



CE ȘI DE LA CINE AM ÎNVĂȚAT

WHO AND WHAT TAUGHT ME

Iulia RIVILIS

Conferențiar interimar, Maestru în Arte
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

In this article the author refers to some problems connecting with important tasks in piano master performance. The author points out the idea that different outstanding professors of Moscow Conservatory helped their students to understand the style of musical composition, to learn to discover a good inner ear for music and to achieve the necessary touch, to manage to overcome difficult technical places.

La Conservatorul „P.Ceai-kovsky” din Moscova există câteva școli de interpretare pianistică: școala lui H. Neigauz, școala lui K. Igumnov, școala lui A. Goldenveizer, școala lui S. Feinberg. Am avut fericirea să iau lecții și apoi să studiez la elevii acestor mari pedagogi, care au continuat tradițiile profesorilor săi: la profesorul L. Naumov, la profesoara T. Nikolaeva și la profesorul V. Natanson. Cu L.Naumov și T. Nikolaeva am făcut cunoștință pînă la admiterea mea la Conservatorul din Moscova, cînd eram elevă în clasa a șaptea a școlii de muzică. La profesorul V. Natanson am studiat la Conservatorul din Moscova. De la lecțiile și orele individuale cu acești profesori renumiți am aflat informații de mare preț despre interpretarea pianistică, despre tratarea lucrărilor și despre arta interpretativă. Multe am învățat și de la lecțiile de ansamblu cameral cu profesorul D. Blagoi, care mi-a explicat și mi-a povestit despre orele sale cu corifeii acelor timpuri, trecuți deja în nemurire.

Aș dori să împărtășesc acele cunoștințe pe care le-am acumulat din lecțiile și orele petrecute lîngă acești mari profesori, precum și des-

pre unele aspecte foarte importante pentru un pianist. Dacă aș transmite conținutul lecțiilor despre lucrul asupra diferitor creații, ar fi trebuit să scriu o carte. De aceea am să insist doar asupra celor mai însemnate momente.

Înainte de a asculta și de a urma indicațiile profesorului, fiecare pianist trebuie să studieze atent textul, să analizeze lucrarea și să propună viziunea sa asupra planului interpretativ, împărtășind pedagogului său tratarea proprie a opusului. Altfel spus, după cum menționa profesorul V. Natanson, dacă tînărul la 18 ani nu înțelege cum să interpreteze o nocturnă a lui F. Chopin, atunci nimeni n-ar fi putut să-l învețe aceasta. Iar la profesorul L. Naumov lucrul asupra unui opus, spre exemplu, de J. S. Bach se bazează pe simbolurile muzicii bachiene, despre care au scris A. Schweitzer și B. Javorsky. De aceea fără imaginație artistică, fără cunoașterea subiectelor biblice și reflectarea lor în pictura epocii Renașterii, este foarte greu de a percepe explicația pedagogului și cu atît mai mult de a urma indicațiile lui.

Una dintre cele mai dificile probleme ale artei interpretative este

înțelegerea stilului unui sau altui compozitor. Aceasta nu înseamnă că doar respectarea stilului componistic va rezolva problema. Interpretul de asemenea posedă eu-l său creator, de aceea este important ca eu-l său să corespundă stilului compozitorului, a cărui lucrare o interpretează, să nu apară contradicții. Pentru rezolvarea acestei probleme, profesorul V. Natanson cerea de la elev cunoașterea întregii creații a compozitorului, el însuși cânta din memorie diverse opusuri ale autorilor, ceea ce trebuiau să facă și elevii săi. Cu cât mai profund elevul va percepe creația compozitorului, cu atât mai bine și va reuși interpretarea. Cu timpul interpretul poate să schimbe cardinal tratarea opusului. Unii mari maeștri, pe parcursul vieții sale, au cântat și au înregistrat unele și aceleași creații. Este curios de a observa cum se schimbă perceperea lucrărilor în comparație cu anii tinereții, cum în anii maturității ei transformă radical varianta inițială de interpretare, iar în perioada tîrzie din nou revin la tratarea inițială a textului.

Dacă privim la textul scris de compozitor, se pare că semnele muzicale redau doar cu aproximație intențiile autorului. Așa gîndea chiar și S. Prokofiev, pianistul veritabil interpretează lucrările lui Bach, Chopin, Beethoven ș.a. Dar ce reprezintă stilul acestor compozitori, - *nimeni și niciodată* n-au reușit să-l traseze chiar aproximativ”. Și mai departe: „Acest stil – noi știm – într-o măsură mai mare sau mai mică trăiește în interpretările oamenilor de artă, doar acolo”. (1)

În concertele pentru pian ale lui W. A. Mozart și ale altor compozitori cadențele sunt doar schițate, dar aceasta nu înseamnă că trebuie schim-

bat stilul compozitorului. Capacitatea de a vedea ceea ce este scris în note, se dezvoltă treptat. Uneori trebuie de căutat cum se interpretează anumite episoade. Dar dacă studiezi atent și examinezi textul în întregime, atunci deseori în alt fragment al creației, iar uneori chiar în altă lucrare a acestui compozitor se va găsi ceea ce explică acest episod. De aceea pentru educarea simțului stilului nu se opresc la studierea doar a unei sau a două lucrări. Nu totdeauna se poate baza pe interpretarea maeștrilor celebri. N. Perelman scria: „Timpul este prietenul creațiilor mari și dușmanul celor mai bune interpretări... Timpul susține o lucrare ce nu poate fi supusă schimbărilor succesiunilor de interpretări ce se nasc și apoi pleacă, creîndu-se astfel veșnicia creației” (2). Totuși noi judecăm despre stil după interpretările de etalon ale maeștrilor timpului său, după studierea detaliată atât a întregii creații a compozitorului, cât și după moștenirea teoretică, lăsată de celebri teoreticieni sau de interpreți cum ar fi, spre exemplu I. Braudo despre muzica pentru orgă și pentru clavier, P. Badura - Scoda despre interpretațiile opusurilor de W. A. Mozart, R. Tureck despre interpretațiile opusurilor de J. S. Bach, E. Fischer despre sonatele lui L. Beethoven și mulți alții.

În acest sens se pune întrebarea despre melisme. Instrumentele vechi cu clape aveau un sunet scurt. De aceea mulți considerau, că aceasta a devenit drept „produs al gustului estetic”, ceea ce nu înseamnă motiv pentru ideea creatoare interioară, legată cu spiritul lucrării. „Modestia și superficialitatea textului la compozitorii preclasici se explică prin două motive: cel deștept va adăuga și va înfrumuseța textul, cel mai puțin deștept va avea mai puțin material pentru alterarea textului” (3). Acum

pentru instrumentele noastre nimeni nu compune așa, dar de cîntat *bătrînii* trebuie de pe poziția unul „deștept”, adică de a găsi și de a studia descifrările simbolurilor vechi și de a le utiliza conform dorinței compozitorului.

Mulți elevi și studenți iau notele cu o mare precizie acolo unde ele sunt scrise și le scot cu aceeași imprecizie. Nerespectarea duratelor notelor sau pauzelor V. Natanson echivala cu necunoașterea textului și cu lipsa profesionalismului.

O mare importanță are sonoritatea pianului. Este cunoscut că unul și același instrument sună diferit la diferiți interpreți. Profesorul V. Natanson înaintează două cerințe: a executa armonios orice factură, adică ascultînd cu auzul interior sonoritatea corală și orice frază, orice pasaj de a cînta nu din degete, ci din cap și inimă. Doar două cerințe, dar cît de mult ele înseamnă! Fără perceperea interioară nu se va obține o sonoritate nobilă chiar și la posedarea virtuoză a instrumentului. Desigur, o însemnătatea aparte au și procedeele prin care se imită sunetul din pian. Unii interpreți consideră că procesul de mișcare poate înlocui ideea artistică și imaginea sonoră. Uneori pianiștii produc atîta „bilbîială din mîini și picioare”, că nu mai rămîne muzică. Doar ceea ce vedem trebuie să ajute la perceperea auditivă, nu să încurce. Uneori își cîntă în timpul interpretării, mormăind ceva sub nas. V. Natanson interzicea categoric orice cîntare, în afară de cîntarea la instrument, explicînd că multe eforturi se pierd în procesul emiterii sunetelor, iar pentru pian nu rămîne nimic. Dacă vom privi înregistrările marilor maeștri ai trecutului (V. Horowitz,

A. Rubinstein, Solomon, B. Moiseiwitsch, C. Arrau, A. Benedetti-Michelangeli, G. Cziffra, E. Gilels, B. Janis ș.a.), trebuie să atragem atenția asupra așezării lor liniștite, regale la instrument, la mișcările mici ale corpului și la concentrarea excepțională a atenției și auzului, ce se reflectă la urmărirea permanentă cu ochii a ceea ce se petrece la pian. Un principiu important de interpretare la pian este economia în mijloace, mișcări. „**Nu de învățat** corpul prin mișcări, ci **de a învăța** de la el” – iată deviza pentru un interpret.

Ne vom referi mai jos la problema ritmului. V. Natanson își amintea că în perioada de studențime la Conservatorul din Moscova a sosit la Moscova marele pianist E. Petri. După concertul său a avut loc întîlnirea dumnealui cu studenții conservatorului. Una din întrebări adresate Maestrului a fost: „Ce ați ura tinerii generații (în calitate de ceva foarte important, necesar)?” Mare a fost dezamăgirea auditoriului cînd, după o clipă de meditație E. Petri le-a răspuns: „Nu accelerați cînd executați crescendo în sus”. V. Natanson a menționat că, după ani de zile, a înțeles cît de înțelepte au fost aceste cuvinte, la ce trebuie de atras atenția, deoarece executarea accelerando la crescendo în sus și, apropo, ritenuto la diminuendo în jos este un bici pentru majoritatea elevilor. „Involuntar, diminuendo se execută cu un ritardando, iar crescendo se leagă de accelerando...” (4).

Ritmul este principiul fundamental, ce joacă un rol mare în arta muzicală. În domeniul repartizării sunetelor, în timp sunt reguli care trebuie memorate.

- Graba și viteza sunt lucruri diferite. În tempoul *presto* trebuie să

existe senzația de liniște, iar în tempoul *adagio* – senzația de mișcare.

- Este mai simplu de a păstra ritmul la acea mână, care are mai puține note.
- Este necesar de a executa clar orice figurație, independent de durata notelor în altă mână.
- Conform regulii înțelepte a lui E. Petri, sfârșitul unui pasaj se execută cu un *ritenuto* – atunci totul va fi în tempoul indicat.
- Trebuie de sesizat plasticitatea, ritmul mișcărilor, și doar apoi de început interpretarea. Altfel se creează un șir haotic de sunete, iar muzica se va începe cu întârziere. În viață sau cel puțin în filme observăm cazuri, când trebuie să sărim din mers în transport, și pentru aceasta trebuie să fugim, să facem mișcări – și doar apoi să efectuăm saltul.
- Este greu de a asculta o execuție neritimică, dar și când se cântă metroritimic, devine plictisitor. Se permite utilizarea metronomului doar la început cu scopul de a simți schema, dar după aceasta se va cânta pe viu conform ritmului interior. Astfel, la început se cântă conștient după schemă, apoi se permite de a efectua unele libertăți.
- Când în concert sunt opriri pe note lungi, ele trebuie calculate în minte. Tot așa se procedează și cu pauzele. Marele scriitor englez W. Somerset Maugham consideră, că măiestria actorului se apreciază prin capacitatea de a ține pauza. „Pauza este o clipă de desfășurare liberă a acțiunii. În pauză publicul nu primește nici o informație, dar anume în acest moment energia acumulată de

acțiunea interioară se transformă în sufletul publicului într-o calitate nouă. Anume în pauze crește tensiunea. Prin pauză se verifică contactul și se efectuează un impuls spre culminație. Capacitatea de a ține pauza reprezintă o treaptă înaltă a măiestriei. Pauza trebuie începută la timp și la timp finisată, iar timpul se măsoară prin senzația intuitivă a ritmului scenic” (5). N. Perelman numea pauza o factură nesonoră și scria: „Un artist începe concertul nu cu primele sunete ale muzicii, ci cu un moment anterior lor – tăcerea **principală**” (6).

Despre frazare.

„Orice melodie are repere, spre care ea tinde și care o caracterizează. Ne putem imagina o linie ondulatorie, care atinge un punct înalt, sau o linie în zigzag. Executarea nu trebuie să fie „zigzată”: unele note ba se accentuează, ba dispar, sau toată fraza sunt uniform – și de odată apare un accent” (7). Intonarea frazei reiese din caracterul lucrării și depinde de specificul limbajului componistic. Spre exemplu, „în majoritatea fugilor de Bach punctul culminant (al temei) este legat cu un salt nu prea mare. Este important, dacă saltul precedează punctul înalt sau dacă îl urmează. În primul caz, cel mai înalt salt este îndreptat ascendent, în al doilea caz – descendent” (8). Această idee a lui I. Braudo dă interpretului cheia spre perceperea și prezentarea intonării temei bachiene. Cheia pentru interpretarea melodiilor de S. Rahmaninov se găsește în natura pianului. Trebuie de luat în considerație specificul pianului ca un instrument cu ciocănașe ce are un sunet scurt. De aceea melodiile rahmaninoviene se vor începe cu un atac și o des-

creștere sonoră treptată spre sfârșitul frazelor lungi, dar totodată nu se va încurca atacul cu sforzando.

Trebuie, de asemenea, să ținem minte că declamația nu se înlocuiește prin nuanțele dinamice: cum nu s-ar fi cântat fraza – *forte*, *piano*, cu accente sau fără, în ea trebuie să existe sensul de declamație. Orice hașură de tipul *non legato*, *staccato*, *marcato* nu va distruge linia declamației. Fraza întotdeauna trebuie să rămână **frază**. În notele accentuate de asemenea se va vedea sensul declamației. În general, „accentului și este caracteristică proprietatea otrăvii: doza cuvenită este lecuitoare, iar una mai mare – distrugătoare” (9).

În problema pedalizării întâlnim cazuri când pedala se schimbă, totul sună curat – și subit apare o sonoritate falsă. În aceste cazuri, nu trebuie „de șezut în glod”, ci prin pedala vibrantă se curăță sonoritatea. Interpreții experimentați întotdeauna scot pedala mai devreme decât pauza, altfel, la scoaterea ei în momentul pauzei, rămân unele ecouri ale notelor precedente. Este util de a studia pedalizarea la A. Benedetti Michelangeli, care utilizează foarte puțin pedala, datorită acestui fapt pedala introduce un colorit de acuarelă în interpretare, creînd o factură clară și transparentă. V. Goroviț în așa lucrări ca „Iskorki” de Moșkovski, Studiul op.10 N5 de Chopin, în pasajele concertelor și sonatelor de Mozart, folosește puțin pedala, pentru a nu voala frumusețea irepetabilă a acestor creații.

Unii au un prost obicei de a apăsa pedala la sfârșitul frazelor, și în loc de respirație sau cezuri mici rămîne o sonoritate falsă. Sfârșiturile frazelor întotdeauna trebuie să sune curat, cu excepția cazurilor când fraza

se termină cu un sunet lung ce necesită o sonoritate mai plină.

Folosind pedala întârziată, muzicienii deseori întârzie cu luarea ei – drept consecință se creează din nou o sonoritate falsă: maximum de pedală, de regulă, aduce la formarea unui bas nou (a unei armonii noi) și de obicei coincide cu timpul tare.

Nici într-un caz nu trebuie de înlocuit *pianissimo* prin pedala stîngă. Reieșim din faptul că orice pedală reprezintă o nuanță a paletei colore a pictorului și culoarea se utilizează doar după necesitate, așa cum pictorul folosește culoarea roșie, galbenă, albastră sau altă culoare. Utilizarea nepricepută a pedalei lipsește de sens interpretarea lucrării, ștergîndu-i esența. Iar pedala stîngă devine un „drog”. Utilizarea excesivă a ei conduce într-o lume sonoră superficială, slăbește vigilența și se transformă într-o obișnuință incorigibilă” (10).

Ce înseamnă procesul de autoperfecționare?

Adesea observăm că unii muzicieni, confruntîndu-se cu greutăți, se străduie să le învingă și reușesc aceasta cu succes. Iar locurile ușoare ei nu le învață, deoarece ceea ce este ușor reușește de la sine. În consecință, ei execută excelent fragmentele dificile, iar celelalte „trec pe alături”, deseori distrugîndu-se integritatea interpretării. Multe exemple de fragmente ușoare, la prima vedere, le observăm la Mozart sau chiar și la Chopin. Dar uneori aceste fragmente simple sunt mai dificile decât unele pasaje virtuozitate. Este destul de greu de a reuși o executare în care fundalul să sune ușor, să reprezinte o țesătură de sine stătătoare și totodată să redea esența ideii principale a lucrării.

Este foarte greu de executat creații rapide în tempo lent, dar numai în tempoul lent se poate obține o conducere ideală a sunetului, se poate conștientiza fiecare frază, fiecare tu-rație armonică, fiecare pasaj de virtu-ozitate. Cum numai se va obține toate acestea în tempoul lent, va părea co-mod și ușor orice tempo rapid. De aceea este recomandat de a lucra mult în tempoul lent.

În orice pasaj, în orice frag-ment în tempo rapid sunt repere. Când cânti în tempo liniștit, trebuie de atras atenție la ele și atunci ele nu se vor pierde în tempoul rapid. V. Natanson își amintea că pedagogul său S. Feinberg cu ușurință învăța orice pasaj virtuos de cea mai mare dificultate. Secretul consta în capa-citatea de a repartiza aerul în depen-dență de respirație în dependență de poziția maximal comodă a mâinii. Se poate „toci” mult și fără rezultat lo-curile tehnice dificile, dar reușind o repartizare corectă a respirației, se va obține totul.

Deseori apare senzația de oboseală în procesul interpretării. Trebuie de știut că oboseala inter-pretării este legată nu numai de ca-racterul lucrării, ci de capacitatea interpretului de a „găsi” momente de relaxare. Efectele de forță în executa-

rea pianistului de asemenea depind de capacitatea de a repartiza forța, de a avea simțul măsurii în interpretarea acestor episoade, decât de efortul ne-cesar. Uneori interpretul suferă din cauza surplusului de forță și lipsa simțului măsurii. Acești pianiști cu o mare virtuozitate și forță fizică tre-buie să se gândească cum să-și țină în frâu puterea excesivă. Și în sfârșit, temperamentul nu înseamnă viteză cu ciur. Temperamentul este articulația, claritatea temelor, bogăția paletii sonore, energia gândului, inițiativa.

Dacă interpretul are o *idee artistică clară*, atunci *muzica sună în interiorul lui*, el va putea folosi și resursele sale tehnice și, după posibi-litate, va învinge imperfecțiunea in-strumentului și, principalul, va atrage ascultătorii după sine fără efort.

Cele expuse mai sus le-am selectat din conspectele lecțiilor mele în perioada anilor 1981-1986, precum și după audierea înregistrărilor mari-lor interpreți în fonoteca Conservato-rului din Moscova și în fonoteca per-sonală. Am analizat de asemenea multă muzică de operă și vocal-in-strumentală. Drept consecință, am înțeles că multe principii ale tehnolo-giei instrumentale sunt juste și pentru tehnologia vocală sau invers.

Referințe

1. С. Прокофьев. *Игра на фортепиано* // Музыка, 1928. – С. 14-15.
2. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 18.
3. Ibid. – Р. 78.
4. Ibid. – Р. 33.
5. С. Юрский. *Кто держит паузу* // Искусство, 1989. – С. 77-78.
6. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 49.
7. Я. Мильштейн. *Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова* // Музыка, 1954. – С. 54.
8. И. Браудо. *Об органной и клавирной музыке*. - Москва, 1976. – С.17.
9. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 86.
10. Н. Перельман. *В классе рояля* // Музыка, 1981. – С. 26.