

**PRAXEOLOGICAL VALUE OF PIANIST F. LISZT'S ARTISTIC PRINCIPLES
IN CONTEMPORARY PIANIST PEDAGOGY
VALOAREA PRAXIOLOGICĂ A PRINCIPIILOR ARTISTICE
ALE PIANISTULUI F. LISZT ÎN PEDAGOGIA PIANISTICĂ CONTEMPORANĂ**

*Lilia Granețkaia, PHD, Associate Professor,
Alecu Russo Balti State University, Republic of Moldova*

Abstract. *Contemporary national piano pedagogy is focused on the progressive achievements of European pianistic schools developed from a perspective of history, cultural aesthetics, and methodology, incorporating the most progressive methods, principles and musical-artistic laws. The interpretative, technical, artistic, and didactic heritage of the 19th century pianist Ferenc Liszt is still present today through its originality, practicality and progressiveness, which is useful for contemporary piano pedagogy. The author researches, updates some of the great pianist's ideas, principles, methods and tips, considering them important and valuable in the modern music school.*

Key words: *piano art, contemporary piano school, F.Liszt's pianistic principles and methods, student's piano skills, music school finalities.*

Înainte de a efectua o analiză a problemelor muzical-didactice ale demersului educațional la lecția de pian, este necesar să conturăm finalitățile, menirea și obiectivele acestuia. Dat fiind faptul că școala de muzică oferă personalității șansa de a se apropia de marea Muzică pe cale aplicativă – de însușire a ei, considerăm că demersul educațional la lecția de pian trebuie conceput prin prisma esteticului, a frumosului, soluționând, în consecință, probleme spirituale, filozofice, muzicologice și didactice. Privit drept finalitate *actul de interpretare a muzicii* (în sens larg, ca proces de înțelegere, percepere, valorificare a artei muzicale și, în sens restrâns, ca proces de realizare sonoră, instrumentală a creațiilor muzicale) devine indispensabilă cunoașterea principiilor, legilor și mecanismului procesului de interpretare muzicală. Actul interpretativ, asigură dănuirea/perpetuarea artei muzicale, întrucât e determinat de veșnica re-creare a muzicii: or, intențiile artistice ale compozitorului, organizate în reprezentările auditive și codificate în text muzical nu pot fi transmise publicului decât prin intermediul *interpretului*.

În acest sens considerăm oportun adresarea către principiile și metodele de interpretare a marelui pianist al secolului XIX care a lăsat o școală metodică valoroasă actualitatea și noutatea căreia este evidentă la etapa contemporană.

Aspectul istoric. Odată cu apariția lui F. Liszt, cu pianele de șapte octave și jumătate, cu sonorități mari, cu o mecanică ce se lasă învinsă mai greu, tocmai pentru a putea determina sonorități mai mari, cu alte cuvinte tehnica „pianistului clasic” nu mai putea fi satisfăcătoare. Muzica lui F. Liszt cerea participarea greutății întregului braț, și tot odată mobilitatea brațelor (care trebuia să se miște dintr-o parte într-alta a pianului cu o mare

iscusință), o forță considerabilă a aparatului pianistic și foarte multe funcții noi, mișcări pe care pianistica veche nu le cunoscuse. Putem spune că tot ceea ce era interzis până la F. Liszt a fost permis, de arta pianistică după apariția acestui compozitor. Din mărturiile ce ne-au rămas de la contemporani, din unele scrieri putem trasa o serie de particularități cu privire la bazele tehnicii sale instrumentale.

Aspect anotomo-fiziologic. Ținuta la pian era oarecum neobișnuită, ședea drept, mândru, cu capul dat pe spate, uneori cu o ușoară înclinație a bustului către pian. Corpul său, prin fermitatea poziției reprezenta o masă echilibrată, un sprijin pentru jocul avântat al mâinilor. Întregul corp era într-o stare de relaxare, toate mișcările îi erau libere și păreau perfect naturale. F. Liszt, ca și F. Chopin, a fost adversarul unei ținute rigide a degetelor. Dacă F. Chopin pledase pentru ideea ca fiecărui deget să se dea posibilitatea de afirmare a însușirilor sale proprii, în pianistica lui Liszt s-a observat că fiecare deget avea o independență desăvârșită, fapt ce-l uimea chiar pe K. Czerny (profesorul lui F. Liszt), care afirma-se că „la Liszt fiecare deget are un suflet al său, oricât de rapid ar fi tempoul”. În acest sens F. Liszt recomanda exerciții de degete deosebite, scopul cărora era dezvoltarea fiecărui degetelor deget în parte. În interpretarea pasajelor se cerea o egalitate și uniformitate ireproșabilă, îndemnându-i pe elevi să se autoverifice și să să-și „audă” calitatea executării. Liszt era adversarul ideilor că tehnica nu se poate crea decât dacă se studiază în tempo rar și în toate nuanțele dinamice. Sonoritatea mai amplă pe care o urmărea profesorul în conturarea unor voci, nu s-ar fi putut obține în compozițiile sale, dacă fiecare deget în parte n-ar îndeplini sarcina pianistică prin conducerea reliefată a firului melodic.

Vorbind despre digitație, F. Liszt menționa: „în interpretarea muzicii nu se practică ceea ce este comod, ci ceea ce determină un rezultat artistic. Minima rezistență nu are ce căuta nici în tehnica pianistică și nici în artă” [1]. Ce ar însemna afirmația lui F. Liszt, că interpretul nu practică ceea ce este comod? Probabil că între mai multe formule de digitație trebuie aleasă cea menită să corespundă nu facturii mâinii și nu facilității de realizare a textului muzical, ci ideii artistice pe care o urmărește compozitorul. Din toate acestea se desprinde gândul că, pe când pedagogia clasică a pianului considera digitația un punct de plecare ce condiționează însușirea materialului tehnic, Liszt face din ea un factor subordonat mesajului ideatic al compozitorului: dinamica, frazarea, timbrul etc. Principiile lui F. Liszt despre digitație nu prevedeau nici un semn de dogmatism sau interpretare după șablon. Compozitorul nu admitea o digitație apriorică, formule stereotipe bune pentru toți și aplicabile tuturor. Chiar recomandările personale le considera eficiente numai în raport cu construcția mâinii sale și în raport cu starea sa psihică. Nu-și făcea iluzii în ce privește universalitatea indicațiilor sale.

Aspecte artistice și metodice. Un cuvânt aparte putem spune despre rolul și menirea pedalei în interpretarea lui F. Liszt. Pedala joacă în pianistica lisztiană un rol de cea mai mare importanță. La pianiștii clasici pedala nu era decât un mijloc de înfrumusețare a interpretării. Și, abia L. v. Beethoven intuiește funcția majoră a pedalei la pian, folosind-o în abundență, chiar mult mai mult decât se indica în textele muzicale. Specificul facturii muzicale în creațiile lui F. Liszt presupunea repartizarea în mod egal între ambele mâini a gândului muzical, fapt ce demonstra rolul inevitabil a pedalei. Tot pedala i-a permis separarea vocii principale și umbrirea acompaniamentului, creând astfel două planuri sonore. Ea i-a îngăduit să creeze un fundal sonor, și totodată să contopească vocea care cântă cu restul masei sonore pe care se sprijină.

Pedala stânga nu o întrebuița niciodată pentru nuanțe fine de *pianissimo*: în concepția compozitorului, acestea trebuiau să fie realizate numai cu ajutorul degetelor și a auzului muzical rafinat. Pedala stângă era folosită pentru obținerea unor diferențieri de timbru și niciodată pentru nuanțe dinamice. Cu ambele pedale reușea să facă pianul să cânte, fie ca un țambal, fie ca instrumentele de suflat, fie ca vocea omenească.

Există unele afirmații care confirmă că F. Liszt avea o viziune foarte „modernă” asupra tehnicii instrumentale. Spunea, de exemplu: „Nu de exerciții depinde tehnica, ci de tehnică depind exercițiile” [1]; adică pentru cei ce își făuriseră deja un mod de a consolida deprinderile instrumentale, pentru acei ce concep tehnica instrumentală nu ca pe ceva mecanic, exercițiile reprezentau un material eficient. În aceeași ordine de idei, F. Liszt spunea: „Prima sarcină a interpretului este aceea de a ști să auzi”. Aceste îndrumări anulau sfaturile unor pedagogi de a citi în timpul gamelor, pentru că dacă subordonăm totul auzului, înseamnă că implicit atragem mișcările, efectuate la studiul tehnic, în cercul preocupărilor majore ale unei conștiințe mereu treze. Din acest nucleu pedagogia pianului a extras consecințe extrem de importante. Mai târziu, curentul psihologic al pedagogiei pianului (C.A. Martienssen) va înainta schema-procedeu interpretării corecte în care rolul auzului muzical intern, al reprezentărilor auditive și a voinței de sunet va deveni primordial și inevitabil.

F. Liszt împărțea toate dificultățile de ordin tehnic în patru categorii mari, ierarhizate astfel: 1. octavele și acorduri; 2. tremolo; 3. note duble; 4. game și arpegii, considerând drept cea mai ușoară pe prima, iar cele ce urmează din ce în ce mai grele. Exercițiile se practicau în toate tonalitățile. Mereu să cerea nuanțe dinamice dozate cu exactitate: de la cel mai fin *pianissimo* până la cel mai intens *fortissimo*. Era exigent în exercițiile tehnice referitor la sonorități pentru a nu fi lăsate în voia întâmplării, ci dictate de sensibilitatea pianistului, pentru că cele mai simple exerciții să aibă sens. Aici F. Liszt insista și asupra ideii, reluate de numeroși metodologi: economia mișcărilor. Oricât de dificile ar fi fost exercițiile – nici o mișcare de prisos!

Liszt susținea că orice pianist are nevoie de o gândire bine organizată, fiindcă numai așa va putea ajunge la anumite principii artistice de interpretare. Asemenea unei limbi care, pentru a fi înșușită rațional, are nevoie de o gramatică predată sistematic, tot astfel și studiul pianului trebuie privit în funcție de o serie de chei, de un șir de formule fundamentale, asupra cărora munca muzicianului trebuie organizată în mod inteligent.

Înșușirea formulelor fundamentale îi îngăduia lui F. Liszt să stabilească și o altă regulă: ceea ce a memorizării textului muzical prin folosirea reprezentărilor sonore fără ajutorul instrumentului. Ideea a fost reluată cu câteva decenii mai târziu și dezvoltată în lucrările de către K. Leimer, Giesecking și aplicată mai târziu în pianistica contemporană. Pe timpul lui F. Liszt memorizarea la pian era considerată ca o automatizare, mai întâi, de ordin mecanic, ca o consecință a repetării la instrument a acelorași pasaje.

Drept consecință directă a îndrumărilor pe care le dădea Liszt, trebuie înțeleasă și importanța excepțională pe care o atribuia compozitorul citirii la prima vedere. Dacă formulele fundamentale ale pianisticii sunt înșușite, atunci interpretul trebuie să poată cânta indiferent de dificultățile tehnice, pe care le-a învins o dată pentru totdeauna. De aceea, F. Liszt recomanda cu insistență să se dea elevilor să parcurgă la prima vista cât mai multe lucrări, ca să-și poată valorifica, în acest fel, ceea ce dobândiseră în materie de cunoștințe instrumentale. Din felul în care un pianist era în stare să citească un text muzical, își forma părerea asupra gradului lui de pregătire.

Tendința spre măreție și spre planuri largi, pe care Liszt o avea în materie de interpretare, a trasat două caracteristici: unitatea și expresivitatea. Unitatea decurge din faptul că, la redarea, fie a propriilor compoziții, fie a unor lucrări străine, interpretările sale întotdeauna bine gândite, pornind de la concepția generală și până la detaliu. El trata opera ca pe un organism viu și întreg.

Expresivitatea era cel de-al doilea principiu din care reieșea o serie de consecințe. Programatismul său este tot de natură expresivă, rezultatul unei necesități, pe care o consideră firească de a dezvălui imaginea ascunsă a operei. Expresivitatea implică pătrunderea sensului emoțional pe care-l conferise compozitorul.

La F. Liszt exista echilibru între elementul rațional și cel emoțional. Era o armonie care-i îngăduia să-și concentreze atenția și să-și stăpânească propria sa afectivitate. Imaginația, sensibilitatea, dar și rațiunea se contopeau pentru ca să ducă la interpretări unice, în cadrul cărora scopul final, imaginea de bază a creației nu era niciodată neglijată. Exista în concepția compozitorului un plan al interpretării, de la care nu se abătea niciodată.

În interpretările sale avântate, metrica juca un rol foarte modest. F. Liszt a râvnit în domeniul interpretării spre o „eliberare” a discursul muzical de barele de măsură. Ritmurile sale nu erau cele clasice, pentru că-l interesa evidențierea perioadei, frazei, gândului muzical. Faimoasele cuvinte rămase de la F. Liszt: „Eu nu păstrez ritmul” trebuie înțelese în sensul că nu-l interesau accentele metrice, ci desfășurările pe fraze și perioade. Prin *tempo rubato*, Liszt înțelegea „un tempo evaziv, intermitent, o măsură elastică, sacadată și în același timp lăncedă, care se leagănă ca o flacără în suflarea vântului, ca spicele holdelor sub un vânt cald, ca vârful pomilor... Vedeți ramurile cum se leagănă, frunzele cum freamătă și se agită. Trunchiul și crăcile stau nemișcate: acesta e *tempo rubato*” – spunea Liszt. [3]

De sensul artistic lega folosirea și executarea pauzelor și fermatelor din text, evitând orice caracter mecanic în procesul de interpretare. Utiliza pentru marcarea gradațiilor dinamice a sonorității o gamă largă și fină a intensității și expresivității sonore.

Dozările de intensitate, diferite atacuri ale tastei, menite să conducă la tot atât de multe sonorități, au făcut arta pianistică mai complexă, conferindu-i un aspect mai științific, care să completeze pe cel artistic. În îndrumările sale, F. Liszt respecta întotdeauna un principiu extrem de important: necesitatea de a grada dificultățile pianistice în procesul de însușire a acestei arte. Răbdarea și perseverența trebuia să determine calitatea pedagogului și totodată ale elevului, „Fiți răbdători, spunea el; și natura lucrează încet; imitați-o”. Sau, cu altă ocazie: „Puneți piciorul liniștit pe fiecare treaptă ca să ajungeți în mod sigur până la culme; dacă veți merge prea repede veți strica totul.” [3]

Actualmente, din moștenirile artistice și tehnice ale marelui compozitor, pianist și pedagog putem deduce următoare principii și metode, care au primit reflectare și continuitate în pedagogia pianistică contemporană.

Principii artistice:

- descoperirea și dezvăluirea individualității pianistului în actul interpretativ;
- aspirația către dezvoltarea multilaterală și armonioasă a personalității volitive determinată de un grad înalt de măiestrie interpretativă;
- dezvoltarea capacității de lucru independent în mod calitativ, perseverent, expresiv, artistic.

În acest context, Școala de muzică pentru copii înaintază în fața elevului și profesorului unele finalități legate de formarea competențelor muzical-artistice și anume:

competențele transdisciplinare ale disciplinei

- Participarea afectivă în actul muzical de interpretare, receptare și promovare a valorilor muzicale naționale și universale.
- Utilizarea terminologiei muzicale specifice pentru caracterizarea și aprecierea muzicii.
- Identificarea mijloacelor de expresivitate muzicală în corespundere cu rolul fiecăruia în redarea imaginii artistice și a mesajului ideatic al lucrării.
- Cunoașterea și înțelegerea diversității fenomenului muzical-artistice din perspectiva semnificațiilor emoționale, estetice, sociale și spirituale.
- Demonstrarea abilităților muzicale și integrarea în activități cultural-artistice școlare și extrașcolare.

competențele specifice ale disciplinei

- Demonstrarea deprinderilor de lucru de sine stătător asupra creației.
- Relevarea conținutului imagistic al lucrării și pătrunderea în particularitățile de formă a acesteia.

- Demonstrarea potențialului tehnic bazat pe abilitatea de interpretare a gamelor, exercițiilor și studiilor pentru însușirea calitativă a repertoriului de virtuositate.
- Cunoașterea particularităților de interpretare a formei de sonată (allegro de sonată) și capacitatea de percepere a construcțiilor muzicale ample.
- Interpretarea creațiilor de factură polifonică, bazate pe dezvoltarea auzului polifonic și a gândirii polifonice.
- Deținerea unei pedalizări corecte, coordonarea ei cu auzul, frazarea, caracterul și stilul lucrării.
- Abilitatea de intonare cantilenă și inteligentă a melodiei.
- Cunoașterea particularităților stilistice de interpretare a repertoriului clasic și autohton. Interpretarea în ansamblu, acompanierea creațiilor vocale și instrumentale, demonstrarea abilității de a crea imaginea artistică integră în ansamblu.
- Interpretarea *a prima vista*, ce demonstrează deprinderile de studiere independentă și creativă a creației muzicale.

Putem cu certitudine menționa că finalitățile și competențele conturate sunt formulate în raport cu tendințele și cerințele actuale către pianistul contemporan și reprezintă o continuitate metodologică și artistică a ideilor și conceptelor lisztiene.

Bibliografie:

1. BĂLAN Th., 1963, *F. Liszt*, București, Editura muzicală.
2. BĂLAN Th., 1966, *Principii de pianistică*, București, Editura muzicală.
3. АЛЕКСЕЕВ А., 1974, *Из истории фортепианной педагогики*, Киев: Музична украина.
4. АЛЕКСЕЕВ А., 1984, *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века)*, Москва, Музыка.
5. НИКОЛАЕВ А., 1980, *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма*, Москва: Музыка.