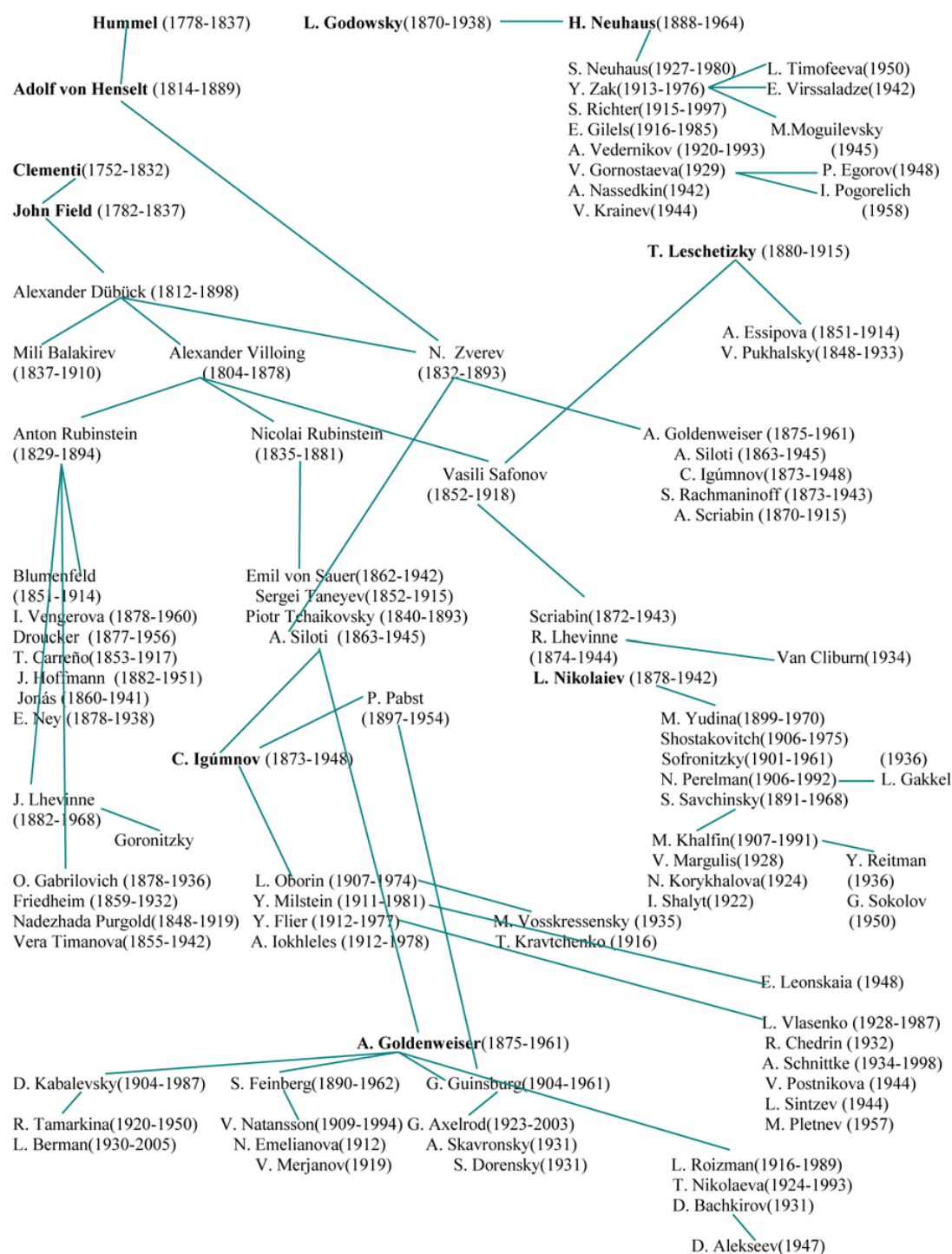
Après quoi l'on jouera trois fois de suite l'Etude en son entier en y joignant la main gauche, d'abord lentement, puis plus vite et enfin dans le mouvement. Et bien entendu, exclusivement dans la nuance piano, tout en tenant bien compte des légers "crescendi" et "decrescendi" qui donnent à cette étude son caractère aérien.

Un excellent exercice de préparation au jeu lié d'octaves est le suivant, qui peut être appliqué aux deux mains, en se servant pour la partie supérieure de la main droite des doigtés de cette même étude.



2 priedas. Rusų fortepijono mokyklos pedagoginės tšos schema iš S. Lourenço *European piano schools: Russian, German and French classical piano interpretation and technique*. Interneto prieiga:

<https://www.google.com/search?q=European+Piano+Schools%3A+Russian%2C+German+and+French+classical+piano+interpretation+and+technique&oq=European+Piano+Schools%3A+Russian%2C+German+and+French+classical+piano+interpretation+and+technique&aqs=chrome..69i57.1156j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>



Šioje schemoje aiškiai matyti rusų fortepijono mokyklos ištakos prasidedančios nuo: M. Clementi ir jo mokinio J. Fieldo; C. Czerny mokinio T. Lechetizkio ir jo mokinių A. Jesipovos ir V. Pukhalskio; J. Hummelio ir jo mokinio A. Henselto. Pabrėžtina, jog rusų fortepijono mokyklos formavimuisi įtakos turėjo daugelis XIX a. garsių Europos pianistų virtuozų, kurie ne kartą koncertavo Rusijos miestuose: J. Hummelis, L. Mejeris, S. Thalbergas, F. Lisztas, M. Plejelis, K. Schumman. Schemoje galima pastebėti, jog J. Fieldo mokinys Aleksandras Dubuck'as buvo A. Villoing'o mokytojas, kurio mokiniai Antonas ir Nikolajus tapo Sankt-Peterburgo ir Maskvos konservatorijų įkūrėjais. Čia svarbu pabrėžti, jog A. ir N. Rubinšteinai labiau prisilaikė europinės fortepijono atlikimo tradicijos (apie tai – 3.2 poskyryje).

XIX a. 7–8 dešimtmečiuose labai reikšmingas tapo pianisto-pedagogo N. Zverevo vaidmuo. Jo mokiniai S. Rachmaninovas, A. Skriabinas, K. Igumnovas. Būtent N. Zverevo pažiūrų dėka Europos fortepijono kultūros pagrindu susiformuoja nauja kryptis, kurios esmė – rusų nacionalinių tradicijų puoselėjimas. Nepaprastai svarbus yra S. Rachmaninovo indėlis, pasireiškęs individualiame išskirtiniame jo kūrybiniame stiliuje. Kompozitorius-pianistas Europos romantinę fortepijono tradiciją praturtino naujomis, labai dinamiškomis išraiškos priemonėmis, davusiomis impulsus naujų rusų fortepijono mokyklos tradicijų formavimuisi.

Labai svarbią reikšmę rusų fortepijono mokyklai turėjo V. Safonovas, kurio mokiniais buvo A. Skriabinas, N. Metneris, A. Grečianinovas, J. Gnesina, L. Nikolajevas. Būtent pastarasis tęsė savo mokytojo idėjų sklaidą per mokinius: M. Judiną, D. Šostakovičių, Vladimirą Sofronickį ir kt.

XX a. ryškiausiais rusų pedagogais laikomi K. Igumnovas, A. Goldenveizeris, S. Feinbergas, H. Neuhausas. Kiekvienas jų laikėsi savų pedagoginių nuostatų, formavusių bendrą rusų fortepijono mokyklos veidą.

[J. Aleknavičiaus komentaras.]