

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

JUDITA PALJEVIĆ

POVIJESNI PREGLED KLAVIRSKIH
TEHNIKA I KLAVIRSKE PEDAGOGIJE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2010.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

POVIJESNI PREGLED KLAVIRSKIH TEHNIKA I KLAVIRSKE PEDAGOGIJE

DIPLOMSKI RAD
Mentor: prof. Jakša Zlatar

Student: Judita Paljević

Ak.god. 2009/2010.

ZAGREB, 2010.

UVOD

Oduvijek je osnovni cilj svirača nekog instrumenta i učitelja tog istog instrumenta bio osposobiti, vlastiti ili učenikov, svirački aparat i naučiti svu teoriju vezanu uz notaciju, koje će zatim omogućiti potpuno posvećivanje muzici. Do koje mjere će uslijediti obrazovanje u muzici, do kuda će nastupiti to usavršavanje, uz koje metode, na kojem instrumentu, u kojem razdoblju povijesti, pitanja su koja svaki slučaj čine jedinstvenim.

Prvi pijanisti i učitelji klavira, početkom 18. stoljeća, mogli su imati uzore i prethodnike samo u znanju i praksi vezanim uz klavikord i čembalo, instrumentima srodnim klaviru. Tako se uz postepeni razvoj klavira polako mijenjao i način sviranja na klaviru. Isprva je ta praksa sav teret i važnost dala isključivo prstima. Pijanisti 19. stoljeća imali su iza sebe stoljetnu povijest u sviranju klavira koja je sada već mogla razlučivati korisno i potrebno od štetnog i nepotrebnog. S prvim rezultatima o posljedicama gotovo stoljetne prakse, nakon što je bilo potrebno da se izmjene generacije, dolazi novi val razmišljanja i percipiranja koji govori o pokretu ruke, opuštanju i kontroliranom radu mišića.

U određenom smislu, razvoj razmišljanja o klavirskoj tehnici kroz povijest, odnosno o tim osnovama koje je potrebno savladati ne bi li se moglo posvetiti isključivo muzici, možemo predstaviti kao dijalektičku teoriju. „Prstna škola“ predstavlja tezu, osnovu, početak nasljeđen od klaviru srodnih instrumenata, „anatomsko-fiziološka škola“ je potpuna antiteza te prve prakse, da bi se konačno počela javljati svijest u obliku sinteze koja je shvaćala da niti jedno o navedenih učenja ne može biti u potpunosti pogrešno niti zanemareno. Naprotiv, treba sintetizirati dobro i korisno od postojećeg te na taj način doprinijeti općenitom, linearno-progresivnom, razvoju koji učenje klavira stavlja u domenu uma, sa prstima i kontroliranim opuštenim pokretima ruke kao realizatorima muzičkih naredbi središnjeg živčanog sustava.

1. RAZVOJ KLAVIRA

Povijest sviranja klavira i učenja klavira, klavirske pedagogije, ne počinje u pravom smislu do posljednje četvrtine 18. stoljeća. Iako je Bartolomeo Cristofori osnove mehanizma s batićima primijenio na instrumente s tipkama još 1709. godine, razvoj klavira i njegovo usavršavanje zahtjevalo je neko vrijeme.¹ Cristofori je svoj poboljšani instrument s tipkama nazvao *Forte-piano*, jer se na njemu moglo svirati i glasno i tiho. Kasnije je taj instrument nazvan *pianoforte*, a današnji je *piano*, odnosno klavir, potomak mnogih pokušaja usavršavanja u prijelaznom razdoblju razvoja klavira.²

J. S. Bach je oko 1726. godine vidio jedan od prvih takvih instrumenata, Gottfried Silbermannov klavir. Hvalio je ton, ali nije bio zadovoljan s instrumentom smatrajući ga tvrdim, a diskant slabim. Bachov sin, Carl Philipp Emanuel, u svom poznatom djelu, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1753. godine, piše: „Novi klavir (*pianoforte*), kada je čvrsto i dobro građen, ima mnogo kvaliteta, iako se udar mora pažljivo obilovati, što se ne može bez određenih poteškoća. Zvuči dobro za mala okupljanja“. Do 1770. godine klavir je postao zadovoljavajući u zvuku i izvedbi tako da su vodeći skladatelji i izvođači počeli na njega obraćati sve veću pozornost.³

Godine 1773. Muzio Clementi sklada *Sonatu, op. 2*, namijenjenu za *pianoforte*. Clementi se uistinu može smatrati tvorcem i osnivačem klavirske tehnike 19. stoljeća. S novim prednostima i posebnim kvalitetama *pianoforte* obogatio je svoje skladbe oktavama, tremolima, dvostrukim tercama, repeticijama. S pravom se može smatrati kao preteča Beethovena, barem u području tehničkih novosti.

Godine 1777. mladi W.A.Mozart s entuzijazmom govori o Steinovom *pianoforteu* za koji piše svoju *Sonatu u D-duru*: „Izlazi neusporedivo bolje na Steinovom *pianoforteu*“.

¹ George A. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing: a scientific approach* (Miami: Summy-Birchard Inc., 1967), 1.

² Josef Lhévinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing* (New York: Dover Publications Inc., 1972), 1.

³ Kochevitsky, 1.

Prema sredini 18. stoljeća Europa prolazi kroz nasilne socijalne promjene. Nastupile su velike ideološke promjene. One su nesumnjivo odgovorne za značajne stilske promjene u muzici, i na kreativnom i rekreativnom polju. Pojavila se nova publika koja je preferirala emotivnu ekspresiju u odnosu na formu koja je prije dominirala. Te su promjene odredile „pad čembala“, instrumenta ograničenog u izražavanju osjećaja, koji ne može dinamički sjenčati. Postupno preferiranje klavikorda u odnosu na čembalo počelo je puno prije sredine 18. stoljeća zbog želje da se *crescendo* i *diminuendo* koriste za ekspresiju u izvedbi.

François Couperin u predgovoru prve knjige skladbi za čembalo, 1713. godine, piše: „Biti ću vječno zahvalan onome, koji s beskonačnom umjetnošću i dobrim ukusom uspije od ovog instrumenta (čembalo) dobiti izražajnost. (...) Čini se beznadnim da se duša može dati instrumentu“.

Klavikord je mogao zadovoljiti rastuću potrebu za emotivnom ekspresijom, međutim, glazba je napustila salone i polako prelazila u velike dvorane te je instrument s tipkama sada trebao moćniji ton koji klavikord nije mogao omogućiti. Novi klavir (*pianoforte*) mogao je biti i dovoljno izražajan i dovoljno glasan za velike dvorane. Prema kraju 18. stoljeća poboljšani *pianoforte* je konačno pobijedio, a proizvodnja ostalih instrumenata s tipkama je usporena, ako ne i ugašena.⁴

Međutim se na tom instrumentu moglo puno više nego samo svirati glasno i tiho. Omogućavao je produkciju različitih vrsta i kvalitete zvuka koje kontrolira udar prsta. Zbog toga je jedan od osnovnih problema sviranja problem udara, koji otvara sasvim novo poglavlje problema tehnike.⁵

⁴ Kochevitsky, 1.

⁵ Lhévinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing*, 1.

1.1. Počeci klavirske tehnike

*„Jako moramo poštivati tradicije prošlosti... ne smijemo biti sputani konvencijama... Svi su veliki skladatelji i izvođači gradili na ruševinama koje su sami uništili. Neusporedivo je bolje stvarati nego imitirati. Prije nego stvorimo, međutim, trebamo se upoznati sa najboljim što nam je prethodilo“.*⁶

S. Rahmanjinov

George A. Kochevitsky, ruski pijanist i pedagog, u prvim poglavljima svoje knjige *Umjetnost sviranja klavira - znanstveni pristup*, govori o determiniranosti klavirskog nasljeđa koje uključuje instrumente, izvođače, učitelje, skladatelje i skladbe.

Za vrijeme prijelaznog perioda, u kojem je klavir sve manje sličio na stare instrumente s tipkama, objašnjava Kochevitsky, dogodio se neobičan nesporazum. Iako je glazba za stare instrumente kvalitativno i kvantitativno obogatila klavirsku literaturu, skladatelji koji su pisali za čembalo i klavikord, u skladanju za klavir samo su prebacili staru tehniku i stil skladanja na novi instrument. Međutim, tehničke karakteristike su se malo razlikovale od onih za stare instrumente, ali ipak su kvalitete novog instrumenta postupno utjecale na stvaranje novog stila. Zato su izvođači, posebno učitelji, postali krivi za određene zablude stvorene o osnovnom odnosu izvođača i instrumenta. Stari i novi instrumenti imali su sličnu klavijaturu, ali su se razlikovali u kvaliteti tona i mehanici. Tehnika sviranja novih i starih instrumenata imala je malo toga zajedničkog.⁷

Carola Grindea, u svom članku *Napetost u sviranju klavira*, potvrđuje opsjednutost tehnikom od najranijih dana. Ona piše da su tijekom stoljeća pedagozi i svirači na klavijaturi bili opsjednuti idejom kako na najbolji način postići gipkost prstiju, čime kao da je sredstvo zamjenjivalo cilj. Od najranijih traktata, *Fundamentum organisandi* i razmišljanja o sviranju ranih glazbala s tipkama, pisanih krajem 15. stoljeća, pa sve do početka 20. stoljeća, kad pojedine škole zagovaraju prekid takvog načina vježbanja, naglasak je bio na petoprstnim vježbama što ih je klavirist svakom

⁶ Sergei V. Rachmaninoff „Essentials of Artistic Playing“ u: J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 215.

⁷ Kochevitsky, 2.

rukom morao satima vježbati, i to svaki dan tijekom mnogo godina. Mislilo se da je to jedini put napretku.⁸

To na neki način potvrđuje i Josef Hofmann, ruski pijanist, kada u članku *Napredak u pijanističkom obrazovanju* piše: „Kaže se da je promjenu u tretiranju klavira uzrokovala promjena konstrukcije klavira, ali to je površno razmišljanje. Do strukturalnih promjena instrumenta došlo je zbog sve većih zahtjeva skladatelja“.⁹

Kochevitsky zatim uspoređuje, odnosno razlikuje, tehnike novog instrumenta sa onom starih instrumenata: „Kontrola brzine u silaznom kretanju ruke prema tipkama je jedna od osnovnih važnosti u sviranju klavira. Zato je fini rad mišića ruke potreban za kontroliranje težine i impulsa te je jedan od osnovnih problema klavirske tehnike. Ovog problema nema kod čembala kod kojeg je artikulacija (preciznost udarca prsta o tipku) od osnovne važnosti. Klavikord je bliži klaviru¹⁰ u tom smislu, ali je ipak manipulacija tipkama na ova dva instrumenta različita. Problem *legata* na klaviru je potpuno različit nego na starijim instrumentima“.¹¹

Prvi klaviri optuženi su za umaranje pijanističkih prstiju zbog tvrdog otpora koji je kod starih instrumenata bio puno lakši zbog plićeg pada tipke. Nažalost, piše Kochevitsky, razlika u otporu tipke kod starih i prvih novih instrumenata nije bila tolika da bi se potaknula ideja o drugačijem pristupu sviranja klavira te su, umjesto da se ta razlika uzme u obzir, osnove sviranja čembala, zadržane dugo vremena. Rana klavirska tehnika je ovisila u potpunosti o brzini i gipkosti prstiju, što je vidljivo u glavnim težnjama i ciljevima prvih pijanista i učitelja klavira.

S obzirom da je otpor tipaka, u tom prijelaznom razdoblju gradnje klavira, još uvijek bio lagan, nije bilo potrebno puno snage za sviranje već je snaga prstiju bila dovoljna. Smatralo se da se prsti mogu uspješno razviti samo ako je njihov rad izoliran od „štetnog utjecaja“ ručnog zgloba ili čitave ruke.¹² Upravo će takvo razmišljanje dovesti do prve klavirske metode čiji korijen osjećamo i danas.

⁸ Carola Grindea, *Napetosti u glazbenoj izvedbi* (Zagreb: Music play, 1998), 62.

⁹ Josef Hofmann, „Progress in Piano Study“ u: James Francis Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing* (New York: Dover Publications, Inc., 1999), 157.

¹⁰ Kochevitsky koristi naziv pianoforte za klavire koji su imali svoje razvojno razdoblje od Cristoforija do kraja 18.st.

¹¹ Kochevitsky, 2.

¹² Ibid., 2.

Krajem 18. stoljeća engleski graditelj klavira John Broadwood izradio je novu varijantu klavira, sa dubljim padom tipke i jačim udarcem batića što je proizvodilo puniji i pjevniji ton. Tako su se klaviri mijenjali i razvijali, te je uskoro, „udaraljkaški udar“, kako ga naziva Kochevitsky, koji se isprva činio odgovarajućim zbog mekanog zvuka prvih klavira, postao nedovoljan. Skladatelji su pisali komade koji su zahtijevali veću fizičku izdržljivost kao i tehničku briljantnost izvođača, različite vrste udara i izražajnost melodija. Tako je nastao skup kompliciranih tehničkih problema za pijaniste. Hofmann to potvrđuje: „Zato je skladatelj, i samo skladatelj, odgovoran za te promjene“.¹³

Takve velike promjene ipak nisu utjecale na klavirsku pedagogiju, koja je i dalje podučavala princip „izoliranih prstiju“ te zabranjivala korištenje nadlaktice. Kochevitsky prepoznaje dva trenda u ranoj klavirskoj pedagogiji koji su pokušavali pomiriti promjene instrumenta u odnosu na glazbeno-austičke zahtjeve.¹⁴

Prvi je trend poticao pijaniste da povećaju snagu udarca prsta visokim podizanjem prstiju sa podignutom rukom ili korištenjem „praska“. Takva vrsta udara korištena je kod čembala, a podrazumijeva trzanje vrška prsta prema dlanu nakon udarca o tipku. S anatomsko-fiziološkog gledišta takav bi pokret dao potrebnu snagu, koja je postajala sve važnija, ali bi isto tako kočilo ruku i zglob. Posljedice tog trenda s vremenom će postajati sve jasnije.

Drugi je trend snagu povećavao utiskivanjem prstiju u tipke, za što je bilo potrebno sjediti na povišenoj stolici. Ovo je zapravo bio nesvjestan pokušaj da se gornji dijelovi ruke uključe u sviranje, ali svjesno se ipak držalo starih principa.

Većina je prvih učitelja klavira, zaključuje Kochevitsky, primjenjivala tehničke principe majstora starih instrumenata s tipkama. Čak su i krajem 19. stoljeća učitelji klavira podlijegali pravilima koje su donijeli učitelji čembala i klavikorda. „Poznati je muzičar Hugo Riemann 1893. godine pozvao klavirske učitelje da slijede Rameauove instrukcije o tehnici iz knjige *Pieces de clavecin...* iz 1724. godine, Rameauove instrukcije, koji vjerojatno nikada nije vidio klavir“.¹⁵ Da su barem Bachovu metodu usvojili prvi klavirski pedagozi, prije bi se došlo do danas uvriježenih razmišljanja. Dio Bachove genijalnosti bio je vezan i uz metodu početne nastave klavira, smatra John

¹³ Hofmann „Progress in Piano Study“, 157.

¹⁴ Kochevitsky, 3.

¹⁵ Ibid., 3.

Aschenbrenner: „Toliko se klavirskih metoda danas sastoji od izuzetno dosadnih vježbi koje su djeca primorana svirati. Bach je u svojoj velikoj mudrosti znao da se djecu može zainteresirati samo pjevnom i ugodnom glazbom“.¹⁶

Tek su se početkom 20. stoljeća teoretičari klavira počeli izjašnjavati da je bila velika greška prenošenje starog načina sviranja na starim instrumentima na klavirsko sviranje. Trebalo je gotovo 100 godina da se prepozna i počne ispravljati ova ogromna greška.

¹⁶ John Aschenbrenner, „*Piano Lessons with Papa Bach*“ Dostupno na: <http://pianoiseasy.com/showpage.cfm?page=papabach>.

2. „PRSTNA ŠKOLA“

Klavirska pedagogija je u prvih 100 godina postojanja klavira građena na tri opće poznata principa: koriste se samo prsti, dok je gornji dio ruke fiksiran, tehnika se razvija isključivo mehaničkim višesatnim svakodnevnim vježbanjem, a učitelj je apsolutni autoritet. S obzirom da je takvo učenje koncentrirano na radu prstiju, ovaj se smjer u klavirskoj pedagogiji naziva „prstna škola“. Sve smjernice ove škole utemeljene su na osobnom iskustvu učitelja i vjerovanju u njegovu nepogrešivost.¹⁷

Franz Xaver Scharwenka, poljski pijanist i Kullakov učenik krajem 19. stoljeća u nekoliko rečenica sumira sadržaj „prstne škole“ i dotiče njene ekstremene točke: „Postojalo je vrijeme u prošlosti kada je ulagan očiti napor da sve vezano uz klavirsku tehniku bude ukočeno i što je više moguće ne elastično. Prsti su izvježbavani da skakuću po klavijaturi kao mali batići, dok ruka treba biti ukočena i pripijena uz tijelo. U stvari, nije bilo neuobičajeno za neke učitelje da učeniku postave knjigu ispod pazuha koju je on onda za vrijeme vježbanja trebao držati čvrsto uz tijelo“.¹⁸

Prve klavirske metode su se uglavnom oslanjale na čembalo i klavikord često jedva spominjujući klavir. *Uvod u umjetnost sviranja klavira* talijanskog skladatelja Muzia Clementija je jedna od prvih pravih klavirskih metoda. Clementi je prvi pisao isključivo za klavir, vjerojatno je prva osoba imenovana pijanistom, te je i tvorac pedagoških etida za postizanje tehnike. Clementi je smatrao da svi prsti moraju biti jednako jaki, dakle i jednako izvježbani. Zbog toga je od učenika tražio nepomičnu ruku i visoko dizanje prstiju koji zatim tipku udaraju s velikom snagom. Koristio je posebne vježbe za samostalnost prsta: dok svaki prst naizmjenice udara svoju tipku, ostali se prsti drže svojih tipaka u petoprstnoj poziciji. Bio je jedan od prvih koji je naglašavao važnost vježbanja po nekoliko sati dnevno. On sam je bio toliko marljiv u tom pogledu da bi, ako ne bi uspio vježbati određeni broj sati u nekom danu, nadoknadio sve propušteno sljedeći dan.

¹⁷ Kochevitsky, 3.

¹⁸ Xaver Scharwenka, „Economy in Music Study“ u: J.F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 262.

Johann Nepomuk Hummel je kao i Clementi smatrao da je najvažniji faktor tehničke savršenosti u kontroli rada prstiju. U svom djelu *Temeljiti teoretski i praktični tečaj poučavanja umjetnosti sviranja klavira* on nudi više od 2000 kratkih vježbi za različite kombinacije prstiju. Inzistirao je da se čak i na engleskim instrumentima „pasaže koje treba izvoditi sa snagom, moraju, kao i na njemačkim instrumentima, biti izvedene snagom prstiju, a ne težinom ruke, jer... ne dobivamo glasniji zvuk jačim udarcem nego što bi ga dobili prirodnom snagom elastičnih prstiju“.¹⁹

Savršenu metodičku sistematizaciju, smatra Kochevitsky, stvorio je Karl Czerny čija je *Velika pijanistička škola, op. 500* enciklopedija pijanističkog znanja svog vremena i najkompletnija metoda klavira do tada objavljena. Kao dodatak *Velikoj pijanističkoj školi*, Czerny je napisao i zbirku od deset pisama s pedagoško-pijanističkim temama pod nazivom *Pisma jednoj mladoj dami o umjetnosti sviranja klavira*. Czerny tu zbirku u svom predgovoru naziva nadopunom njegove *Pijanističke škole* u epistolarnom obliku, u kojoj na jasan i poznat način objašnjava kako podučava svoje učenike korak po korak. Za svog korespondenta je odabrao dvanaestogodišnju talentiranu i obrazovanu djevojku, kojoj kroz svojih deset pisama predstavlja pravila gotovo svake pijanističke škole, koja bi ona trebala savladati kroz osam do deset tjedana. Ta pravila i poduke obuhvaćaju raspon od najranijih osnova do najvišeg stupnja obrazovanja, koja bi mogla biti korisna za učenike svih dobi i različitih stupnjeva napretka. „Iako je ovaj zbir pisama“, kako sam Czerny navodi u predgovoru, „dodatak *Pijanističkoj školi, op. 500*, još uvijek se može koristiti s jednakom važnošću kao bilo koja druga metoda, te se na taj način može smatrati kao dobrodošla pomoć učenicima“.²⁰

Czerny je smatrao da se razvoj prstiju gradi isključivo na mehaničkoj gimnastici. U prvom pismu svoje epistolarne metodike piše: „Najbolje poznavanje nota nije iskoristivo ukoliko u isto vrijeme prsti ne počnu razvijati fleksibilnost potrebnu za udaranje po tipkama, i za sviranje općenito. Zato te moram potaknuti da svakodnevno vježbaš, s neumornom marljivošću i najvećom pozornošću, sve petoprstne vježbe s obje ruke koje ćeš naći na početku moje *Škole za klavir*, i koje će ti tvoj učitelj objasniti, ne bi li tvoji mali, delikatni, iako dovoljno jaki prsti mogli brzo postići gipkost, neovisnost i

¹⁹ Kochevitsky, 4.

²⁰ Karl Czerny, *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte* (New York: Firth, Pond & Co., 1851), 4.

jasnoću, neophodne za sviranje“.²¹ Napisao je nekoliko tisuća etida, dugih i kratkih, za gotovo sve probleme na koje bi pijanist njegovog vremena mogao naići za svog života.

Zanimljivost prvog pisma je u činjenici da je Czerny u tom pismu predstavio neke od osnovnih pedagoških tema: smještaj za klavirom, postavu ruke na klaviru, te prvih 20-ak sati nastave klavira koji uključuju učenje nota u oba ključa i upute za vježbanje. Posebno je zanimljiva činjenica da se smještaj za klavirom od Czernyjevih dana do danas nije nimalo promjenio. I danas su to upute s kojima učitelji započinju početnu nastavu: „Stolica na kojoj se sjedi mora biti točno određene visine, tako da laktovi kada opušteno vise, mogu biti malo niži od površine tipaka, a ako noge ne dotiču pod treba se postaviti mala stolica određene visine za noge. Sjediti treba uvijek gledajući sredinu klavijature, a na takvoj udaljenosti da vrhovi laktova budu malo bliže tipkama nego ramenima. (...) Za cijelo to vrijeme, ni glava ni gornji dio prsa ne smiju biti ni ukočeni ni sagnuti. (...) Podlaktica mora biti ravna horizontalna linija. Prsti moraju biti savijeni tako da njihovi vrhovi zajedno s palcem tvore pravilnu liniju, te da tipke udara vrh prsta, a nikako nokat ili ravna površina prsta. Pri udarcu o crnu tipku, prsti moraju biti malo više ispruženi, ali i u ovom slučaju još uvijek moraju biti barem malo savijeni“.²²

Važne su i upute, koje Czerny daje u ovim pismima, vezane uz postavu ruke, koje zorno prikazuju pedagoške principe Czernyjevog vremena i tehničke temelje koji će se još dugo nakon toga zadržati: „Udarac na tipku postiže se isključivo prstom, koji bez konkretnog udara mora pritisnuti svaku tipku do dna, pri čemu ne smiju ni ručni zglob ni cijela ruka od ramena raditi nepotrebne pokrete. (...) Dok jedan prst udara, ostali se prsti moraju držati blizu tipaka, ali uvijek savijeni i viseći slobodno u zraku, jer ne smiju dodirivati nijednu tipku prije trenutka samog udarca. Najvažniji prst je palac, on nikada ne smije visjeti ispod klavijature, nego naprotiv, uvijek ga se treba držati iznad tipaka na način da njegov vrh bude smješten malo više od gornje površine crnih tipaka, te s te pozicije treba udariti“.²³

Czerny je vjerovao u razvoj tehnike neovisno o glazbi, te u njeno naknadno služenje realizaciji umjetničkih ciljeva. Prvi je put jasno izražena potpuna odvojenost

²¹ Czerny, 13.

²² Ibid., 10.

²³ Ibid., 11.

tehnike i glazbe.²⁴ Sličan stav onomu koji će se u 20. stoljeću profilirati u obliku misli američkog pijaniste i pedagoga Seymoura Finka: „Tehnika je kao gramatika, kada postane dio tebe, govoriš bez da joj pridaješ svjesnu pozornost. Na kraju unutarnje muzičko razmišljanje pokreće potreban pokret tako da ne postoji granica između mišićnih napora i muzičkih ciljeva“.²⁵ Pitanje ostaje na koji će se način stvarati sama tehnika. Treba li je steći u onoj mjeri koja će omogućiti učeniku da istraži svijet muzike, a da pritom ne bude sputavan, ili se postupno treba predati neprestanim tehničkim vježbama što, njemački pijanist, Alfred Reisenauer, smatra potpunim gubitkom vremena i velikom štetom.²⁶

U predgovoru poznate zbirke *Pijanist virtuoz* Charlesa Louisa Hanona pronalazimo vrlo jednostavno rješenje za pitanje klavirske tehnike: „Ako su svih pet prstiju ruke jednako dobro izvježbani, bili bi spremni izvesti sve zapisao za instrument, te bi jedini problem ostao prstomet, koji bi se onda brzo riješio“.²⁷ Hanon je očito uspio uvjeriti pijanistički svijet u svoju misao jer se njegova knjiga vježbi koristi sve do danas, a priličnu ulogu imala je u ruskom muzičkom obrazovanju, što potvrđuje Rahmanjinov u svom opisu plana i programa Carske muzičke ruske škole s početka 20. stoljeća.

Rahmanjinov u članku *Osnove umjetničkog sviranja* piše: „U ruskim muzičkim školama veliki je naglasak stavljen na tehniku. Svi učenici moraju postati jednako vješti. (...) Školovanje traje 9 godina. Tijekom prvih pet godina većinu svog tehničkog usavršavanja učenici dobivaju iz Hanonovih tehničkih vježbi. (...) To je praktički jedina knjiga tehničkih vježbi koja se koristi. Sve su vježbe napisane u C-duru. (...) Na kraju pete godine učenja polaže se ispit. Ispit se sastoji od dva dijela. Učenika se prvo ispituje njegova tehnička vještina,²⁸ a kasnije vještina u umjetničkom sviranju koja uključuje skladbe, komade, etide. (...) Međutim, ako učenik ne prođe tehnički dio ispita, nije mu dozvoljeno da nastavi. On poznaje Hanonovu knjigu vježbi tako dobro da zna svaku vježbu po broju, tako da mu ispitivač može zadati, primjerice, neka svira vježbu pod brojem 17, ili 28, ili 32. (...) Iako su sve vježbe originalno napisane u C-duru, može ga se

²⁴ Kochevitsky, 4.

²⁵ Seymour Fink, *Mastering Piano Technique* (Singapore: Amadeus Press, 1992), 11.

²⁶ Alfred Reisenauer „Systematic Musical Training“ u: J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 225.

²⁷ Kochevitsky, 4.

²⁸ Rachmaninoff, 210.

tražiti da svira u nekom drugom tonalitetu. On ih je tako dobro naučio da može svirati u bilo kojem tonalitetu. Primjenjuje se i test s metronomom. Učenik zna da će se od njega očekivati da vježbe svira u zadanim brzinama, koje ispitivač namjesti na metronomu“.²⁹

Mala knjiga naslovljena *Wie übt man am Klavier*³⁰ Heinricha Ehrlicha, poznatog pijaniste i klavirskog učitelja, objavljena je u Njemačkoj 1879. godine. Autor je smatrao da je slobodno držanje nadlaktice, posebno u prvim godinama učenja, štetno za pravilno držanje prstiju, ruke i zgloba, te je preporučivao držanje nadlaktice čvrsto pritisnute uz tijelo. Predlagao je dizanje prstiju što je više moguće, savijanje, a zatim udaranje. Priznao je da je došao na ovu ideju promatrajući novake kako uče marširati. Ehrlichova je knjiga hvaljena od vodećih učitelja klavira onog vremena. Imala je i drugo njemačko izdanje te je prevedena na engleski i objavljena u New Yorku 1901. godine. Do tada su novi trendovi u klavirskoj pedagogiji ostavljali slične ideje iza sebe.³¹

U ranijim knjigama o umjetnosti sviranja instrumenta s tipkama, puno je pozornosti pridavano glazbi, a malo tehnici, ali s početkom 19. stoljeća prevladale su diskusije o tehnici. Što je veći naglasak bio na mehaničkom vježbanju, koje zahtijeva vremena i pri tome je neproduktivno, manje je pažnje posvećivano muzičkim vrijednostima. Velika promjena u takvom razmišljanju započela je s *Klavirskom školom* Georga S. Löhleina. U prvom izdanju ove metode ne pronalazimo ni jednu raspravu o prstnoj tehnici. Tu se govori samo o čitanju nota, ritmu, mjeri, tempu, ukrasima i glazbenoj teoriji. Ova *Klavirska škola* kao i sve metodike 18. stoljeća je knjiga o muzičkoj teoriji, za razliku od praktičnijih klavirskih metoda 19. stoljeća. Godine 1804. ovu je knjigu preuzeo A. E. Müller te je objavio nakon Löhleinove smrti u šestom izdanju pod nazivom *Klavier und Fortepiano Schule*. Teoretski dio ostao je nepromijenjen, ali ovome su dodane mnoge stranice klavirskih vježbi.³²

Američki pijanist i učitelj William Newman u svojoj knjizi *The Pianist's Problems* sredinom 20. stoljeća postavlja, i tada i još uvijek aktualno, pitanje važnosti i svrhe formalnih, uobičajenih studija koje uključuju Czernyjev *Die Kunst der Fingerfertigkeit*, op. 740, Clementijev *Gradus ad Parnassum*, Cramerove *Izabrane etide*,

²⁹ Rachmaninoff, 211.

³⁰ Kako vježbati svirati klavir (njem.).

³¹ Kochevitsky, 4.

³² Ibid., 4.

te Hanonove i Pischnine *Tehničke vježbe*.³³ Mnogi učitelji i izvođači su u zadnje vrijeme počeli smatrati da pijanisti često pretjeruju u sviranju tehničkih vježbi. Nitko ne podcjenjuje potrebu za određenom količinom vježbi, ali, kako kaže Newman: „odabiremo li vježbe koje će zadovoljiti tu potrebu ili jednostavno odrađujemo bilo koje, ili sve vježbe, s pretpostavkom da će one nekako, negdje, što god činili, koristiti“?³⁴

Međutim, pozornost svih učitelja klavira bila je koncentrirana na razvoj tehnike. Površna briljantnost je bila u zraku. Tehnika je razvijena do takve savršenosti da se činilo da je sama sebi dovoljna. Većina je pijanista podlegla ovom iskušenju. Razvoj tehnike je unaprijeden izdvajanjem svakog detalja i vježbanjem do savršenstva. Tako su se pojavili pijanisti specijalizirani za određene vrste tehnike: Dreyschock je bio poznat po oktavama, Willmers po trilerima, a Steibelt po tremolima.³⁵ Josef Hofmann daje razlog za takav stav: „U drugoj polovici 19. stoljeća“, Hofmann objašnjava, „tehnika je bila sve. Umjetnost sviranja klavira je bila umjetnost muzičkog brzinomjera: umjetnost sviranja najvećeg broja nota u najkraćem mogućem vremenu. Naravno da su postojali divovi Rubinsteini, Chopini, Lisztovi koji su tehniku podredili svojoj poruci, ali publika je i dalje bila očarana tehnikom“.³⁶

S druge strane javljala su se i drugačija razmišljanja suvremenika. Pijanist Alfred Reisenauer u članku *Sustavno muzičko vježbanje* jasno daje do znanja svoje mišljenje o tehnici: „Ne, tehnika je cilj koji traži velike žrtve i koja je uništila više muzičara nego što se može zamisliti. Ona proizvodi ukočen i drveni udar te ima tendenciju izazvati da pijanist povjeruje da umjetnost sviranja klavira ovisi o kontinuiranosti tehničkih vježbi, budući da usvajanje tehničkih sposobnosti treba biti smatrano kao početak, a ne kao kraj“.³⁷ Emil Sauer, njemački pijanist dodaje: „Svakom naprednom pijanistu mora doći vrijeme kada vježbanje ljestvica, rastvorbi, Czernyjevih i Cramerovih etida postaje nepotrebno“.³⁸

³³ William S. Newman, *The Pianist's Problems* (New York: Da Capo Press, 1984), 69.

³⁴ Newman, 68.

³⁵ Kochevitsky, 4.

³⁶ Josef Hofmann, *Piano Playing with Piano Questions Answered* (Philadelphia: Theodore Presser Co., 1920), 80.

³⁷ Reisenauer, 226.

³⁸ Emil Sauer „The Training of the Virtuoso“ u: J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 243.

2.1. Upotreba mehaničkih sredstava za poboljšanje klavirske tehnike

Ako je Czerny i pretvorio vježbanje klavira u gimnastiku prstiju, njegova je gimnastika ipak bila izvođena na klavijaturi sa zvukom. Kochevitsky u svojoj, već spomenutoj, knjizi navodi nekoliko primjera apsurdnosti u ekstremnom usavršavanju klavirske tehnike koja je vodila od nijemog vježbanja po stolu, preko mehaničkih spravica koje su trebale pomagati u jačanju mišića, pa sve do suradnje s medicinom u operativnim zahvatima.

Teško je reći kada se stvorila ideja mehaničkog vježbanja bez klavijature, piše Kochevitsky. Edwin Ward Jackson smatra da se njegova knjiga, *Gymnastics for the Fingers and Wrist*³⁹ iz 1865. godine, prva bavi tom idejom. Nakon što je uz pomoć dijagrama predstavio anatomiju ruke, Jackson piše: „Glava i prsti bi trebali ići usporedo, ali kako je to moguće ako potonji zaostaju? (...) Neka se prsti prvo dobro istreniraju, a onda će glava i prsti dalje harmonično napredovati zajedno. Mišići i tetive se moraju vježbati, ali muzički se instrumenti ne bi smjeli koristiti kao gimnastički pribor. Nijedan učenik ne bi smio početi svirati klavir, violinu ili neki drugi muzički instrument bez da prvo ne dovede u red prste i ruke kroz pripremne gimnastičke vježbe“. Jackson je sugerirao dvije vrste vježbi: slobodnu i mehaničku gimnastiku, s posebno izrađenim cilindrima, palicama i daskama.⁴⁰

U predgovoru svoje knjige, *Mastering Piano Technique*⁴¹, Seymour Fink upravo o tom odnosu mozga, glave, prstiju i tijela piše nešto sasvim drugačije: „Uvjeren sam da tijelo i um moraju biti zajedno trenirani. Učenici trebaju razviti oštar osjećaj za fizičku samosvjesnost, koja može čitati i reagirati na unutarnje kinestetičke signale“. Fink smatra da se to može ostvariti smirenim radom, s minimalnim napetostima i pažljivim analiziranjem, kratkotrajnim izoliranjem i sistematičnim svladavanjem osnovnih pokreta u sviranju klavira.⁴² I Sauerova je misao bliža Finkovoj: „Brzina...ona je uvijek stvar prstiju, ali je više stvar mozga“. ⁴³

³⁹ Gimnastika za prste i zglobove (eng.)

⁴⁰ Kochevitsky, 4.

⁴¹ Ovladati klavirskom tehnikom (eng.).

⁴² Fink, 13.

⁴³ Sauer, 243.

Neki su elementi gimnastičkog vježbanja bez klavijature ostali prisutni do danas, iako se takva praksa kasnije pokazala beskorisnom i čak štetnom. Godine 1954. Hedy Spielter u članku *Musical America* savjetuje vježbanje na nijemoj klavijaturi da se učenici mentalno osvijeste i razviju osjećaj dodira. Kochevitsky se na to pita kako se udar može naučiti bez tona kao povratne informacije, koji je objekt samog udara.

„Prstna ili stara škola“ nekada je koristila mehanička sredstva. Prvo takvo sredstvo 1814. godine patentirao je Johann Bernhard Logier pod nazivom *Chiroplast*. Sastojao se od dvije horizontalne letve fiksirane ispred i iznad klavijature. Zglob je podupirala donja letva koja je priječila da težina ruke pritišće ruku i prst. Gornja letva je priječila podizanje ruke, te se ruka mogla kretati samo u stranu.

Godine 1830. pijanist Friedrich Wilhelm Kalkbrenner ponudio je svoj priručnik, zapravo pojednostavljenu Logierovu napravu. Kalkbrennerov priručnik se ograničio na jednu letvu koja priječi ruku od padanja. On je vjerovao da se brzina prstiju može brže razviti ako je učenik oslobođen nošenja težine svoje ruke. Kada je pozicija ruke određena, Kalkbrenner je preporučivao učenicima, ne bi izbjegli dosadu, da čitaju knjigu ili novine za vrijeme tih sati gimnastike.⁴⁴ Govoreći o drilanju učenika da sviraju program kojemu psihički nisu dorasli, a koji im zadaju njihovi učitelji, ruski se pijanist, Vladimir de Pachmann u članku *Upotrazi za originalnošću*, okomio na takvu praksu. Mislim da ne bi zamjerio ako bi se njegova misao primjenila na ovakvu praksu vježbanja: „Ova forsirajuća metoda, o kojoj su neki konzervatoriji ovisni, podsjeća one ljude koji su u poznim godinama postali stručnjaci u izobličavanju dječjih lica, da prave patuljke, lakrdijaše i nakaze od njih“.⁴⁵

Kroz posljednju četvrt 19. stoljeća njemački je časopis *Der Klavierlehrer* još uvijek ozbiljno diskutirao prednosti različitih mehanizama za razvoj klavirske tehnike. Među mnogobrojnim takvim napravama bio je *Dactilon*. Izumio ga je pijanist Heinrich Herz. *Dactilon* se sastojao od deset prstenova kroz koje bi se provukli prsti. Prstenovi su obješeni na žice koje su pak povezane s oprugom. Tako su prsti, da bi došli do tipaka, morali nadjačati vuču iz suprotnog smjera. Krajem 80-ih godina 19. stoljeća, Theodore

⁴⁴ Kochevitsky, 5.

⁴⁵ Vladimir de Pachmann, „Seeking Originality“ u: J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 184.

Preset, urednik časopisa *The Etude*, predstavio je ovaj instrument za mučenje pijanistima Sjedinjenih Država.

Godine 1909. u bostonskom časopisu *The Musician* pojavio se članak *Reconstructing the Hand*⁴⁶ Harriette Brower, koja je također napisala nekoliko knjiga o pijanističkoj vještini. Tu ona preporučuje „prstnu gimnastiku“ na stolu pri čemu prsti među sobom imaju cjevčice. Nadalje, ona preporuča da se za vrijeme te vježbe čita knjiga te s vremena na vrijeme pogleda kreću li se prsti u pravom smjeru.⁴⁷ Emil Sauer u članku *Vježbanje virtuozu* jasno iznosi svoj stav o takvom načinu vježbanja: „Ne vjerujem u izvođenje tehničkih vježbi na stolu ili na nijemom klaviru. Mozak mora uvijek raditi s prstima, a bez zvuka klavira mašta se jako mora razvući ne bi li se dobilo više od bezosjećajnog, beztonskog i bezdušnog udara“.⁴⁸

Logiera i Kalkbrennera su nadmašili njihovi revni sljedbenici. Vrhunac ove potrage za povećanjem snage i neovisnosti prstiju bio je 80-ih godina 19. stoljeća u diskusijama muzičkih i medicinskih časopisa o operaciji rezanja, odvajanja tetive između 4. i 5. prsta. Neki su vjerovali da će se tim malim rezom otvoriti nova era u pijanističkoj tehnici, koja će zahtijevati manje vježbanja, a učenje klavira će postati lakše. Mnoge su takve operacije obavljene u Sjedinjenim Državama, dok su europski doktori bili puno oprezniji. Oni su upozoravali da operacija nije jednostavna kako su neki mislili, te da nijedna rana nije bez opasnosti te su savjetovali da se ne riskira ni s najmanjom operacijom kada bezopasno, iako možda teže, vježbanje dovodi do cilja. Nakon nekoliko godina žestokih diskusija napuštena je cijela ta ideja.⁴⁹

Sve ove ekstremne želje i metode imale su zajednički nazivnik, koji su dijelili i njihovi neistomišljenici, ali i pijanisti danas. Zajednički nazivnik svih pijanista je ekonomičnost vremena. Možda je u današnje vrijeme ono važnije nego prije. Ekonomičnost vremena podrazumijeva pravi rezultat u što je moguće kraćem vremenu. Međutim, dok su neki pribjegavali izvanmuzičkim načinima za tehničko osposobljavanje ruke u što kraćem vremenu, njihovi suvremenici su imali sasvim drugačije muzičke ideje. Franz X. Scharwenka, poljski pijanist, u članku *Ekonomičnost u muzičkom obrazovanju*,

⁴⁶ Rekonstrukcija ruke (eng.).

⁴⁷ Kochevitsky, 5.

⁴⁸ Sauer, 243.

⁴⁹ Kochevitsky, 5.

koristi upravo navedeni pojam ekonomičnost vremena: „Ne mora se godinama raditi da bi se prsti brzo kretali gore dolje. Ne, tehnika koja zahtijeva vremena je tehnika mozga, ona usmjerava prste na pravo mjesto u pravo vrijeme. To bi mogao biti najveći izvor muzičke ekonomije“.⁵⁰ Josef Hofmann pak u svojoj knjizi *Sviranje klavira s odgovorima na klavirska pitanja* piše da se „tehničkim vježbama ne treba baviti predugo niti prečesto, najviše pola sata dnevno. Pola sata dnevno godinu dana je za svakoga dovoljno da nauči svirati te vježbe. Ako ih netko zna svirati, zašto bi ih nastavio svirati u nedogled“?⁵¹ Scharwenka zaključuje: „Ako želiš uštedjeti na vremenu u svom muzičkom obrazovanju, pobrini se da detaljno shvatiš svoje muzičke probleme. Moraš ih jasno vidjeti u svom umu, moraš ih dobro čuti, moraš ih osjetiti“.⁵²

2.2. Veliki pijanisti imaju vlastite metode

Na sreću, u 19. stoljeću bilo je glazbenika koji su se protivili dominantnim idejama klavirske pedagogije i koji nisu slijedili mehaničke principe „stare škole“. Njemački pijanist, Lisztov i Köhlerov učenik, Alfred Reisenauer bio je jedan od zagovornika muzike i slušanja, nasuprot „suhoj tehnici“. Pisao je o novim idejama u početnoj nastavi klavira: „Većina učitelja ne podučava muziku, nego notaciju i neobičnosti instrumenta. Primjerice, općeniti je plan da učenik napipava bijele tipke klavira, svira vježbe u C-duru, dok ne počne osjećati da cijeli muzički svijet leži u C-duru, sa F-dur i G-dur ljestvicama koje ga okružuju. Na fis, b i des tipke gleda kao na nešto jako teško te učenikov um sa svojom neobičnom logikom zaključuje da su te tipke manje važne jer se manje koriste. Crne tipke klavijature su *terra incognita*. Tako već na samom početku učenik ima pogrešnu sliku o muzici“.⁵³

Iako je Friedrich Wieck u ranim fazama svoga podučavanja u određenim slučajevima koristio Logierov *Chioplast*, njegova prva briga bila je oblikovanje udara i

⁵⁰ Scharwenka, 261.

⁵¹ Hofman, *Piano Playing with Piano Questions Answered*, 22.

⁵² Scharwenka, 258.

⁵³ Reisenauer, 223.

podučavanje učenika da slušaju i čuju „kao što se i učitelji pjevanja oslanjaju na kulturu tona“. On je inzistirao da se mora vježbati sa mozgom, a „ne na način koji ubija intelekt“.⁵⁴ Imao je slične ideje kao Reisenaur o početnoj nastavi i važnosti muzike. Tako je Wieck posvećujući prvu godinu početne nastave razvoju sluha i buđenju muzičke aktivnosti, godinu dana odgađao učenje nota s početnicima. To je bila prilična inovacija u ono vrijeme.

Slične misli o stvaranju glazbenika imao je i poljski pijanist Scharwenka. On je smatrao da učitelji ne bi smjeli zaboraviti da im je prva zadaća stvoriti muzičare. Nijedna količina tehničkih vježbi neće stvoriti muzičara, a svaka je tehnička vježba, koja služi samo da prsti sviraju brže, uzaludna, ukoliko se ne gradi na temeljima pravog muzičara.⁵⁵

Fredric Chopin nije volio podučavati klavir i nije davao puno pozornosti klavirskoj pedagogiji. Međutim je imao neke interesantne ideje. Njegov je pristup klavijaturi bio neobičan. On je smatrao da je najbolja pozicija prstiju smjestiti duge prste na kraće, crne tipke, a kraće prste na duge, bijele tipke. Zato je savjetovao da prva vježba bude na tonovima e, fis, gis, ais, h, za desnu ruku, a zadavao B-dur ljestvicu kao prvu ljestvicu. Petoprstna vježba, kao i ljestvice, trebala se svirati sa različitim stupnjevima *non legato* udara u početku, dok je *legato* uvodio tek kasnije. Smatrajući da je važno koristiti šaku, zglob, podlakticu i čitavu ruku, Chopin je sugerirao da, dok se svira ljestvica, treba i ruku pokretati lateralno uz klavijaturu. U ljestvici, rastvorbama i sličnim pasažama, Chopin je inzistirao da se ruka ne okreće kada se palac podmeće ili prsti prelaze preko njega. Preferirao je u ranoj fazi učenja da njegovi učenici radije ne povezuju tonove nego da mijenjaju položaj ruke iz normalnog u paralelni odnos podlaktice i klavijature. U njegovim skladbama vidimo neke nove oblike tehnike: pasaže koje se glatko izmjenjuju kroz nekoliko položaja ruke, i koje zahtijevaju vješt horizontalni pokret ruke kombiniran s gipkim zglobovom. Chopin je podučavao različite vrste udara, pridajući posebnu pažnju *legatu* i *cantabileu*. Predlagao je da, ne bi li se dobro naučilo muzicirati, učenici trebaju slušati dobre pjevače.⁵⁶

Ideje o slušanju, pjevanju i pronalaženju uzora u pjevačima za pjevnost u sviranju bile su česte. Reisenauer piše: „Prije nego je postojala notacija, prije nego je izumljena

⁵⁴ Kochevitsky, 6.

⁵⁵ Scharwenka, 256.

⁵⁶ Kochevitsky, 6.

klavijatura, ljudi su pjevali. Prije nego dijete nauči išta o notaciji ili klavijaturi, ono pjeva. Ono prati svoj prirodni muzički instinkt. Notacija i klavijatura su samo simboli za muziku, kavezi u kojima je zarobljena prekrasna ptica^{.57} Kalkbrenner je govorio da je više naučio od dobrih pjevača svog vremena nego bilo kojeg pijaniste, a Thalberg je napisao u predgovoru *L'Art du Chant Applique au Piano*: „Ne smije se propustiti niti jedna prilika da se sluša instrumentalista, a pogotovo pjevača“. Anton Rubinstein, koji je bio poznat po svom pjevnom tonu, pričao je kako ga je impresionirao pjevač Giovanni Battista Rubini i kako je pokušavao imitirati njegovo pjevanje svirajući klavir.

Nije bilo ništa novo u tim idejama, jer su pijanisti preuzeli ta razmišljanja od majstora 18. stoljeća. Carl P. E. Bach je pisao da treba slušati dobre pjevače i studirati glas kada je god to moguće. Kasnije je G. F. Wolf, 1783. godine, ponovio isti prijedlog: „Pijanist koji ne može pjevati ili razmišljati pjevajući neće moći izvesti ništa sa pjevnim tonom, a to je glavni temelj pijanizma^{.58}

Iako se Robert Schumann nije bavio podučavanjem, pisao je mnogo o glazbi i glazbenicima. Savjetovao je da pijanist prvo treba percipirati bit skladbe, umjesto da „kopa“ i udara takt po takt. Pisao je: „Ne sviraj skladbu dok je nisi u stanju čuti iznutra. Prst mora moći učiniti ono što glava želi, ali ne obratno“. Smatrao je da vježbe, ljestvice i etide mogu biti korisne, ali da je vježbanje tehničkih vježbi nekoliko sati jednako apsurdno kao i pokušavati izgovoriti a, b, c, brže i brže svaki dan.⁵⁹ Jedno od Schumannovih naputaka iz *Pravila glazbenog življenja* vezano je uz stjecanje tehnike: „Pokušaj svirati savjesno ljestvice i etide za poboljšanje tehnike. Ali, postoji puno ljudi koji misle da će svirajući takve vježbe doći do vrhunca; takvi ljudi tim vježbama posvete vrijeme do starosti. Upotrijebi bolje svoje vrijeme^{.60} Schumann je smatrao da je bolje učiti kompleksnu skladbu koja će sadržavati sve vrste poteškoća i nuditi dobar materijal za tehničko vježbanje, te da je najvažnija stvar za glazbenika izvođača sposobnost slušanja.

Sličnog je razmišljanja pijanist 20. stoljeća, Walter Gieseking, koji smatra da će „mali broj detaljno proučenih etida biti će dovoljan za razvoj dobre tehnike, dok veliki

⁵⁷ Reisenauer, 223.

⁵⁸ Kochevitsky, 6.

⁵⁹ Kochevitsky, 7.

⁶⁰ Robert Schumann, *Musikalische Haus und Lebensregeln*.

broj etida donosi samo spori napredak, troši učenikovo vrijeme i uništava živce“. Giesecking dalje kaže da je puno važnije da se vrijeme iskoristi za učenje klasičnih djela Beethovena, Mozarta, Haydna... što će omogućiti bolji uvid u karakter skladatelja, stvarajući u izvođaču entuzijazam“.⁶¹

Iako Franz Liszt nije ostavio detaljno obrazloženje o svojim pijanističkim i pedagoškim principima, svoja je mišljenja izražavao u pismima, a njegove su se ideje reflektirale u zapisima njegovih učenika. Liszt nije bio učitelj klavira. Nije govorio o tehnicima, učenici su to morali rješavati sami. Liszt je naglašavao važnost shvaćanja karaktera skladbe. Samo snaga muzičke mašte može voditi potragu za tehničkom vještinom i pokazati pravi smjer: tijelo će pronaći potrebne pokrete za realizaciju muzičke ideje. Tehnika ne samo da služi umjetničkom cilju nego je i ostvarena tonskom slikom. Prema Lisztu, tehnika ne ovisi o vježbanju, nego o tehnici vježbanja. Newman u 20. stoljeću dijeli mišljenje ovog genija inovatora: „Učenik treba vježbati ono što želi naučiti i, ako vježba zbog dobivanja na maksimalnoj efektivnosti, samo ono što želi naučiti. Ako to postavimo drugačije, trebao bi proučiti svoj cilj i koncentrirati se na sve prepreke koje ga sprečavaju u postizanju tog cilja“.⁶²

Analizirajući tehniku Liszt je reducirao sve poteškoće u klavirskoj glazbi na određeni broj osnovnih formula. Pijanist koji bi ovladao tim formulama bio bi opremljen, uz neke korekcije, za sviranje svega napisanog za instrument. Smatrao je da je prvi zadatak glazbenika naučiti slušati i da se samo pijanist, koji uspijeva uskladiti tijelo i prste sa ušima i dušom može nazvati gospodarom prave tehnike. Njegov simfonijski način tretiranja klavira tražio je radikalnu promjenu cijele motoričke vještine nekog pijaniste, korištenje i koordinaciju svih mišića ruke, ramena i torza. Želja za širokim rasponom dinamike zahtijevala je slobodu i elastičnost pokreta, različite pozicije i neobične prstomete. Za Liszta je svaki pokret prsta povezan sa cijelim procesom pokreta svirajuće ruke; svaka je ritmička i dinamička promjena povezana s unutarnjim impulsom.⁶³

⁶¹ Walter Giesecking i Karl Leimer, *Piano Technique* (New York: Dover Publications, Inc., 1972), 50.

⁶² Newman, 96.

⁶³ Kochevitsky, 7.

Fascinantno je kako su Lisztove ideje slične nekima od najnaprednijih ideja 20. stoljeća. Njegove misli o tehnici koja se rješava muzikom, o tijelu koje će sam naći potrebne koordinirane pokrete za izvedbu neke muzičke predodžbe, te stavljanje naglaska na slušanje samo su neke od velikih ideja koje podržavaju veliki pijanisti i pedagozi današnjice. Pola stoljeća nakon Lisztove smrti Scharwenka piše: „Treniranje uha je od velike važnosti. Kad bi se samo učitelji klavira potrudili da njihovi učenici studiraju muziku sa sluhom kao i sa prstima, puno bi se vremena uštedjelo u kasnijem radu“. ⁶⁴

Početak 20. stoljeća, Gieseckingov učitelj Leimer prvo učenika podučava samokontroli, pokazuje mu kako se treba slušati. „Ovo je samoslušanje najvažniji faktor cjelokupnog muzičkog učenja“. ⁶⁵ U drugoj polovici 20. stoljeća američki pijanist i pedagog Seymour Fink razrađuje koordiniranost pokreta koji su potrebni pijanistima. Fink piše da je jedan od njegovih ciljeva bio „predočiti veliki broj korisnih koordinacija, jer što je raznolikija tehnička paleta izvođača, više ima načina za učinkovito i graciozno svladavanje klavijature, te je veći raspon izražajnosti“. ⁶⁶

Iako je Theodor Leschetitzki, poljski pijanist i skladatelj, Czernyjev učenik i učitelj nekolicini svjetskih pijanista, bio jedan od najuspješnijih predstavnika „stare škole“, ipak je shvaćao njene mnogobrojne mane i pokušavao ih nadvladati dodavajući nove koncepte. Odbijao je dati veliku važnost „prstnoj tehnici“ za razliku od zgloba koji treba služiti kao opruga. Bio je protiv mehaničkog vježbanja i tražio je da um bude vodilja, iako je imao primitivan pogled na ulogu uma. Njegova je metoda predstavljena u knjižici *Die Grundlage der Methode Leschetitzky* koju je sastavio njegov asistent i učenik, 1902. godine, Malwine Brée, a sam Leschetitzki odobrio. Zanimljiva je misao Leschetitzkog kojom opisuje sjedenje za klavirom rječnikom svojstvenim za davnija vremena, kojom svrstava sebe na granicu starog i novog iako ipak pripada prošlosti. ⁶⁷ „Za klavirom sjedi jednostavno i uspravno, kao dobar jahač na konju i predaj se pokretima ruke koliko god je potrebno, kao što se konjanik predaje pokretima svog konja“. ⁶⁸

⁶⁴ Scharwenka, 254.

⁶⁵ Giesecking, 5

⁶⁶ Fink, 12.

⁶⁷ Kochevitsky, 7.

⁶⁸ Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetitzky Method* (New York, the University Society Inc., 1913), 5.

Kreativna mašta skladatelja, tehničke mogućnosti pijanista i domišljatost graditelja klavira bili su međusobno stimulirajući, te su stvarali nove probleme koje „stara škola“ više nije mogla rješavati. Ako usporedimo motoričku aktivnost čembalista, ili čak pijanista s kraja 18. stoljeća, s onom aktivnošću pijanista s kraja 19. stoljeća, razvoj je prilično zamjetan. Nekreativni, rutinski učitelji klavira kao i klavirska pedagogija zanemarivali su mnoge prirodne fiziološke i psihološke zakone, slijedili su princip „izoliranih prstiju“, nisu dopuštali svojim učenicima da uključe gornje dijelove ruke u sviranju, iako je to sudjelovanje slobodne ruke zahtijevao sveukupni muzički napredak.

Svejedno je 19. stoljeća dalo mnogo velikih pijanista, te je nejednakost između apsolutne dogme „stare škole“ i suvremenog pijanizma postajala sve očitija jer koncertni pijanisti nisu svirali onako kako su učitelji onog vremena podučavali. Uistinu darovit učenik odbacuje okove škole i vlastitom intuicijom rješava probleme na koje nailazi na svom putu prema klavirskoj vještini. On neizbježno dolazi do ideje korištenja ne samo prstiju nego i čitave ruke. Može se zato reći da se klavirska tehnika razvila usprkos uvriježenim zastarjelim principima i postojećoj klavirskoj pedagogiji. Neki su učitelji davali za pravo koncertnim pijanistima slobodu pokreta, ali su svejedno zahtijevali od svojih učenika najstrožu poslušnost starim pravilima.

Učenici, čiji muzički talent nije bio dovoljno jak da se odupru mehaničkom treningu, postajali su umjetni, nerazvijeni akrobati, nesposobni za kreativni muzički izričaj. U najgorim slučajevima, ruke su im postale osakaćene zbog marljivog vježbanja. Prevladavajući način sviranja klavira sa izoliranim prstima naprezao je mišiće i kočio ruku što je uzrokovalo ozbiljne živčano-mišićne poremećaje.⁶⁹

Njemački pijanist Reisenauer tog razvojnog perioda svojim člankom dokazuje razilaženje u mišljenjima nekolicine genija i većine klavirskih pedagoga 19. stoljeća: „Pretpostavimo da sjedim za klavirom šest do sedam sati i samo sviram standardne tehničke vježbe. Što se događa s mojom dušom, psihološki gledano, za vrijeme tih sati provedenih nad vježbama, za koje nijedan muškarac niti žena ne mogu reći da nisu iritantne. Ne pojavljuju li se te iste vježbe u tisućama drugih skladbi, ali tako usklađene

⁶⁹ Kochevitsky, 8.

da um postaje zainteresiran. Treba li se pijanist kažnjavati takvim mentalnim i fizičkim kaznama⁷⁰.

2.3. Ludwig Deppe i nove ideje

Ne znamo koliko je pijanista povrijedilo svoje ruke naprežući slabe mišiće prstiju. Očito je ipak da je njihov broj postao dovoljno velik da započne široko rasprostranjenu diskusiju. Godine 1885. su u europskim novinama objavljena dva pisma koja su ukazivala na taj problem. Jedno je napisao B. Szentesy, profesor na Muzičkoj Akademiji u Budimpešti, a drugo J. Zabludowski, doktor na Royal Surgical Clinic berlinskog konzervatorija. Ova su dva pisma bila povod znamenitom njemačkom dirigentu i klavirskom učitelju Ludwigu Deppeu da napiše članak *Armleiden der Klavierspiller*⁷¹.

Intuicijom genija Deppe je predstavio novu ideju u klavirskoj pedagogiji i klavirskoj tehnici.⁷² Emil Sauer, jedan od Deppeovih učenika, piše o njemu: „Deppe je bio nevjerojatan pedagog i imao je izvrsne ideje o temeljima racionalnog sustava udara. Tražio je najprirodniju poziciju ruke te je uvijek gledao da rad bude u liniji najmanjeg otpora⁷³. Deppe je pisao da ton ne može biti proizveden samo prstom, odnosno korištenjem neprirodne snage relativno slabih mišića ruke i prstiju, nego koordiniranim radom svih dijelova ruke. U oslobađanju šake i ruke pijanista, odbijao je uzeti u obzir „izoliranu prstnu tehniku“, iako je jako dobro znao koliko je važna uloga prstiju u sviranju klavira. On je smatrao da, kada su šaka i prsti poduprti i pojačani sa slobodnim pokretima ruke, napor je raspodijeljen sviračkim aparatom od ramena do vrhova prstiju. Njegov je sistem osiguravao da ruka, zglob i prsti rade u prirodnoj suradnji kao jedan kompletan stroj.

Deppe je tražio okrugle i glatke pokrete, rotaciju podlaktice i nadlaktice te gibak i fleksibilan zglob. Zalagao se za pomalo ispruženi položaj ruke te predlagao da svaki prst

⁷⁰ Reisenauer, 225.

⁷¹ Ozljede ruke kod pijanista (njem.).

⁷² Kochevitsky, 8.

⁷³ Sauer, 236.

sa svojom tipkom čini ravnu liniju. Tako će prsti prenijeti potrebnu energiju direktno na tipke.

Protivio se „udaranju tipaka“, govoreći da se tipke ne smiju udarati nego gladiti. „Udariti tipku, da bi dobili ton, je jednako apsurdno kao i udariti zvono na vratima“. Rekao je da prsti moraju biti svjesni i živi, a vrhovi prstiju osjetljivi. Svaki prst mora raditi pod svjesnim uputama volje. Govorio je o mentalnoj karti čitavog puta od mozga do vrhova prstiju, te naglašavao da, zajedno sa prstima i rukom, i um treba vježbati. Deppeova glavna briga bila je probuditi oštrouman osjećaj tonske ljepote u glavama njegovih učenika. „Treniranje uha“ išlo je ruku pod ruku sa „tehničkim treniranjem“. Prva vježba koju bi Deppe davao sastojala se od jednog tona, zatim dva, tri...Ljepota tona bila je njegova prva briga.

Amerikanka Amy Fay, još jedna od Deppeovih učenika, pisala je da je morala slušati svaki ton, svjesno slijediti trajanje svakog tona, zamišljati visine i dinamike sljedećeg i pažljivo prelaziti na sljedeći ton. Ovo je razmišljanje bilo različito od Czernyjeve *legato* ideje koja se oslanjala na mehaničko držanje tipke, a ne na pozorno slušanje.

Nakon toga je i filozofija potvrdila točnost Deppeovih ideja. Ustanovljeno je da kada pijanist usmjeri sav teret na slabe mišiće ruke, a pritom isključi mnogo snažnije grupe mišića, nastupaju profesionalne bolesti. Postalo je poznato da mišići sviračkog aparata, prsta jednako kao i ruke, mogu izvoditi brze i namjerne pokrete samo iz ramenog zgloba. Drugo je otkriće bilo da je pokret u kružnim, dugim pokretima puno ekonomičniji nego pokret u uglatim ravnim linijama.

Odmah nakon Deppeove smrti pojavili su se pristaše opuštenosti i sviranja težinom te su revolucionizirali sviranje klavira, oslobađajući pijaniste od njihovih prethodnih ograničenja. Međutim, Deppe je bio taj koji je zadao prvi udarac „staroj školi“.⁷⁴

⁷⁴

Kochevitsky, 9.

3. „ANATOMSKO – FIZIOLOŠKA ŠKOLA“

Druga polovica 19. stoljeća bila je epoha vjere u apsolutnu točnost i objektivnost znanosti. Razumljivo, učitelji i teoretičari sviranja klavira uhvaćeni u ovaj trend, nastojali su prodrijeti u proces pijanističkog rada i svesti ga na znanstvene osnove. Činilo se da će znanost riješiti sve tajne, te će svi moći lagano doći do bezgranične savršenosti sviranja klavira. S obzirom da je znanstvena osnova ove filozofije ležala u anatomiji i fiziologiji koštano-mišićnog aparata, škola tehnike Grigorija Kogana koja je iz toga proizašla nazvana je „anatomsko-fiziološka škola“.

Neki predstavnici ove škole smatrali su da svakodnevna motorička aktivnost nema puno toga zajedničkog sa onom koja se zahtijeva od pijanista. Drugi su pokušali predstaviti prirodnu klavirsku tehniku. Svi su tražili savršeni pijanistički pokret koji bi bio apsolutan i identičan za sve izvođače, racionalnu tehniku koja bi radila kao idealno konstruiran motor.⁷⁵

Jedna od najvažnijih knjiga ove škole *Die Natürliche Klaviertechnik*⁷⁶ Rudolfa Marie Breithaupt, izdana 1905. godine, izazvala je senzaciju i imala pet izdanja kroz slijedećih 16 godina. Ni jedna knjiga u cijeloj povijesti pijanizma nije uživala takav uspjeh. Bila je prevedena na mnoge jezike. Breithauptova se doktrina proširila gdje god su ljudi svirali klavir i nadmoćno je vladala gotovo 2 desetljeća. Zbog ozbiljnih kritika Breithaupt je revidirao knjigu, te je treće izdanje 1912. godine, bilo kao potpuno novo djelo u kojemu se Breithaupt odrekao nekih svojih najekstremnijih stavova i ublažio oštrinu tona. Breithaupt je bio vatreni predlagatelj ideje opuštanja i sviranja težinom, iako sama ideja nije bila potpuno nova jer su Adolph Marx, Adolph Kullak, Ludwig Deppe i dr. već govorili o tome. Naglašavao je da je osnova tehnike teška i opuštena ruka. U trećem izdanju iste knjige piše da je krajnji ideal umjetničke izvedbe „nadmoć duha nad tijelom, oslobađanje od materijalnog, prevlast gravitacije. Podrazumijeva se da se u slučajevima velikih brzina težina čini gotovo eliminirana“.

⁷⁵ Kochevitsky, 9.

⁷⁶ Prirodna klavirska tehnika (njem.).

Ideja opuštanja sa sobom je donijela drugu opasnost: slabost i labavost. Jedna od Breithauptovih sljedbenika piše 1916. godine: „Potpuno opuštanje učimo samo kao osnovnu vježbu... svaki ton, čak i najmekši zahtijeva mali stupanj napetosti“.

Walter Giesecking, u svojoj knjizi *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*⁷⁷, daje upute kako započinje njegov rad s učenikom. Kod Gieseckinga je najvažnija opuštenost. Zato prvo podiže učenikovu ispruženu ruku koja mora biti inertna i pušta je da slobodno pada. Na taj način objašnjava osjećaj opuštenosti koji se treba održavati. Kada ruka slobodno pada uz tijelo, prsti su blago savijeni prema unutra, što ne opterećuje mišiće. Na taj način Giesecking postavlja ruku početnika na klavir. „Prirodna bi pozicija ruke sa opuštenim mišićima trebala biti, kao kod hodanja, osnovna pozicija sviranja klavira“.⁷⁸

Tobias Matthay, engleski metodičar, je u svom opsežnom djelu *The Act of Touch*⁷⁹, objavljenom 1903. godine u Londonu, prikazao analitičku i sustavnu studiju fizičkog i psihičkog aspekta klavirske tehnike. On je ujedno i prvi teoretičar koji je znanstveno objasnio mehaničke zakone glazbala, rasvijetlivši time povezanost svirača i glazbala. Uveo je pojam opuštenosti u sviranje klavira, koja predstavlja stanje ravnoteže u kojem prevladava elastično i skladno mišićno stanje sviračkog aparata, dok je svaki pojedini dio slobodan.⁸⁰ Nekoliko godina nakon objavljivanja knjige Matthaya se imao potrebu opravdati zbog izraza i ideje opuštanosti. On piše: „Opuštanje ne vodi beživotnosti... ne podrazumijeva izostavljanje napora potrebnog u svakom sviranju... krivo se pretpostavljalo da se takozvanim sviranjem s težinom ton dobiva bez težine, bez intervencije prsta i truda ruke“.⁸¹

Za razliku od „stare škole“, koja je rijetko izražavala ideje u pisanom obliku, predstavnici „anatomske-fiziološke škole“ preplavili su muzički svijet s bezbrojnim knjigama i člancima o sviranju i podučavanju klavira, koje bi obično započinjale detaljnim izlaganjem anatomije i mehanike. Istina, naglašeno je da je opis mišića beskoristan za diskusiju o problemima sviranja klavira. Čak je i Matthaya pisao da je to „nepouzdana i varava metoda... do preciznosti podučavati lokaciju i nazivlje mišića

⁷⁷ Klavirska tehnika (njem.).
⁷⁸ Giesecking, 13.
⁷⁹ Umjetnost dobivanja tona
⁸⁰ Grindea, 63.
⁸¹ Kochevitsky, 9.

potrebnih za sviranje“. Ipak su predstavnici „anatomsko-fiziološke škole“ nastavili puniti knjige s opisima, dijagramima i fotografijama ruku, kostiju i mišića.

„Anatomsko-fiziološka škola“ ismijavala je sviranje „izoliranim prstima“, jedno od temeljnih dogmi „stare škole“, kao i fiksiranje gornjih dijelova ruke. Savjetovali su zamahivanje gornjih dijelova ruke u kružnim pokretima kao zamjenu za aktivni rad prstiju. Borba protiv autoriteta i dogmi „stare škole“ bila je očigledna. Ohrabrivale su učenike da sami procjene logiku i potrebu ovog ili onog pristupa za dani tehnički problem, a ne da samo slijepo slušaju učitelja. Predstavnici „nove škole“ vjerovali su da će percepcija i svjesno vježbanje ispravnog pokreta nadomjestiti mehaničke vježbe.⁸²

Neki su čak govorili da nije potrebno višesatno svakodnevno vježbanje. Josef Hofmann u svojoj knjizi *Sviranje klavira s odgovorima na klavirska pitanja* savjetuje: „Predlažem da nikad ne vježbaš više od sat vremena, ili najviše dva sata dnevno, ovisno o kondiciji i snazi. Onda izađi van prošetati i ne misli na muziku. Ova metoda mentalnog odvajanja je potpuno potrebna ne bi li novostečeni rezultati tvog rada mogli nesvjesno sazrijeti u tvom mozgu i dospjeti u tvoje meso i krv.“⁸³

Da bi se određeni komplicirani tehnički problem instantno riješio samo treba razumjeti koji su udovi i mišići potrebni za njegovu izvedbu, što i kako trebaju raditi. Heinrich Neuhaus je govorio: „Da bi se postigli najbolji tehnički rezultati i da bi se ovladalo raznovrsnim nijansama tona, treba koristiti sve mogućnosti tijela, od vrhova prstiju do cijelog trupa.“⁸⁴

Predstavnici „anatomsko-fiziološke škole“ ignorirali su činjenicu da središnji živčani sustav isključuje svaku mogućnost kalkuliranja za vrijeme sviranja i ograničava sposobnost kontrole mišićnog rada za vrijeme vježbanja. Iako mišići trebaju regulaciju, to se treba postići na sasvim drugačiji način. Kada su sljedbenici „anatomsko-fiziološke škole“ počeli koristiti znanstvene podatke, zamijenili su svoje površno znanje o mišićnoj aktivnosti za pravu istinu i primijenili to na sviranje klavira.

Grigorij Prokofjev, ruski učitelj i pisac, piše 1927. godine: „Kada su teoretičari pijanizma pokušali opisati rad mišića i crtati slike ruke kao cjelinu i u dijelovima, fiziolozi su se počeli tresti“. Površne informacije „anatomsko-fiziološke škole“ vodile su

⁸² Kochevitsky, 10.

⁸³ Hofmann: *Piano Playing with Piano Questions Answered*, 20.

⁸⁴ Evgenij M. Timakin, *Klavirska pedagogija* (Zagreb, 1998), 35.

precjenjivanju znanstvenog znanja tog vremena, iako su suvremeni znanstvenici priznavali da se malo toga zna o motoričkoj aktivnosti.

Zapetljana u znanstvene probleme, „anatomsko-fiziološka škola“ prenosila je fizičke zakone klavira na ljudsko biće. I obratno, primjenjivala je fiziološke zakone na mrtvu mehaniku instrumenata, zbunjujući tako i fizičare i fiziologe. Tako je Matthey govoreći o odnosu prsta i tipke napisao da je tipka nastavak prsta, što je naizgled dobra, ali opasna definicija. „Anatomsko-fiziološka škola“ podcjenjivala je važnost rada prstiju i potrebu za naprežanjem potrebnih mišića.⁸⁵

Walter Giesecking, u predgovoru svoje knjige *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*⁸⁶, navodi da je metoda njegovog učitelja Karla Leimera najbolja za usavršavanje pijanističkih mogućnosti. Leimer metoda podrazumijeva izbjegavanje svih nepotrebnih pokreta i izbjegavanje, u određenom trenutku, nepotrebnih mišića koji moraju ostati opuštene. Takva metoda je prema Gieseckingu nesumnjivo najbrži put do cilja.⁸⁷

Razlog neuspjeha „anatomsko-fiziološke škole“ bio je u pojednostavljivanju i ograničenom razumijevanju fiziologije kao mehaničkog rada zglobova i mišića. Nisu uzeli u obzir puno važniji aspekt tehnike, rad mozga i središnjeg živčanog sustava, koji kontrolira i upravlja aktivnošću sviračkog aparata.⁸⁸

I „prstna“ i „anatomsko-fiziološka škola“ su gledale na rješavanje pijanističkih problema u periferiji sviračkog aparata. Prva se koncentrirala na prste, a druga je glavnu ulogu davala ruci. Iako su obje škole doživjele neuspjeh, ova starija se mogla pohvaliti stvaranjem iznimnih pijanista. „Prstna škola“ je postavila temelj, iako ne i zvuk, na kojem se talentirani izvođač mogao razvijati i rasti. Opet moramo priznati da je „anatomsko-fiziološka škola“ donijela klavirskoj pedagogiji neke progresivne i razumne ideje. Učinila je korak naprijed, jer je poticala ponovni pregled zastarjelih ideja, borila se protiv autoriteta i okrenula se znanosti. Uglavnom zbog naprednog razmišljanja umjetnika onog vremena koji su dopuštali dobre i korisne promjene. Scharwenka piše: „Vjerujem u konzervativnost, ali se u isto vrijeme protivim konzervativnosti koja isključuje svaki

⁸⁵ Kochevitsky, 10.

⁸⁶ Klavirska tehnika (njem.).

⁸⁷ Giesecking, 6.

⁸⁸ Kochevitsky, 10.

napredak. Svijet neprestano napreduje, a mi stalno otkrivamo nove stvari te određujemo koja će se od starih metoda zadržati⁸⁹. Stara naivna dogmatika je odbačena, ali nova škola nije uspjela riješiti problem pijanističkog pokreta.

Međutim, za one čija je budućnost bila ugrožena štetnim pravilima „stare škole“ koja je stvorila prave fizičke invaliditete, nova se škola pojavila kao pravo otkriće. Nema sumnje da je puno ozlijeđenih pijanista izliječeno. Oni koji su razvili dobru prstnu tehniku, nakon što su prošli i kroz tretman „anatomsko-fiziološke škole“, oslobodili su svoj svirački aparat te su mogli nastaviti svoju pijanističku aktivnost. Bili su pošteđeni pogubnog zanemarivanja prstiju kao nuspojave „nove škole“.⁹⁰

3.1. Nove teorije vježbanja i pokreta

Godine 1881. priznati njemački fiziolog Emil du Bois Reymond održao je poznati govor o fiziologiji vježbanja. Taj je govor bio prava senzacija. Mišljenja koja je Du Bois Reymond pokrenuo bila su nova u to vrijeme, uništila su uvriježena mišljenja o mehanizmu pokreta i procesu razvijanja vještih pokreta uz pomoć vježbe.

Du Bois Reymond je rekao da motorička aktivnost ljudskog tijela ovisi o dobroj interakciji mišića više nego o snazi njihove kontrakcije. Mišići koji su uključeni u bilo koji složeni pokret moraju raditi pravim redoslijedom. Energija kontrakcije svakog mišića mora se povećati, zaustaviti i umanjiti do određenog zakona sa preciznim tempiranjem.⁹¹

S obzirom da živci odašilju impulse iz stanica mozga do mišića, a mišići instantno ispunjavaju naredbe, jasno je da se u središnjem živčanom sustavu nalazi mehanizam koji kontrolira komplicirane pokrete. Prema tome, sve vježbe tijela nisu samo gimnastika mišića nego uključuju cijeli živčani sustav. Što se više vježba komplicirani pokret, to više on postaje nesvjestan u centralnom živčanom sustavu. Složeni pokreti zahtijevaju uzimanje u obzir vizualnog, taktilnog i kinestetičkog osjeta. Osjetilni živčani sustav kao i

⁸⁹ Scharwenka, 258.

⁹⁰ Kochevitsky, 10.

⁹¹ Ibid., 11.

mozak treba vježbanje i sposoban je za poboljšanje. Uz pomoć vježbe, ljudski um može povećati vlastitu elastičnost. Moguće je učvrstiti mišiće i povećati njihovu izdržljivost, ali je nemoguće postići vještinu izvođenja kompliciranih pokreta samo gimnastikom. Čovjek sa Herkulovim mišićima može biti vrlo nespretn u hodanju, a da ne govorimo o kompliciranijim pokretima. Za izvođenje složenih pokreta potreban je osjećaj svrhovitosti i prihvatljivosti.

Du Bois Reymond je spomenuo da bi sviranje Franza Liszta ili Antona Rubinsteina bilo nezamislivo da nisu imali čelične mišiće, ali isto tako da je tajna njihove virtuoznosti locirana u središnjem živčanom sustavu. Njihova se virtuoznost sastojala od neobično brze i dobre percepcije slušnih i mišićnih osjeta, brzog prijenosa naredbi mozga prema mišićima, i u skladnoj gradaciji snage i tempiranja motoričkih impulsa. Izvor talenta nalazi se u sivoj tvari mozga, a ne u rukama.⁹²

Walter Giesecking smatra da je postizanje klavirske tehnike mentalni rad, te da ako bi se taj rad odvijao uz veliku koncentraciju, bilo bi moguće da se tehnika jako brzo poboljša. Međutim, sjedenje satima za klavirom i vježbanje ljestvica i vježbi zaobilazan je način za postizanje rezultata. „Ja nisam u potpunosti protiv sviranja prstnih vježbi i ljestvica, niti odbijam sviranje etida; ali sam mišljenja da se ti način stjecanja tehnike koriste previše“.⁹³

Oscar Raif, pijanist i učitelj, je izveo neke interesantne eksperimente, koje detaljno opisuje Kochevitsky u svojoj knjizi *Umjetnost sviranja klavira - znanstveni pristup*.⁹⁴ Rezultati izvedbi pijanista kao i ne pijanista pokazali su da, u prosjeku, osoba može u sekundi napraviti šest pokreta, drugim i trećim prstom, te četiri-pet pokreta u sekundi sa bilo kojim drugim prstima. Pravilo je bilo da su inteligentni, obrazovani ljudi bili sposobni za veću mobilnost prstiju nego ljudi niže intelektualne razine. Pijanisti, međutim, nisu imali veću mobilnost individualnih prstiju nego ne pijanisti. Dok su neki ljudi, koji nikad nisu svirali klavir, mogli izvesti do sedam pokreta sa jednim prstom u jednoj sekundi, velik broj pijanista je mogao izvesti svega pet pokreta. Ovo se čini iznenađujuće samo ako procjenjujemo aktivnost prstiju zasebno u sviranju klavira. Zahtjevi zasebnog prsta u sviranju klavira nisu veliki, zapravo su puno manji od njegovih

⁹² Kochevitsky, 11.

⁹³ Giesecking, 50.

⁹⁴ Kochevitsky, 12.

prirodnih mogućnosti. Normalna mobilnost zasebnog prsta je potpuno iskorištena samo u izvođenju trilera. Triler koji se sastojao od 8-12 tonova u sekundi zahtijeva 4-6 pokreta od svakog prsta koji sudjeluje. Međutim, ljudsko uho ne može prihvatiti više od 12 tonova u sekundi kao muziku, te je Raif zaključio da se granice mobilnosti prstiju podudaraju sa granicama slušne percepcije.

Raif je promatrajući svoje učenike nekoliko godina zabilježio da se tempo sviranja petoprstnih vježbi, ljestvica i rastvorbi povećava, ali da to ne utječe na pokretljivost zasebnog prsta. Osim toga, nakon što je određeno da je granica brzine sviranja ovih tehničkih oblika u desnoj ruci četvrtinka = 120 (4 šesnaestinke po sek.), a u lijevoj ruci četvrtinka = 116, rekao je tim studentima da vježbaju samo desnu ruku. Nakon dva mjeseca, brzina desne ruke je porasla: četvrtinka = 186. Ali je u isto vrijeme porasla i brzina lijeve ruke: četvrtinka = 152, koja svo to vrijeme nije ni takla klavir. Isprva, dok su ruke svirale zajedno. Učenici su imali problema sa lijevom rukom, ali su problemi nestali kad im je Raif zadao da sviraju neke ljestvice u protupomaku. Prstomet i akcent je u obje ruke sada bio isti.

Vježbanje pasaža sa desnom rukom može pomoći lijevoj ruci, ali samo ako lijeva ruka mora svirati simetrični, obrnuti niz, kao protupomak, koji je prethodno izvježbala desna ruka. U slučajevima paralelnih pasaža problem je složeniji: živčani centar lijeve ruke vježba netočno, razvijajući poveznice suprotne od potrebnih. Zato će lijeva ruka isprva biti primorana boriti se protiv stečenih informacija i stvarati pravilne, nove. Anatomski i funkcionalno desno-lijevi odnos ruku je kao zrcalna slika.

Raif zaključuje da bi bilo beskorisno klavirskom tehnikom razvijati povećanje brzine svakog zasebnog prsta. Problem nije u samom pokretu, nego u preciznom vremenskom određivanju prstnih pokreta. S obzirom da je pravovremena akcija rezultat percepcije i volje, trebalo bi biti jasno da je izvor tehnike u središnjem živčanom sustavu. Od tamo se pokreti koordiniraju kao jedna akcija te su vođeni našom voljom. Izvedba se temelji na refleksnim pokretima, ali su ti refleksni pokreti sekundarni fenomen.

Raif je istaknuo još dva zapažanja: ponovio je Du Bois Reymondovu izjavu da se organska promjena muskulature, kao rezultat dugog vježbanja, može izraziti u povećanoj snazi i izdržljivosti, ali ne i u povećanju spretnosti, te podsjetio na ono što svaki pijanist

zna iz vlastitog iskustva, da skladba koju je čuo ranije u prste ulazi prije potpuno nove skladbe koju nije čuo.

Raif je smatrao da se učitelji klavira previše fokusiraju na agilnost prstiju svojih učenika, a premalo pažnje pridaju interakciji očiju, ušiju i prstiju. On je pisao: „Moramo kod naših učenika razviti spretnost uma, a ne spretnost prstiju“. Raif je rano umro te nije dovršio svoje eksperimente. Ostavio je članak, svoje jedino dovršeno djelo, koje je objavljeno dvije godine nakon njegove smrti, 1901. godine.⁹⁵

Francuska učiteljica klavira i autorica, Marie Jaëll, te dva njemačka znanstvenika: O. Abraham i K. Schäfer potvrdili su Raifove zaključke. „Anatomska fiziološka škola“ je iz njegovih podataka, međutim, izvukla potpuno apsurdne zaključke te objavila da je vježbanje prstiju nepotrebno.⁹⁶

3.2. Steinhausen o izvoru tehnike

„Anatomska-fiziološka škola“ početkom 20. stoljeća postigla je veliki uspjeh kada je 1905. godine, nekoliko mjeseci nakon pojave Breithauptove knjige, objavljena knjiga dr. Friedricha Adolpha Steinhausena *Die Physiologische Fehler und Umgestaltung der Klaviertechnik*.⁹⁷

Steinhausen je kritizirao i „staru prstnu školu“ i „noviju anatomsko-fiziološku školu“. Naglasio je da, suprotno mišljenju vodećih pedagoga, pijanisti trebaju koristiti snagu slobodne ruke od ramena ne bi li postigli efekte inače nemoguće u tradicionalnom sustavu prstne tehnike. Pisao je da pokreti ruke, šake i prstiju tijekom sviranja klavira nisu drugačiji ni od kojeg drugog dijela tijela te podliježu istim zakonima. Ono što razlikuje pijanističke pokrete od drugih ljudskih motoričkih aktivnosti nije u periferiji, prstima, šaci, ruci, nego u središnjem živčanom sustavu. S obzirom da je svakom pokretu izvor u središnjem živčanom sustavu, vježbanje je prije svega psihički proces. U svakodnevnim pokretima reagiramo automatski, ali je i taj automatizam psihički proces,

⁹⁵ Kochevitsky, 12.

⁹⁶ Ibid., 12.

⁹⁷ *Fiziološke zablude i reorganizacija klavirske tehnike* (njem.).

te mu je izvor u središnjem živčanom sustavu, a ne u prstima i mišićima. Najbrži pokret, iako se čini mehanički, fizičko je djelovanje.

Steinhausen je smatrao da fizičko porijeklo prave tehnike pokazuje beskorisnost prstne gimnastike. Tečnost u sviranju se ne može povećati ponavljanjem pokreta jednog prsta. Takva gimnastika može povećati veličinu mišića, ali to je od sekundarne važnosti jer se već kroz studij klavira dobiva na povećanju snage i izdržljivost. Kroz vježbanje možemo naučiti pomicati prste u pravo vrijeme u točnom slijedu dane muzičke figure. Također možemo postići sposobnost gradacije u tonskoj dinamici. Ali ovo je učenje mentalno i nema ništa zajedničkog sa razvojem mišića. Steinhausen smatra da kvantitativno mala promjena u mozgu ima puno veću važnost nego najvažnije povećanje mišića.⁹⁸ Newman to potvrđuje svojom opaskom o korisnosti Czernyjevih etida. Glavna zabluda prema Newmanu, vezana uz Czeryja, je u iluziji da vježbanje klavira podrazumijeva razvoj pijanističkih mišića općenito.⁹⁹

Dok su mnogi teoretičari klavira vjerovali da se tehnika kao nešto apstraktno mora i treba izrađivati zasebno od muzičkih problema, Steinhausen je naglašavao nerazdvojivost umjetničkog i tehničkog. Tehnika je uzajamno ovisna s našim sviračkim aparatom, voljom i umjetničkom namjerom. U savršenoj se tehnici volja i pokret pojavljuju kao jedno. Tehnika je prilagođavanje umjetničkim namjerama i samo je sredstvo za postizanje konačnog cilja, cijela ruka je oživljeni alat, ali samo alat. Steinhausen je zahtijevao fizičku slobodu. Smatrao je da tijelo samo može pronaći pravi i siguran put te nikad ne zalutati: „Ne možemo učiti naše tijelo kako se gibati, ali možemo učiti od njega“.¹⁰⁰

Steinhausen je dijelio neke zablude sa „anatomsko-fiziološkom školom“. Proturječivši sam sebi, pokušavao je riješiti sve tehničke probleme pronalazeći jedan fiziološki ispravan pokret. Ali kombinacija njihajućeg pokreta čitave ruke i rotiranja podlaktice daleko je od dovoljnog rješenja za sve tehničke probleme. Mnoštvo različitih tonskih kvaliteta zahtijeva od sviračkog aparata mnoštvo pokretnih oblika i njihove različite kombinacije. Steinhausen kao da je zaboravio na vlastiti poziv psihi, mašti, koje bi trebale odrediti pokret. Vjerujući da su estetičke ideje nepromjenjive i univerzalne za

⁹⁸ Kochevitsky, 13.

⁹⁹ Newman, 70.

¹⁰⁰ Kochevitsky, 14.

sve muzičare nametao je svoje vlastite ideje svima. Zapravo, raznolikost muzičkih ideja traži raznolikost tehničkih sredstava, tako da ima onoliko ispravnih tehnika koliko ima različitih umjetničkih namjera.

Bez obzira na neka proturječja i zablude, Steinhausen je jedan od prvih teoretičara pijanizma koji je podcrtao novi i razumniji pristup problemima klavirske tehnike. Usmjeravajući pijanističku pozornost dalje od sviračkog aparata prema središnjem živčanom sustavu, istaknuo je važnost svrhovitosti i snage mašte u razvoju tehnike.¹⁰¹

3.3. Trendovi 20. stoljeća

Na početku 20. stoljeća postojala su tri glavna trenda u klavirskoj pedagogiji. Neki učitelji svjesni nedostataka „prstne škole“, pokušali su dodati nešto novo svom učenju dok su ustvari zadržavali poziciju te škole. To nešto novo moglo bi značiti davanje više slobode šaci ili čak ruci, i ne previsoko podizanje prstiju; ili bi moglo biti vezano uz psihologiju, iako izraženo u pomalo naivnom obliku. Mnogi su se klavirski učitelji, međutim, animirani i inspirirani od strane „anatomske-fiziološke škole“, bavili problemima težine ruke i opuštanja. Tražili su najprirodnije, ispravne pokretne oblike pokušavajući odrediti koji dio ruke i koja grupa mišića treba sudjelovati u kojim pokretima.

Najnapredniji glazbenici tog vremena počeli su tražiti rješenja pijanističkih problema u drugom smjeru, smjeru intelekta i psihologije i inzistirali su da um i intelekt trebaju rješavati probleme tehnike. Grigorij Kogan je ovaj treći trend u teoriji sviranja klavira nazvao „psiho-tehničkom školom“.¹⁰²

Sva tri trenda postojala su, a postoje i danas simultano. Uglavnom se radi o kombinaciji sve tri škole u različitim omjerima. U posljednjih šest desetljeća napisane su mnoge knjige i članci o sviranju klavira, klavirskoj tehnici, razvoju tehnike i sl. Većina njih je neobična mješavina starog i novog.

Primjerice, priznati njemački klavirski pedagog, Theodor Wiehmayer je smatrao da je jedini nedostatak petoprstnih vježbi stare škole taj što se u tim vježbama slabiji peti

¹⁰¹ Kochevitsky, 14.

¹⁰² Ibid, 14.

prst koristi manje nego drugi i treći prst. Zato je on ponudio vježbe isključivo za četvrti i peti prst. Išao je korak dalje sugerirajući različite ritmičke kombinacije, navodeći da je „stari sustav“ „davao preveliki naglasak na stvaranje jakih mišića, umjesto na stvaranje jake živčane razvojne linije od živčanog centra mozga do živčanog centra mišića“. Ostaje, međutim, nejasno što je mislio pod jakom živčanom linijom i njenim razvojem.¹⁰³

Beata Ziegler, njemačka klavirska pedagoginja, piše 1928. godine da su veliki pijanisti prebrodili sve fizičke poteškoće kroz unutarnje slušanje i umjetničku inspiraciju. Ali njene su tri metodičke knjige, posebno prva, pune suhoparnih nemaštovitih vježbi koje podsjećaju na najgore od starih instruktivskih knjiga.¹⁰⁴

Alfred Cortotova knjiga, *Principes rationnelles de la technique pianistique*, iz 1928. godine predstavlja ponovno uvođenje Hummelovih, sto godina starih ideja, uz neke izmjene. Godinu kasnije Erwin Bach, zauzimajući stav „anatomske-fiziološke škole“, predstavio je detaljno izrađen sustav pokreta obavezan za sve pijaniste i primjenjiv u svim slučajevima. Uspoređujući klavirsku tehniku sa mehanikom motora, izjavio je da nijedan veliki virtuoz nije upotrebljavao dobre i namjerne pokrete.¹⁰⁵

Sličnu knjigu sastavlja i Seymour Fink, umirovljeni sveučilišni profesor klavira i koncertni pijanist koji je život posvetio istraživanju klavirske tehnike i klavirske pedagogije. U predgovoru svoje knjige, *Mastering Piano Technique*, piše da je bio neuspješan u pronalaženju adekvatne knjige o tehnici koja bi bila praktična, s dugoročnim savjetima i uputama, te je stoga odlučio napisati praktični priručnik, za pedagoge, učenike i izvođače, koji utvrđuje i razvija pokrete potrebne pijanistima da zadovolje svoj muzičku maštu.¹⁰⁶ Fink smatra da je mehanizam pokreta izvođačevog tijela središnji fokus studije o tehnici; način na koji funkcionira, dojam koji se stvara i pokreti koje proizvodi.¹⁰⁷ Fink smatra da u ranoj fazi učenik treba postati svjestan strukture svojih pokreta; i štetnih i korisnih. Zatim ga učitelj treba savjetovati o učinkovitosti pokreta, sistematičnom razvoju od svjesnog do nesvjesnog pokreta,

¹⁰³ Ibid, 14.

¹⁰⁴ Kochevitsky, 14.

¹⁰⁵ Ibid, 14.

¹⁰⁶ Fink, 9.

¹⁰⁷ Ibid., 13.

strategijama učenja, različitim oblicima jednostavnih i kombiniranih koordinacija, obliku klavijature i mehanici instrumenta.¹⁰⁸

James Ching je 1946. godine govorio o svjesnoj kontroli pokreta. Ching je posvetio više od stotinu stranica pedantnoj analizi pokreta i njihovim pripadajućim osjetima, uglavnom ne povezanima sa proizvodnjom tona. Izjavio je da se „proizvodnja najjačeg tona može ostvariti samo kombinacijom maksimalnog pritiska šake i ruke, maksimalno dignutog prsta i primjenom maksimalne snage kod pokreta individualnih prstiju“. Suprotno od vladajućih tendencija, Ching je odvojio tehniku od umjetnosti: „Čisti tehnički aspekt kod sviranja klavira, sposobnost da se pokreti tijela uključe u svladavanje klavirskih tipaka, ne mogu se učinkovito dobiti aluzijom umjetnosti nego samo primjenjivanjem znanosti, utvrđenim činjenicama psihologije i mehanike“. Zaboravio je da u učinkovitom svladavanju klavirskih tipaka pijanist ovisi primarno o vlastitim umjetničkim idejama.¹⁰⁹

Godine 1954. Hedy Spielter piše brošuru najavljujući seriju predavanja o svojoj „uistinu revolucionarnoj metodi“ koja „predstavlja potpuno nove koncepte“ i „dopušta potpuno neograničenu tehniku bez ikakve napetosti“. Ona je, međutim, samo ponovila ono što je već bio obećao Breithaupt 50 godina ranije.¹¹⁰

József Gát, 1958. godine, posvećuje puno prostora anatomiji koštano-mišićnog aparata te čak savjetuje gimnastiku bez klavira. Odvajajući tehniku od umjetnosti Gát podsjeća na Czernyjeve dane. Njegovu knjigu *Klavirska tehnika* komentira Heinrich Neuhaus: „Jesu li čitatelju doista potrebni beskonačni filmski snimci, fotografije ruku raznih pijanista i ostali slični detalji? (...) Nikad nisam mogao razumjeti kako se tehnika može potpuno odvojiti od same umjetnosti, odnosno kako se može pisati knjigu samo o sviračkoj tehnici“.¹¹¹ Gát nešto malo govori o psihologiji klavirske tehnike te čak spominje uvjetovane reflekse, ali nejasno govori o zakonitostima rada središnjeg živčanog sustava i njegovoj primjeni u sviranju.

Većina ovih teorija nije nastala iz praktičnih dostignuća niti su provjerene od strane koncertnih pijanista. Njihovi bi se autori trebali gledati samo kao zakašnjeli

¹⁰⁸ Ibid., 11.

¹⁰⁹ Kochevitsky, 15.

¹¹⁰ Ibid., 15.

¹¹¹ Heinrich Neuhaus, *O umjetnosti sviranja klavira* (Zagreb, 2000) 12.

sljedbenici „prstne“ ili „anatomsko-fiziološke škole“, koji dijele zablude tih istih škola iako ponekad donose razumne i moderne doprinose.

Na drugoj strani, sasvim zasebno, stoji Otto Ortmann, koji je objavio dvije knjige: *The Physical Basic of Piano Touch and Tone*¹¹², 1925. godine i *The Physiological Mechanics of Piano Technique*¹¹³, 1929. godine. U prvoj se knjizi ograničio na mehaniku instrumenta, a u drugoj na mehaniku mišićnog rada sa pokojim izletom u psihologiju. Ako je i zasebno istraživanje mehanike instrumenta moguće, odvajanje fiziološkog (rad koštano-mišićnog aparata) od psihološkog (živčani rad) teško da je izvediv: „Usvajanje pijanističkih pokreta je primarno psihološki proces“, kako Ortmann ispravno navodi.¹¹⁴ On je brojnim laboratorijskim istraživanjima i mjerenjima na Konzervatoriju Peabody u Baltimoreu dokazao da se težina ruke nikad ne upotrebljava u trenutku dobivanja tona, pa čak ni onda kada je klavirist uvjeren da je tako. Međutim, „unatoč znanstvenoj činjenici da težina ruke djeluje prije i poslije, a ne za vrijeme nastajanja tona, posebno je za učenje klavira važna činjenica da svirač može doživjeti opuštanje mišićne napetosti svjesnom upotrebom težine ruke“.¹¹⁵

Ortmann je iznio mnogo važnih opservacija: „Električna je stimulacija pokazala da je, mišićno i mehanički, novorođenče spremno odsvirati brzu petoprstnu sekvencu kao i odrastao čovjek, ali je razlika u sposobnosti da se unaprijed kaže prstima što treba učiniti, odnosno razlika je u iskustvu, u sposobnosti učenja“.¹¹⁶

¹¹² Fizičke osnove klavirskog tona i vrste udara (eng.).

¹¹³ Fiziološki mehanizmi klavirske tehnike (eng.).

¹¹⁴ Kochevitsky, 15.

¹¹⁵ Grindea, 64.

¹¹⁶ Kochevitsky, 15.

4. „PSIHO-TEHNIČKA ŠKOLA“

Kochevitsky predstavlja i posljednju pedagošku pijanističku školu. Nije bilo ništa novo u ideji da je um važniji od tehničkog razvoja. Stoljeće ranije pijanist Ignaz Moscheles je rekao da je mentalno vježbanje važnije od vježbanja prstiju. Nikolaj Rubinstein je naglasio da će pijanist postići tehniku ne sa količinom vremena provedenog vježbajući, nego kvalitetom svog rada, snagom volje i pozornošću usmjerenom prema muzičkom problemu. Hugo Riemann je napisao: „Nemoguće je razviti brzinu drugačije nego kroz vježbu telegrafskog aparata od mozga do mišića. Proces iznutra prema van ne može se zamijeniti ni sa čim“. Theodor Leschetizky je znao reći da intelekt igra glavnu ulogu u ispravnom studiranju, savjetovao je mentalno ispravljanje grešaka prije ponovnog sviranja određenog odlomka.¹¹⁷

Po prvi put su te ideje počele dobivati važnije mjesto u teoretskim djelima o sviranju klavira. Pisci Ferruccio Busoni, Willi Bardas, Grigorij Prokofjev, Grigorij Kogan i Egon Petri tražili su način da razviju klavirsku tehniku na drugoj razini. Imenima ovih autora možemo dodati imena velikih pijanista kao što su Leopold Godowsky, Artur Schnabel i Walter Gieseking koji su u svojim izvedbama i usmenim izjavama indicirali nove smjerove.

„Prstnu školu“ su predstavljali praktični ljudi koji nisu mogli održati korak sa promjenom vremena, promjenom instrumenata, novim tehničkim zahtjevima, novim znanstvenim dostignućima. „Anatomsko-fiziološku školu“ su podučavali teoretičari. Praktični pijanizam međutim to nije slijedio. Danas imamo velike pijaniste i velike učitelje, nekada sjedinjene u jednoj osobi, čije su ideje temeljene dijelom na vlastitom iskustvu kao izvođača, a dijelom na iskustvu pedagoga, i koji također obraćaju pozornost na suvremena znanstvena otkrića na polju ljudske motoričke aktivnosti.

Ferruccio Busoni je bio prvi koji je stalno naglašavao važnost mentalnih faktora u pijanističkom praktičnom djelovanju. Svoju je ideju predstavio, 1894. godine, u svom izdanju Bachovog *Das Wohltemperierte Klaviera*. Godine 1910. Busoni je u članku *Što*

¹¹⁷ Kochevitsky, 15.

čini pijanista pisao: „Tehnika u pravom smislu ima svoje mjesto u mozgu, te je sastavljena od geometrije, procjene udaljenosti, i mudre koordinacije“. Kasnije, 1917. godine je napisao: „Stjecanje tehnike nije ništa drugo nego primjenjivanje određene poteškoće vlastitim mogućnostima. Da će se to prije postići kroz mentalni rad nego fizičkim vježbanjem istina je koja možda nije očita svakom klavirskom pedagogu, ali je svakako očita svakom sviraču koji svoj cilj postiže samoobrazovanjem i razmišljanjem“.¹¹⁸ U članku *Važni detalji u pijanističkom obrazovanju* govori o gubitku vremena na nepotrebne ili za pojedinog učenika, nekorisne tehničke vježbe: „Sve se tehničke vježbe moraju davati učeniku nakon pomne procjene s velikim oprezom, kao što se lijek prepisuje pacijentu sa velikom brigom. Samo zato što je određena vježba u nekoj knjizi sljedeća na redu, ne znači da je učenik treba učiti baš u tom trenutku.“¹¹⁹

Ako se stara škola bavila mišlju što i kako nešto učiniti, sada su pitanja: kako razmišljati i kako organizirati proces vježbanja i sviranja, postala od najveće važnosti. „Psiho-tehnička škola“ smatra da je mehaničko vježbanje iracionalno i staromodno. Svjesnost igra veliku ulogu u procesu pijanističkog pripremnog rada. Vježbanje je psiho-fiziološki proces. Uspješno vježbanje ovisi o jasnoći naše mentalne predodžbe nekog muzičkog cilja, o sposobnosti usmjeravanja pozornosti i energije prema ostvarivanju željenog.

Emil Sauer u svom članku *Vježbanje virtuoza* govori o načinima ispravnog vježbanja. On piše da je shvatio važnost budnosti za vrijeme vježbanja. Učenik koji želi da njegovo vježbanje ima rezultate mora se osjećati dobro za vrijeme vježbanja. Ako učenik vježba psihički ili fizički umoran, samo troši vrijeme, jer je to onda uzaludno vježbanje. Jedan sat koncentriranog vježbanja, piše Sauer, sa svježim umom i odmornim tijelom bolje je od četverosatnog utrošenog vježbanja neaktivnog uma i umornog tijela.¹²⁰

Predstavnici „psiho-tehničke škole“ manje se bave apstraktnom spretnošću prstiju nego sa muzičkim sadržajem koji se izvodi. S obzirom da su pravi pijanistički problemi prije muzički nego tehnički, Busoni sugerira da prije nego muzički smisao ne postane jasan, ne bi se trebalo pristupiti instrumentu. Zahtjevi klavijature mogu učiniti da se

¹¹⁸ Kochevitsky, 16.

¹¹⁹ Ferruccio B. Busoni „Important Details in Piano Study“ u: J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 103.

¹²⁰ Sauer, 237.

zaboravi muzičko značenje, zato je mentalno vježbanje važan dio pripremnog rada. Vještina se razvija kroz muzičku svjesnost. Neprimjereni pokreti nisu uzrok tehničkog nedostatka nego jedan od simptoma. Poznavanje smisla i svrhe određenog pokreta je prvi uvjet za njegov prirodni tijek. Zato bi tehničko vježbanje uvijek trebalo ići zajedno sa interpretacijom.

Sasvim nov i oštar stav o vježbanju nepotrebnih tehničkih vježbi, ili bolje rečeno pogrešnih, dosadnih tehničkih vježbi donio je William S. Newman u svojoj knjizi *The Pianist's Problems*. Prema Newmanu čak i u ranim fazama učenja, „malo je vjerojatno da će početnik biti bolji ako uči na apstraktnim vježbama umjesto na problemima koji proizlaze iz iskustva. Međutim, veliki se broj pijanista i dalje vjerno drži formalnog programa odabranih skladatelja uživajući u asketskom kontempliranju nad boljim stvarima koje postoje nadohvat ruke“. ¹²¹ Newman dalje objašnjava svoju tezu spominjući mnoge poznate skladatelje tehničkih vježbi. Newman piše kako za Pischnu, Hanona i slične nema isprike. Jedino slučajevi psihološke letargije mogu objasniti vjernost monotonim kompilacijama tih skladatelja. Učitelj, ukoliko izabere te vježbe, u tom slučaju pak nema nikakvu ispriku, jer učenik u tim vježbama ima jako malo nota za pročitati, a mozak je slobodan odlutati za vrijeme vježbe, pa vrijeme samo prolazi. Dakle od toga, prema Newmanu, „proizlazi jako malo ili gotovo ništa dobrog“. Za Czernyja, Clementija, Cramera i njihove suvremenike Newman nalazi više opravdanja jer „većina te glazbe ima šarma i nešto dubine“. Uvriježeno je mišljenje da sviranje Czernyja poboljšava izgled za bolje sviranje Beethovena. Prema Newmanu: „Vježbanje Czeryja vodi usavršavanju Czernyjevih *Etida*, a ne boljem sviranju Beethovena ili Chopina općenito. Beethovena se uči sviranjem Beethovena“. ¹²²

„Psiho-tehnička škola“ se zalaže za slobodnu i potpunu uporabu svih dijelova pijanističkog aparata, počevši od vrhova prstiju pa sve do torza. Ova je tehnika univerzalna, ili drugim riječima, prirodna tehnika koordinacije. Josef Lhévinne piše da se analizom načina na koji su prst, šaka, zglobovi, ruka i cijelo tijelo uključeni u udar postižu različite vrste tona, pjevnog, zvonkog, briljantnog, nježnog i snažnog. Tajna lijepog tona

¹²¹ Newman, 69.
¹²² Ibid., 70.

prema Lhévinneu leži u tehnici koju je nazvao *the arm floating in air*¹²³, te u korištenju zgloba kao prirodnog amortizera udarca.¹²⁴ Pijanist mora pronaći kombinacije koje odgovaraju njegovom muzičkom cilju i tehničkim mogućnostima.

Eliminiran je umjetno stvoreni konflikt između prstiju i ruke. Ni pitanje samog pokreta nije toliko značajno za „psihotehničku školu“ kao što je bilo za „anatomsko-fiziološku školu“. Anatomske razlike ne igraju tako važnu razlikovnu ulogu kako je prije smatrano.¹²⁵ Bilo je velikih virtuozâ sa različitim tipovima ruku. Jedan od najvećih pijanista, Josef Hofmann, imao je tako malu ruku da nije mogao svirati raspon na klaviru veći od oktave, a Leopold Godowsky je imao malu ruku i probleme sa sviranjem oktava. Njegov prijatelj Sergej Rahmanjinov je pak imao veliku ruku, kao i Rudolf Serkin, a Svjatoslav Richter je mogao svirati raspon od duodecime. Prsti Vladimira Horowitza su bili neobično dugi, dok je Robert Casadesus imao tako debele prste da ih je jedva smještao između crnih tipaka.¹²⁶

Kochevitsky smatra da je „svaki normalan koštano-mišićni aparat dovoljan za razvoj visokog stupnja tehnike zbog mozga koji stoji iza tih ruku. Mozak odlučuje koju poziciju i koji pokret zauzeti, iz bezbroj različitih mogućnosti“.¹²⁷ Pijanist Rosen u 21. stoljeću proširuje tu misao kada piše u svojoj knjizi *The World of the Pianist*¹²⁸ da zbog različitih veličina i oblika ruku ne postoji samo jedan ispravan način za postavu ruke na klaviru. „Ta je raznolikost“, piše Rosen, „razlog što je većina knjiga na temu kako svirati klavir, apsurdna. Većina pijanista zapravo mora u adolescentnoj dobi ispravljati neke od naučenih navika i pronaći metodu koja im osobno odgovara“.¹²⁹

Heinrich Neuhaus, učitelj Svjatoslava Richtera, Emila Glelsa i mnogih drugih izvrsnih pijanista, podsjeća na Michelangelov jednostavan izraz ove ideje: „La man che ubbidisce all' intelletto“.¹³⁰ Neuhaus koristi ovaj citat ne bi li objasnio da što su jasniji nečiji ciljevi, jasnije se vidi način kako ih ostvariti. Neuhaus time objašnjava svoje

123 Lebdeća ruka (eng.).
124 Rosina Lhévinne, „Predgovor“ u Josef Lhévinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing*.
125 Kochevitsky, 17.
126 Charles Rosen, *Piano Notes: The World of the Pianist* (New York, the Free Press, 2002), 2.
127 Kochevitsky, 17.
128 Svijet pijanista (eng.)
129 Rosen, 3.
130 Ruka koja sluša intelekt (tal.)

mišljenje da glazbeni razvoj treba prethoditi razvoju tehnike, ili da barem obje poduke idu ukorak.¹³¹

Steinhausenova izjava, da ne možemo učiti naše tijelo kako da se kreće, i Neuhausova misao, o lakoći ostvarenja ideje uz jasnu predodžbu iste ideje, na neki način podržavaju teoriju „psiho-tehničke škole“ koja smatra da što je više naša svijest odvojena od pokreta i što je više usredotočena na svrhu tog pokreta, umjetnička ideja i tonalna misao u umu postaju puno življe. Umjetnička ideja stvara želju za svojim ostvarenjem, impuls volje postaje energičniji, lakše se pronalazi prirodan, potreban pokret, a proces automatizacije je ranije ostvaren.¹³²

Slušanje velikih pijanista ne samo da čudesno utječe na muzikalnost učenika nego i na njegovu motoričku sferu. Učiteljeva umjetnička demonstracija nekog problematičnog mjesta može pomoći u rješavanju tehničkog problema zbog muzičke slike koja postaje življa i jasnija. Metoda u kojoj učitelj ponekad glumi orkestralnog dirigenta, vodeći učenika i pokazujući mu svoje umjetničke ideje, može biti jako efektivna. Ona pojačava učenikov entuzijazam, volju i sprječava da bude previše svjestan svojih fizičkih pokreta.

Grigorij Kogan je u svojim predavanjima i kasnije, 1958. godine u maloj knjizi *Vrat masterstva*¹³³ iznio tri osnovna principa psihološke nužnosti uspješnog pijanističkog rada. Nužna je sposobnost da se skladba, koja će biti realizirana na instrumentu, čuje iznutra i izrazito jasno kao cjelina, sa svim točnim detaljima. Neophodna je strastvena i uporna želja da se izrazi muzička slika. Na kraju je od velike važnosti i potpuna koncentracija cijelog bića na njegov zadatak u svakodnevnom vježbanju kao i na koncertnoj pozornici.¹³⁴

Iako „psiho-tehnička škola“ smatra da se klavirska pedagogija treba graditi na objektivnim znanstvenim temeljima, prepoznaje veliku ulogu koju bi učitelj trebao odigrati u pedagoškom procesu. Učiteljevo znanje, iskustvo i talent su od najveće važnosti, s obzirom da je klavirska pedagogija umjetnost, čak i kad je utemeljena na znanstvenim osnovama. Ne iznenađuje što predstavnici „psiho-tehničke škole“ govore malo, ako uopće, o tehnici. Svoju pozornost usmjeravaju razvoju učenikove muzikalnosti,

¹³¹ Neuhaus, 75.

¹³² Kochevitsky, 17.

¹³³ Na vratima majstorstva (rus.)

¹³⁴ Kochevitsky, 17.

a ne razvoju njegove mehanike. Oni diskutiraju o muzici. Oni pokazuju svoje umjetničke ideje za instrumentom, pokušavajući inspirirati svoje učenike.

Mnogi su pijanisti shvaćali tu neosporivu važnost učitelja klavira te su u svojim definicijama podigli visoku ljestvicu za idealnog učitelja. Vladimir de Pachmann piše što znači biti najbolji učitelj: „Najbolji učitelj je onaj koji potiče svog učenika da prodire dublje i upoznae nove ljepote sam. Učitelj, u najvišem smislu riječi, nije radionica koja štampa učenike i stavlja im etikete vrijednosti na svakog učenika... Svaki je učenik drukčiji, a učitelj mora brzo prepoznati razlike. Prije svega treba učenika naučiti da postoji na stotine stvari koje nijedan učitelj ne može nikoga naučiti“.¹³⁵

Mladi je Liszt savjetovao učeniku da svira vježbu kojom bi se držale 4 tipke, a udarao po jedan prst zasebno, ne bi li se na taj način ujednačili prsti. U slučaju dosade, savjetovao je čitanje knjige ili novina. Stari Liszt je u svojoj zrelosti govorio vrlo malo, ako uopće o tehničkim problemima. U kasnijim je godinama Liszt znao reći: „Aus dem Geiste schaffe dir Technik, nichts aus der Mechanik“.¹³⁶

To je bio i način Leopolda Godowskyja i drugih učitelja – umjetnika. Neuhaus o svom učitelju Godowskyju piše: „Sve što je Godowsky govorio o tehnici sviranja obično se svodilo na nekoliko škrtih riječi o *Gewichtsspielu* te je upućivao na *vollständige Freiheit*.¹³⁷ Nema što, pametnom dosta“.¹³⁸

Arthur Schnabel koji je u ranim godinama svog rada puno pozornosti pridavao tehničkim problemima svojih učenika, kasnije je rekao da je „uloga učitelja otvoriti vrata, a ne gurnuti učenika kroz njih“.¹³⁹ Scharwenka pak smatra da je veličina učitelja u njegovoj sposobnosti da otkrije, prilagodi i postavi svoje pedagoške mogućnosti prema zahtjevima učenika.¹⁴⁰

Rosina Lhévinne u predgovoru knjige *Osnovni principi sviranja klavira*, Josefa Lhévinnea, pijanista i učitelja, sažima njegovu misao: „Tehnika, iako esencijalna, mora biti podređena muzičkom razumijevanju. Kompletно znanje ljestvica shvaćenih muzički, a ne mehanički, razumijevanje korištenja pauze i tišine ... osjećaj za ritam i treniranje

¹³⁵ Pachmann, 192.

¹³⁶ Stvori tehniku iz vlastite inspiracije, a ne iz mehanike (njem.).

¹³⁷ Sviranje težinom; potpuna sloboda (njem.).

¹³⁸ Neuhaus, 22.

¹³⁹ Kochevitsky, 17.

¹⁴⁰ Scharwenka, 252.

sluha osnovni su elementi za dobru osnovu jednog muzičara“.¹⁴¹ Josef Lhévinne u svom članku *Studij klavira u Rusiji* govori o važnosti na koji način učitelj predstavlja učeniku ljestvice i tehničke vježbe. On piše da vježbanje ljestvica i rastvorbi nikad ne smije biti mehaničko i nezanimljivo, te da to ovisi upravo o stavu uma za koji je zaslužan učitelj. Zapravo je učitelj velikim dijelom kriv ako je učeniku sviranje ljestvica dosadno i zamorno jer nije zadao učeniku da traži nijanse, jednakost, ritam.¹⁴²

Ekstremnu točku ovog smjera dosegno je Luigi Bonpensiere. On smatra da se „treba zamisliti čin kao da je već izveden“. Bonpensiere je inzistirao da je za sviranje klavira potrebna muzička priprema: „Sve vježbe bi trebale služiti samo treniranju uma. (...) Nikad ne razmišljaj o svojoj muzici u smislu izvođenja, što bi trebale ili što će učiniti tvoje ruke i prsti, nego u smislu interpretacije, kako misliš da bi zvučalo da nebo to izvede za tebe“.¹⁴³

Stav „psiho-tehničke škole“ je da postoje samo muzičke, a ne i tehničke poteškoće. Svaki učitelj nailazi na darovite učenike sa određenim problemima, a često se čuju izvođači sa izvrsno razvijenom rukom, ali sa niskom razinom umjetničko-muzičkog razvoja. Umjetnik-učitelj je izvrstan za talentirane i napredne studente koji su već dosegli visoku razinu muzičkog i tehničkog razvoja. Takav učitelj podučava muziku općenito, ali ne i klavirsku tehniku; dok pokazuje cilj on ne pokazuje način kako doći do tog cilja. To je ostavljeno na studentu. Takav princip priznaje Walter Gieseking u prvom poglavlju svoje, već spomenute, knjige te naglašava da su njegove instrukcije, koje je sabrao u metodu i kojima njegovi učenici postižu uspjehe u sviranju klavira, namijenjene za pijaniste s pedagoškim ili koncertnim iskustvom, ali nikako za početnike. Dalje navodi kako su prema njegovom iskustvu, ti pedagoški principi koje je je on organizirao i složio u jedan sustav, najkraći ako ne i jedini način za kompletan razvoj muzičkog talenta učenika.¹⁴⁴

Za učenika koji nije genije i koji nije dosegao visoku razinu vještine i znanja, najkraći pouzdani put vodi kroz razumijevanje i svjesno izrađivanje tih motoričkih elemenata. Vanjski izgled pokreta, pozicija i međudnos dijelova sviračkog aparata,

¹⁴¹ Rosina Lhévinne u Josef Lhévinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing*.
¹⁴² Josef Lhévinne, „Piano Study in Russia“ u J. F. Cooke, ur., *Great Pianists on Piano Playing*, 177.
¹⁴³ Kochevitsky, 17.
¹⁴⁴ Gieseking, 9.

povezan s unutarnjim muzičkim osjetom i tonskim rezultatom kretnje, služi kao dobar, zdrav temelj za razvoj klavirske tehnike. U domeni tehnike, najvažnija je detaljna i pažljiva pomoć iskusnog učitelja s velikim znanjem. Zašto tjerati učenika da otkrije već otkriveno, pita se Kochevitsky, dopuštati mu da gubi vrijeme i čini već težak posao još težim? To potvrđuje i Scharwenka: „Učitelji bi svaki napor trebali uložiti u pronalaženje direktne linije za svladavanje tehnike, koja će učenika voditi od prvih koraka tehničke vještine“.¹⁴⁵ Koliko jaka i svijetla mora biti učenikova muzička ideja da njegov svirački aparat, brzo i lako, pronađe potrebnu prilagodbu. Za vrijeme potrage za tom prilagodbom i za vrijeme njenog izrađivanja, muzička svrha, muzička slika može izbljedjeti, postati mutna. Metoda pokušaja i pogrešaka nije efikasna i oduzima vrijeme.

Dvjesto je godina pedagoška misao u pijanističkom sviračkom aparatu, u mišićnom radu, poziciji i pokretu ruke, šake i prstiju, tražila rješenja svih tehničkih problema. „Psiho-tehnička škola“ ponudila je novi pristup. Prema njoj se glavna pozornost pijanista i pedagoga treba usmjeriti pitanjima o aktivnosti središnjeg živčanog sustava. Korijeni tehnike nalaze se u središnjem živčanom sustavu. Problemi vezani uz mišićno stanje i vanjski izgled sviračkog aparata su važni, ali ipak sekundarni.¹⁴⁶

Prije više od 80 godina, Emil Du Bois Reymond je izjavio da je vježba složenih pokreta, zapravo vježba središnjeg živčanog sustava. Kasnije, početkom 20. stoljeća, Friedrich Steinhausen proširio je ovu tezu. Nedugo zatim Josef Hofmann, u svom članku *Napredak u pijanističkom obrazovanju*, razlikuje vježbanje i studiranje, odnosno učenje. Između ta dva načina razmišljanja on glavnu ulogu daje umu. Upravo razlika tih dviju kategorija, prema Hofmannu, razlikuje i korisnost toliko diskutiranih tehničkih vježbi i ljestvica. Hofmann kaže da vježbanje podrazumijeva veliki broj repeticija, sa pažnjom usmjerenom na ispravljanje nota i prstometu, žrtvovanje vremena i mali udio mozga. Studiranje pak podrazumijeva mentalnu aktivnost najvišeg i najkoncentriranijeg tipa. „Omjer mentalne i fizičke aktivnosti određuje, po mom mišljenju, razliku između vježbanja i pravog studiranja“.¹⁴⁷ Iako sredinom 20. stoljeća Seymour Fink svoju knjigu posvećuje isključivo pokretima, koje pijanisti trebaju savladati ne bi li ostvarili svoju muzičku maštu, on ipak umu daje važnu ulogu: „Uvjeren sam da tijelo i um moraju biti

¹⁴⁵ Scharwenka, 252.

¹⁴⁶ Kochevitsky, 18.

¹⁴⁷ Hofmann, *Progress in Piano Study*, 163.

zajedno trenirani. Učenici trebaju razviti oštar osjećaj za fizičku samosvjesnost, koja može čitati i reagirati na unutarnje kinestetičke signale“.¹⁴⁸

70-ih godina prošlog stoljeća u opsežnom djelu Reginalda R. Geriga, *Slavni pijanisti i njihova tehnika*, predstavljene su neke nove teorije i otkrića koji otvaraju nove poglede razumijevanja psihičkog i fizičkog kompleksa što ga uključuje sviranje klavira. Opisan je rad glazbenog kompjutera u mozgu koji prima strogo programirane informacije i šalje, putem vrlo slabih impulsa iz središnjeg živčanog sustava, zapovijedi našem perifernom aparatu, koji tada izvodi manje-više točne pokrete.¹⁴⁹

¹⁴⁸

Fink, 13.

¹⁴⁹

Grindea, 63.

5. ZAKLJUČAK

Postoji li jedna jedina klavirska metoda koja će svima podariti ono što žele? Ljudi se međusobno razlikuju, dakle svi ne mogu željeti isto. Što žele djeca u dobi od 5, 7 ili 9 godina koja tek počinju sa otkrivanjem muzičkog svijeta, mladi koji pod utjecajem okoline, prošlog muzičkog obrazovanja ili vlastitih težnji odabiru hoće li njihov pijanizam prodrijeti u sasvim novo poglavlje ili gotovi muzičari, pijanisti koji su nepovratno zaglibili u doživotno istraživanje muzike.

Ako je shvaćanje da anatomske razlike ruku ne igraju tako važnu razlikovnu ulogu, kako je prije smatrano, dovelo do toga da je glavnu ulogu za sve pokrete, ali i muzičku ideju, ipak dobio središnji živčani sustav, možda je sljedeći korak u shvaćanju da ne postoje dva ista mozga, dakle ni dva ista muzičara, pa možda zato ne može postojati niti jedna generalna metoda. Scharwenka kaže da ne postoji jedna prava metoda. Prava metoda za jednog učenika može kod drugog učenika donijeti neke sasvim druge rezultate.¹⁵⁰

Belgijski pedagog i muzikolog Francois Fétis sastavio je 1837. godine zbirku metoda, *Methodes des Methodes*, te zaključio da se istina, premda je pristup pojedinim tehničkim metodama sasvim suprotan, nalazi u svakom od tih pristupa kao i u tvrdnji da je to jedini ispravan put u sviranju klavira.¹⁵¹

Treba li, kako smatra Lhévinne, kompletno znanje notacije ugraditi u učenika na prvom satu klavira¹⁵², ili treba, kako smatraju Wieck i Scharwenka, prvo stvoriti muzičare, a potom ugrađivati znanje o notaciji. Je li najvažnija prstna tehnika, ili koordinirani pokreti ruke, ili ipak muzička ideja i njeno ostvarenje. Mogu li svi postati pijanisti ili samo nekolicina odabranih sretnika. Važnije pitanje: mogu li svi postati muzičari? Na sva ta pitanja i dileme slijede dvojaka mišljenja i odgovori koja su svoje razloge nastanka i opstanka pronašla u ovom radu.

Danas prevladavajući eklekticizam je jedan od najboljih posljedica dvjestogodišnjeg traženja pravog odgovora. Za svaki problem postoji odgovor,

¹⁵⁰ Scharwenka, 252.

¹⁵¹ Grindea, 62.

¹⁵² Lhevinne, *Basic Principles in Pianoforte Playing*, 2.

kombinacija različitih tehnika pomoći će različitim učenicima, a učitelj će biti uspješan ako u učeniku na kraju školovanja, kad god se taj kraj dogodio, vidi refleksiju iste ljubavi prema muzici kakvu gaji sam. Taj trenutak razdvajanja učenika i učitelja je jedan od razloga školovanja i početak novog poglavlja u muzičkom životu čovjeka koji apsolutno ovisi o prvom poglavlju. Zato za kraj citiram Newmana koji svoju knjigu *Pianist's Problems* započinje ovom rečenicom: „Uvijek mi se činilo da je najvažnija zadaća nastavnika, uz usavršavanje u glazbi, da učenika dovede do trenutka kada će učenik postati sam svoj učitelj“.¹⁵³

BIBLIOGRAFIJA

- Brée, Malwine. *The Groundwork of the Leschetitzky Method*. New York: The University Society Inc., 1913.
- Cooke, James Francis, ur. *Great Pianists on Piano Playing*. New York: Dover Publications Inc., 1999.
- Czerny, Karl. *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*. New York: Firth, Pond & Co., 1851.
- Fink, Seymour. *Mastering Piano Technique*. Singapore: Amadeus Press, 1992.
- Gieseking Walter. *Piano Technique*. New York: Dover Publications Inc., 1972.
- Grindea, Carola. *Napetosti u glazbenoj izvedbi*. Zagreb: Music play, 1998.
- Hofmann, Josef. *Piano Playing with Piano Questions Answered*. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1920.
- Kochevitsky, George A. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1999.
- Lhévinne, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications Inc., 1972.
- Neuhaus, Heinrich. *O umjetnosti sviranja klavira*. Zagreb, 2000.
- Newman, William S. *The pianist's problems*. New York: Da Capo Press, 1984.
- Rosen, Charles. *Piano Notes, The World of the Pianist*. New York: the Free Press, 2002.
- Timakin, Evgenij Mihajlovič. *Klavirska pedagogija*. Zagreb, 1998.

SAŽETAK

Ovaj rad u kratkim crtama prikazuje povijest klavirske pedagogije i klavirske tehnike. U prvom su poglavlju rada predstavljene okolnosti i razlozi koji su utjecali na izgradnju prvih klavira te na daljnji razvoj klavira kakvog poznajemo danas. Stariji instrumenti s tipkama, klavikord i čembalo, zbog svoje srodnosti s klavirom, osim što su utjecali na gradnju samog instrumenta, utjecali su i na način sviranja na novom instrumentu. Pojavom novog instrumenta ne dolazi do pojave tehnike sviranja na instrumentu s tipkama, ali zato dolazi do pojave klavirske tehnike i klavirske pedagogije.

Jedna od uvriježenih podjela na različite škole klavirske tehnike, koje su se kroz dva stoljeća profilirale, nadopunjavale, zamjenjivale i odbacivale, prikazana je u ostatku rada. Drugo poglavlje govori o „prstnoj školi” koja je nastala kao posljedica prenošenja načina sviranja starih instrumenata na klavir. „Prstna škola” je veliki naglasak davala razvijanju brzine i jačine prstiju zbog čega je čak pribjegavano uporabi mehaničkih sredstava za poboljšanje klavirske tehnike. U isto vrijeme veliki pijanisti toga vremena kao što su Liszt, Chopin i Schumann kombiniraju postojeću praksu s novim idejama koje će se u pedagošku praksu početi uvoditi tek stotinjak godina kasnije. Nakon dokaza o štetnosti nekih principa „prstne škole” Ludwig Deppe prvi uvodi pojmove opuštenosti i sviranja težinom.

Ideju opuštenosti i sviranja težinom razraditi će „anatomsko-fiziološka škola”, predstavljena u trećem poglavlju, koja će se protiviti principima „stare škole”. Nove teorije vježbanja, znanstvena istraživanje na području pokreta i rada mišića te želja za stvaranjem kreativnih muzičara glavne su ideje „anatomsko-fiziološke škole”. Smještanje problema tehnike u središnji živčani sustav usmjerava teoretičare klavira i pijaniste u „psiho-tehničku školu”, opisanu u četvrtom poglavlju, koja smatra da je najvažnije vježbanje, mentalno vježbanje.

ABSTRACT

The paper is presenting a historical overview of piano teaching and piano technique. The first chapter addresses different circumstances and reasons which have led to the invention of the first pianoforte and to the development of the present-day piano. Clavichord and harpsichord, the old keyboard instruments, which had an influence on the making of the pianoforte, also had an influence on the way the new instrument was played. The invention of the pianoforte also meant the creation of the new piano technique.

The rest of the paper presents the most significant trends in piano playing and teaching, which have been developed, perfected, replaced and rejected during first two centuries. The second chapter presents the finger school which has transferred technique of the old instruments to the piano. The finger school, its search for the greater speed and strength of the finger, sometimes resorted to the use of mechanical devices. In the meantime great pianists such as Liszt, Chopin and Schumann combined the dominant ideas in piano pedagogy with the new ideas of the future. Ludwig Deppe, after the proving of the adversity, which has been caused by some of the finger school principles, introduced the new ideas of so-called free fall and liberated hand and arm.

The ideas of relaxation and liberated hand and arm will be elaborated by the anatomic-physiological school, presented in the third chapter, which will be opposed to the principles of the old school. New theories of practice, scientific discoveries in the field of arm movement and motor activity and tendency to create musicians were the main ideas of the anatomic-physiological school. Psycho-technical school, illustrated in the fourth chapter, is based on the idea that the mind is important to the technical development and that the attention should be directed to questions connected with the activity of the central nervous system.