

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Jurgis Aleknavičius

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

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (C 001)

Vilnius, 2019

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

Tiriamąo darbo vadovas

prof. habil. dr. **Leonidas Melnikas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, socialiniai mokslai, sociologija S 005, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

Konsultantė

doc. dr. **Lina Navickaitė-Martinelli** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, meno projekto Gynimo taryboje.

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkė

prof. **Rūta Rikterė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, fortepijonas)

Nariai:

prof. **Birutė Vainiūnaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, fortepijonas)

dr. **Julian Hellaby** (Coventry universitetas, muzika, fortepijonas)

prof. dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

prof. dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Recenzentė

prof. dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame meno projekto Gynimo tarybos posėdyje, kuris įvyks 2019 m. gruodžio 12 d. 14.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva. Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

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

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

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

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

brillante spielen), o vokalinę paradigmą dažniausiai reprezentuoja „dainingas“ fortepijono garsas, mąstymas ilgomis frazėmis, kvėpavimas ir emocionalus atlikimo stilius.

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

Atlikimo tradicijų analizė darbe grindžiama pedagoginiais fortepijono technikos formavimo principais, kurie identifikuojami remiantis vizualiniais elementais (atlikėjo sėdėseną, rankų padėtį, judesius) ir garso išgavimo ar prisilietimo prie klaviatūros specifika. Nors fortepijono technikos problemą gvildenančių darbų būta ir anksčiau – pažymėtini Reginaldo R. Gerigo *Famous Pianists & Their Technique* (2007), Kennetho Hamiltono *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (2008), Alfredo Cortot *Rational Principles of Pianoforte Technique* (1930), Jevgenijaus Libermano *Работа над фортепианной техникой* (1971), Heinricho Neuhauso *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* (1961), Samuilo Feinbergo *Пианизм как искусство* (1965) ir kiti (jais naudotasi šiame tyrime), tačiau jų darbų autoriai išsamiomis technikos vystymo analizėmis bei rekomenduojamais pratimais ir etiudais dažniausiai pristato tik savo šalies pedagoginių tradicijų modelius. Šiuo tyrimu siekiama identifiкуoti tris minėtas fortepijono atlikimo tendencijas, kurias šio darbo autorius įvardija kaip paradigas.

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

Siekiant šio tikslo iškelti tokie uždaviniai:

1. Išgryninti darbui aktualią fortepijono mokyklos sampratą ir išskirti svarbiausius struktūrinius komponentus, kurie taptų orientyrais identifiкуojant pedagogines ir menines fortepijono mokyklas bei jų skirtumus.
2. Išskirti esmines pianistinės technikos formavimo ideologijas ir kryptis, kurių metodinės nuostatos leidžia identifiкуoti fortepijono mokyklų skirtumus.
3. Įžvelgti ir pademonstruoti nūdienos atlikimo meno paradigmų užuomazgas XIX a. mokyklų pianistinės technikos ir interpretacinių elementų kūrimo procesuose.
4. Tyrimais argumentuoti ir įvertinti romantikų pianistinės reformos įtaką šiuolaikinėms fortepijono meno paradigmoms.
5. Atskleisti pedagoginių tradicijų gyvybingumą ir transformacijas pedagoginės tautos schemomis.
6. Lyginamosios analizės būdu tyrinėjant įvairių laikotarpių atlikėjų įrašus ir vertinant jų technikos elementų bei išraiškos priemonių pasirinkimo

aspektus, iškristalizuoti XX–XXI a. fortepijono atlikimo meno tendencijas ir tam tikrus požymius, būdingus nūdienos atlikimo meno paradigmoms: konceptualiajai, vokalinei ir koloristinei.

Tyrimo metodai. Darbe taikyti šie metodai: aprašomasis, kritinis, lyginamasis istorinis, įvairių laikotarpių atlikėjų garso įrašų analizė ir interpretacijų tyrinėjimo metodas.

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

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

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

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

Pirmajame skyriuje „Fortepijono mokyklos samprata“ analizuojama fortepijono mokyklos idėja ir sąvokos komponentai. Aptariami mokyklą formuojantys veiksniai – mokymo programa, mokytojo vaidmuo, mokiniai ir atlikimo tradicija, kultūrinės erdvės ir laikotarpio kontekstas, bandoma atskirti pedagoginės ir meninės mokyklos sąvokas. Paskutiniame pirmojo skyriaus poskyryje (žr. 1.3 poskyrį) pristatomas įvairių muzikologų ir tyrėjų požiūris į fortepijoninės technikos vystymo būdus ir perspektyvas.

Antrąjį skyrį „Pirmųjų fortepijono mokyklų atsiradimas ir genezė“ sudaro du poskyriai: XIX a. pirmosios pusės fortepijono pedagogikos pasiekimai ir XIX a. antrosios pusės pianistų virtuozų reformos analizė šiuolaikinių fortepijono atlikimo paradigmų kontekste. Šiame skyriuje senųjų Londono, Vienos ir

Paryžiaus fortepijono mokyklų pedagoginiai principai tyrinėjami lyginamosios analizės metodu, atskleidžiamas jų ideologinis panašumas ir skirtumai. Daug dėmesio skiriama techninių elementų analizei: pianisto sėdėsenai, rankų ir pirštų padėčiai, judesiams, taip pat interpretaciniams niuansams – garso išgavimo, dinamikos, pedalo ir tušė elementų naudojimo būdams. Antrajame poskyryje (žr. 2.2 poskyrį) pristatoma garsiųjų fortepijono kompozitorių-pianistų kūrybos ir pedagoginių nuostatų įtaka fortepijono meno raidos tendencijoms. Jame taip pat nagrinėjama C. Martiensseno individualios technikos idėja, kuri, šio darbo autoriaus nuomone, glaudžiai siejasi su nūdienos atlikimo paradigmos atstovaujančių atlikėjų interpretacijų charakteristikomis.

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

Tiriamajame darbe pateiktos 3 lentelės, 7 pedagoginės tautos schemas, 64 natų pavyzdžiai, 1 paveikslėlis, 2 priedai. Analizei naudojami šių pianistų įrašai: Daniello Barenboimo, Evgenijaus Bozhanovo, Alfredo Brendelio, Rudolfo Buchbinderio, Roberto Casadesuso, Barry Douglasso, Walterio Giesekingo, Aleksandro Lubiancevo, Nikolajaus Luganskio, Deniso Macuevo, Marcelle Meyer, Ervino Nyiregyházi, Levo Oborino, Vlado Perlemuterio, Sergejaus Rachmaninovo, Rudolfo Serkino, Sviatoslavo Richterio, Seong-Jin Cho, Arturo Schnabelio, Ricardo Viñes.

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

1. FORTEPIJONO MOKYKLOS SAMPRATA

Pirmajame šio darbo skyriuje siekta iškristalizuoti esminius požymius, apibrėžiančius ir paaiškinančius mokyklos sąvoką. Šiam tikslui pasitelktos A. J. Ambrazo, G. Daunoravičienės, D. Katkaus, L. Navickaitės-Martinelli, A. Borodino, N. Guralnik įžvalgos (1.1). Tyrimo eigoje nustatyta, kad dauguma autorių ryškiausiu muzikavimo mokyklos komponentu įvardija mokytoją lyderį, kurio veiklai turi įtakos laikas ir vieta su tam tikra mokymo sistema ir tradicijų perimamumu. Analizei pasirinkta Ambrazo pateikta klasifikacija, kurios pagrindiniai dėmenys – programa, mokytojas, mokiniai, vieta, laikas ir tradicijos.

Dauguma minėtų autorių reikšmingu akcentu mokyklos sampratoje įvardija nacionalinę identitetą, kuris formuojasi bendruomenės kultūrinių vertybių ir tradicijų kontekste. Šią idėją susistemina A. Borodinas, pateikdamas dvi fortepijono mokyklos apibrėžtis: 1) mokykla kaip mokymo struktūra, kūrybinis kolektyvas, naudojantis panašius ugdymo metodus, – tai konservatorijos, muzikos mokyklos, muzikos akademijos; 2) mokykla kaip kryptis, pasireiškianti regioniniame, nacionaliniame ar internacionaliniame kontekste, kai jos indėlis pasireiškia pasauliniu mastu ir turi išskirtinę išliekamąją vertę. Pastebėta, jog šios įžvalgos turi daug bendro su Ambrazo siekiu atskirti ir tyrinėti „mokyklą“ kaip pedagoginę sistemą ir kaip meninę kryptį, kuri šiame darbe siejama su atlikimo paradigmos sąvoka.

Atsispiriant nuo minėtų autorių įžvalgų, nuspręsta pasirinktą problemą analizuoti pagal Ambrazo klasifikaciją, įvardijant pedagoginės ir meninės mokyklų specifinius elementus (1.2). Pradedant nuo pirmojo dėmens – programos (1.2.1), kurią pedagoginėje mokykloje sudaro bendrieji reikalavimai (programos apimtis, gamų egzamino turinys ir privalomi atsiskaitymai kiekvienam mokiniui) ir repertuaras (rekomenduotinių kūrinių sąrašas), konstatuota, jog mokyklos išskirtinumą pabrėžia būtent pastarasis. Pagrindžiant šį teiginį, analizuotos Lietuvos ir Rusijos muzikos ir meno mokyklų programos ir pastebėta, kad kiekviena šalis stengiasi mokymo repertuare naudoti savų kompozitorių kūrybą, o tai formuoja specifinius įgūdžius, kuriančius mokyklos išskirtinumą. Meninėje mokykloje programos atitikmeniu galėtų būti muzikinės idėjos kaip paradigmos – tai orkestrinis fortepijono skambėjimas, garso spalvų ieškojimas, lyrinis, vokaliztuotas fortepijono skambėjimas, intelektualus ir tikslus kompozitoriaus natų teksto ir nuorodų perskaitymas, t. y. jau smarkiai pažengusių pianistų siekiai.

Aptariant mokytojo vaidmenį (1.2.2), pastebėta, kad pedagoginėse mokyklose dažniausiai dirbama racionaliais metodais pagal šalyje įteisintą dėstymo programą ir laikantis tradicinių interpretacijos sprendimo būdų. Tačiau pedagogai lyderiai, aktyviai skleidžiantys originalias menines idėjas bei pritraukiantys sekėjus, formuoja atlikimo meno kryptis kaip menines mokyklas. Lyderius pabandyta suskirstyti į tris grupes: pianistai, sukūrę mokyklą (C. Czerny, M. Clementi,

H. Neuhausas, T. Leschetizkis, J.-L. Adamas, broliai A. ir N. Rubiņšteinai); pianistai-kompozitoriai, savo kūryba įteisinę naują stiliaus kryptį fortepijono mene ir padarę įtaką meninių fortepijono mokyklų raidai (tarp jų F. Lisztas, F. Chopinas, R. Schumannas, S. Rachmaninovas, C. Debussy); pianistai, nesukūrę mokyklos ir nedirbę pedagoginio darbo, bet sukūrę originalų savo stilių ir buriantys aplink save sekėjus (V. Horowitzas, G. Gouldas). Tyrimo eigoje nustatyta, kad pirmosios dvi lyderių grupės būdingos ir pedagoginėms, ir meninėms mokykloms. Tačiau tokie pianistai kaip V. Horowitzas ar G. Gouldas savo originaliu stiliumi daro įtaką (įsiliedami į vieną ar kitą atlikimo meno paradigmą) interpretavimo menui, bet nesukuria mokyklos.

Analizuojant mokinių vietą mokyklos sąvokoje (1.2.3), pasitelkta E. Ignantio pateikta mokinių klasifikacija pagal pasirinktą tolesnę veiklą – tai artisto, kamerinio ansamblio artisto, pedagogo profesija, o nepasirinkus profesionalaus kelio – saviraiškos galimybės. Tiriant mokytojo ir mokinio sąsajas, pastebėta, kad geriausiai jos atsispindi pedagoginės sąsajos schemose. Darbe pateikiami įvairių atlikėjų pasisakymai apie mokytojo ir mokyklos įtaką tolesnei kūrybinei veiklai.

Aptarus mokytojo ir mokinio santykį, tampa aišku, kad pedagoginių metodų ir interpretacinių elementų perimamumo tradicija garantuoja tęstinumą (1.2.4). J. Kermano nuomone, tradicijos yra užrašomos ir perduodamos pedagogikos procese, taip pat – iš muzikanto klausytojui koncertų salėje ar klausantis įrašų. Visa tai leidžia manyti, kad tradicija – tai tam tikras kanonas, perduodamas kaip sukaupta grupės žmonių patirtis, bendra muzikanto erudicija, profesionalūs įgūdžiai, žinios apie bendras įvairių meno epochų stilistines nuostatas.

Kalbant apie mokyklos sąvokos elementus – vietą ir laiką (1.2.5), svarbu atkreipti dėmesį, kad globalios visuomenės sąlygomis šių komponentų esmė ir būtinybė keičiasi. Dabartiniame laike, kai nesunku pasiekti bet kurią pasaulio vietą, mokykla vis mažiau atlieka nacionalinę identitetą. Tai paaiškina tu, jog išsilavinimą įvairiose mokyklose įgiję pedagogai gali dirbti savoje šalyje, kitoje šalyje ar keliose šalyse. Tai diktuoja muzikos rinka ir pedagogų paklausa.

Tyrinėjant mokyklos sąvokos komponentus, prieita išvada, kad fortepijono mokyklos identifikacija neįmanoma be pianisto kūno, rankų, pirštų padėties bei interpretacijose naudojamų technikos elementų analizės (1.3). Pastebėta, kad įvairių šalių tyrėjų darbuose technika vadinama skirtingai – fiziologinė, natūrali, mechaninė, virtuozinė, meninė, individuali. Tolesniuose skyriuose pateiktos analizės leidžia daryti prielaidą, kad būtent virtuozinė technika gali padėti identifikuoti nūdienos atlikimo paradigmą atstovaujantį pianistą. Tyrime įvardytos trys technikos – *brillante spielen* (C. Czerny terminas); *jeu perlé* – prancūziška; technika, formuojama naudojant rankos svorį ir kūno bei rankų judesius – rusiška. Manytina, kad atitinkamai jas naudoja konceptualiajai, koloristinei, vokalinei paradigmoms atstovaujantys pianistai.

2. PIRMŪJŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ ATSIRADIMAS IR GENEZĖ

Antrąją darbo dalį sudaro du skyriai, kuriuose analizuojamos XIX a. pradžioje susiformavusių Londono, Vienos ir Paryžiaus fortepijono mokyklų pedagoginės nuostatos, padėjusios pamatus tolesnei atlikimo meno raidai (2.1), bei pianistų romantikų reformos įtaka nūdienos paradigmoms (2.2). Analizė rodo, kad XIX a. pradžioje fortepijono mokyklų skirtumas daugiausia lėmė instrumento specifika: anglų fortepijonai pasižymėjo pilnesniu garsu, „dainuojančiu“ tonu, jų garsas buvo gilesnis, nors jie lėčiau reaguodavo į pianisto judesius; Vienoje populiariausio *Walter* instrumento (dažnai vadinamo Mozarto rojaliu) garsas pasižymėjo grakščia elegancija, skambėjo aiškiai, apibrėžtai, centruotai, nelabai „plačiai“, kitaip tariant, nedaug skyrėsi nuo klavesino ir klavikordo; Paryžiaus *Pleyel* ir *Erard* firmų fortepijonų mechanika buvo artima Londono instrumentams, su kuriais vyko nuolatinė konkurencija.

Atlikus tyrimą prieita išvada, kad Londono mokyklos lyderio M. Clementi ir jo mokinių veikla suformavo virtuozinį, išskirtinę pirštų technika pasižymintį atlikimo stilių, kuris toliau buvo plėtojamas romantikų kūryboje. Vokalinę fortepijono išraišką smarkiai stimuliuojo J. Fieldo atrastas noktiurno žanras, vėliau išstobulintas F. Chopino. Įsigilinus į londoniečių pedagogines nuostatas ir prioritetus, daroma prielaida, kad ši mokykla labiausiai pasitarnavo vokalinės atlikimo meno paradigmos formavimuisi. Tai patvirtina pedagoginės tautos schema: joje matyti aiškios sąsajos su rusų fortepijono mokykla, kuri yra vokalinės atlikimo meno paradigmos puoselėtoja.

Vienos fortepijono mokyklos atstovų J. N. Hummelio ir C. Czerny indėlis į klasicistinę fortepijono technikos formavimo principus atsispindi gausybėje darbų (2.1.2). Ypač produktyvus kompozitorius ir pedagogas C. Czerny, sukūręs beveik 600 opusų etiudų, kurie gali būti laikomi pianisto technikos formavimo enciklopedija, aprašo ir įvardija šiuolaikinėms atlikimo meno paradigmoms būdingas technikos rūšis, iš kurių klasikinės technikos modeliu pavadino *brillante spielen* techniką. Pateikti natų pavyzdžiai atskleidė Vienos kompozitorių-pedagogų kūrybos įtaką pianistinės romantikų reformos atstovams F. Chopinui ir F. Lisztui.

Paryžiaus fortepijono mokyklos profesorius Jean-Louis Adamas savo pedagoginėse nuostatose rėmėsi prancūzų klavesinistų F. Couperino ir Jean-Philippe'o Rameau atradimais (2.1.3). Jo prioritetai – „pirštinė“ technika ir dėmesys pedalui – padėjo suformuoti prancūziškos technikos modelį, pavadintą *jeu perlé*. Šią techniką išpopuliarinusio Adamo mokinio F. Kalkbrennerio kūryba atskleidė fortepijono technikos raidos perspektyvas. C. Debussy, F. Chopino, F. Liszto ir Kalkbrennerio natų pavyzdžiai pasirodė turintys daug panašių kompozicinių elementų.

XIX a. pirmosios pusės fortepijono mokyklų suformuotos vertybės davė pradžią romantikų pianistinei reformai, kuri siejama su pianistų ir fortepijono muzikos kūrėjų – F. Chopino ir F. Liszto – vardais (2.2). Daroma prielaida, kad būtent šių pianistų virtuozų kūryba paveikė šiuolaikinių atlikimo meno paradigų formavimąsi.

Siekdamas priversti fortepijoną *dainuoti*, Chopinas iš esmės atrado fortepijono *bel canto* (2.2.1). Didžioji dalis jo ornamentikos yra skaidriai vokalizuota, gausu ilgų, vientisų, plataus kvėpavimo frazių ir melodinių linijų, kurios ypač būdingos rusų kompozitorių kūrybai. Vokalinis pradas girdimas jo lygose, kurių gausu noktiurnuose, baladėse. Chopino įtaka koloristinei atlikimo paradigmam labai reikšminga. Pirmiausia tai *jeu perlé* technika, kuri puikiai tinka jo kūrinių kadencinio tipo pasažuose. Tam tikrus koloristinius efektus kuria tušė įvairovė, pedalo naudojimo subtilybės. Chopino atrasti sonoristiniai efektai girdimi C. Debussy kūryboje.

F. Liszto kūrybos įtaka šiuolaikinėms fortepijono atlikimo meno paradigmoms neabejotina (2.2.2). Analizuojant jo kūrybinius atradimus buvo pasirinktos trys kryptys: fortepijono prilyginimas simfoniniam orkestrui ir koncertinio stiliaus įteisinimas; vokalinis fortepijono skambėjimas; koloristinis fortepijono garso praturtinimas. Tyrimas, gausiai iliustruotas natų pavyzdžiais, atskleidė glaudžias kompozitoriaus kūrybos sąsajas su L. van Beethoveno kūryba. Analizuojant fortepijono kaip simfoninio orkestro idėją, panašių faktūrinių elementų pastebėta S. Rachmaninovo, P. Čaikovskio kūryboje. Liszto dėmesys pauzėms, fermatoms, frazuotei sukuria vokalizuotą atlikimo manierą, būdingą rusų fortepijono mokyklai. Nemažiau reikšmingi kompozitoriaus atradimai, turėję įtakos koloristinės atlikimo paradigmos formavimuisi, – tai programiškumas, faktūriniai elementai ir atonalumas, dinamika, specifinis *tempo rubato*.

Tyrinėjant pianistų romantikų atradimus susidomėta individualios technikos idėja, kurią išskėlė C. A. Martienssenas (2.2.3). Idėjos esmė – siekis sugrupuoti atlikėjus pagal jų individualias savybes ir požiūrį į kompozitoriaus natų tekstą. Mokslininkas išvelgė tris atlikėjų tipus: klasikinį, romantinį, ekspresionistinį. J. Libermanas įvardijo interpretavimo lygmenis: emocinį, kompozitoriaus ir atlikėjo, emocinį-intelektualinį. Atlikėjų individualybę į stiliaus ir atlikimo manieros rėmus bandė įsprausti ir D. Rabinovičius, vartodamas terminą „stiliaus dominantė“, o tai, L. Navickaitės-Martinelli nuomone, yra „semantinio gesto“ atitikmuo. Siekiant pagrįsti individualios technikos idėją, analizuoti F. Liszto Petrarkos soneto Nr. 123 įrašai. Pasitelktos trijų atlikėjų interpretacijos leido teigti, jog tipiniai atlikimo elementai dominuoja skirtingoms atlikimo kryptims kaip paradigmoms atstovaujančių pianistų atlikime.

3. XX–XXI AMŽIŲ FORTEPIJONO MOKYKLŲ PARADIGMOS

Siekiant paaiškinti ir pagrįsti fortepijono mokyklos ir atlikimo paradigmos sąsajas, buvo pasirinktas lyginamosios analizės metodas, leidęs išskirti tam tikrą atlikimo paradigmą ryškiausiai įkūnijančias interpretacijas. Kiekvienos iš paradigmų kaip tam tikrų atlikimo krypčių formavimuisi reikšmingos įtakos turėjo istorinės aplinkybės.

Konceptualioji paradigma išsirutuliojo konfrontacijoje tarp XIX–XX a. Veimaro ir Leipcigo konservatorijų (3.1.1). Pagrindiniai konservatyviosios krypties pianistų, atstovaujančių konceptualiajai paradigmai, prioritetai atlikimo mene – tai racionalus mąstymas, apgalvotas kūrinio atlikimo planas, konstruktyvūs principai ir saikingos išraiškos priemonės. Siekiant įvardyti atlikėjų muzikinio mąstymo specifiką kaip klasikinę ar romantinę, iškilo W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno kūrybos prioritetų lyginamosios analizės būtinybė, kuri remiasi pedalo, dinamikos, tempo, ritmo, artikuliacijos užrašymo ir atlikimo aspektais (3.1.2). Prieita išvada, kad konceptualiosios paradigmos iliustracijai tinkamesnė yra Beethoveno kūryba, turinti ir klasikinio, ir romantinio atspalvio (3.1.3). Tyrimui pasirinkta sonata Nr. 8, op. 13 („Patetinė“), kuri laikoma kompozitoriaus ankstyvojo kūrybos periodo viršūne. Darbe analizuojami du natų pavyzdžiai: sonatos įžanga (1–4 taktai) ir tema (11–19 taktai). Analizei pasitelktos septynios XX–XXI a. pianistų interpretacijos. Tyrime daug dėmesio skiriama atlikėjo mąstymo specifikai, tempui, o ypač detalėms, pianistų naudojamiems technikos elementams.

Tiriant vokalizuotos atlikimo manieros atsiradimo istorinį foną pastebėta, kad ši fortepijono atlikimo meno paradigma formavosi įvairių fortepijono mokyklų, kompozitorių ir atlikėjų kūrybos bei pedagoginių nuostatų kontekste (3.2.1). K. Hamiltono teigimu, fortepijono garso dainingumo išryškėjimui labiausiai padėjo pianisto rankų pozicijos pakeitimas iš aukštos riešo pozicijos į žemą. Analizuojant K. Igumnovo pedagogines idėjas, kurios remiasi pianisto rankos svorio ir „kritimo“ į klaviatūrą metodika, konstatuota, kad rusų mokyklos atstovų vartojamas terminas „intonacija“ – tai sugebėjimas priversti fortepijoną *dainuoti* ir, atliekant melodinę liniją, jo garsą priartinti prie žmogaus kalbinių intonacijų. Šiems aspektams pagrįsti analizuojami P. Čaikovskio pjesės „Trikinkė“ (*Trojka*) iš ciklo „Metų laikai“ op. 37b šešių pianistų garso įrašai (3.2.3). Tyrimui naudojami du natų pavyzdžiai, apimantys 1–8 ir 8–9 taktus, kuriuose daugiausia dėmesio kreipiamą į *rubato* elementus, intonaciją, taip pat – į ritmą, tempą, struktūrą, frazavimą bei autoriaus nuorodų laikymąsi.

F. Liszto ir F. Chopino idėjos, turėjusios įtakos koloristinės atlikimo paradigmos formavimuisi, atsispindi prancūzų kompozitorių impresionistų kūryboje (3.3). *Jeu perlé* technikos elementai buvo tobulinami ir metodiškai aprašomi daugelio XX a. Paryžiaus konservatorijos pedagogų darbuose, ypač pažymėtinas

M. Long, A. Cortot, I. Philippo indėlis (3.3.1). Fortepijono meno istorijoje spalvinių niuansų atsiradimas – tai nauja idėja, sukėlusį perversmą atlikimo mene. Koloristinės išraiškos priemonės remiasi šiais pagrindiniais elementais: derme, harmonija, ritmu, tembriniais niuansais. Šios paradigmos analizei pasitelkta C. Debussy pjesė „Auksinės žuvelės“ (*Poissons D'or*) iš ciklo „Vaizdai“ (*Images*) II sąsiuvinio, kuri laikoma impresionizmo manifestu muzikoje (3.3.2). Analizuojamos penkių pianistų, gyvenusių panašiu laiku kaip kompozitorius C. Debussy, interpretacijos (3.3.3). Keturiuose natų pavyzdžiuose (7–11, 16–21, 45–48, 84–87 taktai) dėmesys daugiausia kreipiamas į dinamiką, pedalą, *tempo rubato*.

Interpretacijų analizės atskleidė, kad vienai paradigmai atstovaujančių pianistų atlikimas ir pasirinkti interpretaciniai elementai gali skirtis. Tačiau atlikėjai, labiausiai įkūnijantys vieną ar kitą paradigmą, ilgainiui tampa pripažintais tam tikros meninės krypties atstovais.

IŠVADOS

Pagrindinis dėmesys atliekant meninį tyrimą „Fortepijono mokyklos samprata, raida ir įtaka nūdienos atlikimo meno paradigmoms“ buvo sutelktas į fortepijono mokyklų poveikį formuojantis ir įsitvirtinantis šiuolaikinėms meno paradigmoms. Šios paradigmos atspindi ir lemia specifinius kūrinių interpretavimo bruožus, liudija sąsajas su atitinkamų mokyklų atlikėjiškais kanonais.

Tyrimo eigoje įvardytos konceptualioji, vokalinė ir koloristinė atlikimo paradigmos akumuliuoja fortepijono mokyklų suformuotas ir įtvirtintas atlikimo praktikas. Visuotinė globalizacija aktyvavo paradigmų sklaidos bei mokyklų transformavimo procesus.

Atliktas tyrimas leidžia daryti šias išvadas:

1. Fortepijono mokyklos sąvoka gali būti apibrėžiama naudojantis A. J. Ambrazo iškristalizuotais kompozitorių mokyklos komponentais, kur esminę vietą užima pedagogo asmenybė ir sugebėjimas burti aplink save sekėjus. Fortepijono mokyklos tradicijos ir nūdienos atlikimo paradigmos turi daug bendrybių. Pagrindiniai sąlyčio taškai – tai pedagoginių programų specifika, pasireiškianti nacionalinio repertuaro pasirinkimu, požiūris į išraiškos priemonių panaudojimo galimybes ir, svarbiausia, technikos elementų, tušė bei vizualinių aspektų (atlikėjo sėdėsenos, rankų padėties, judesių) konceptualumas.

2. Įvairių muzikologų, pianistų ir pedagogų darbuose įvardijami skirtingais parametrais paremti technikos tipai: fiziologinė, natūrali, mechaninė, virtuozinė, meninė, individuali. Tačiau labiausiai mokyklą charakterizuojantis veiksnys yra virtuozinė technika, atspindinti fortepijono mokyklų paradigmas. Skirtingose mokyklose virtuozinė technika įgauna specifinę išraišką, atitinkančią mokyklos prioritetus: *brillante spielen* technika (C. Czerny terminas, vokiška ir austriška

mokyklos), *jeu perlé* technika (prancūziška), vokalinį, dainingą fortepijono garsą išgaunanti technika (rusiška).

3. Tyrimui reikšminga buvo Carlo Martiensseno iškelta individualios technikos idėja. Lygindamas atlikėjų technikos ir išraiškos priemonių naudojimo būdus, mokslininkas įvardija klasikinį, romantinį ir ekspresionistinį atlikėjų tipus, kurie turi daug bendrybių su šiame darbe įtvirtinama fortepijono atlikimo meno paradigmu idėja.

4. Tyrime apibrėžti mokyklos formavimąsi lemiantys veiksniai: instrumentai, kurie ypač XIX a. dėl skirtingų konstrukcijų lėmė skirtingą atlikimo techniką; iškilūs pedagogai-atlikėjai, padėję pagrindus fortepijono mokykloms; kompozitoriai-pianistai, kurių idėjos ir kūrybinis stilius ilgam įtvirtino reikšmingas fortepijono meno paradigmas.

5. Fortepijono mokyklų ir instrumentų konstrukcijos tarpusavio koreliacija pademonstruota lyginant XIX a. pradžioje susiformavusias Londono, Vienos ir Paryžiaus fortepijono mokyklas. Anglų fortepijonai pasižymėjo pilnesniu skambėjimu, „dainuojančiu“ tonu, jų garsas buvo gilesnis, nors jie reaguodavo į pianisto judesius kiek pavėluotai. Vienoje gaminamų *Walter* firmos instrumentų garsas išsiskyrė graščia elegancija, skambėjo aiškiai, apibrėžtai, koncentruotai, nelabai „plačiai“, kitaip tariant, buvo artimas klavesino ir klavikordo skambėjimui. Savo ruožtu Paryžiaus *Erard*, *Pleyel* fortepijonai pasižymėjo aiškiu, švarių garsu, gana lengva, bet jautria klaviatūra. Fortepijono gamintojai nuolat tobulino instrumento mechanizmą, mokėsi vieni iš kitų, konkuravo tarpusavyje. Esminiai gaminamų fortepijonų skirtumai ženklino ir šiuose muzikos centruose besiformuojančias atlikimo mokyklas.

6. Londono fortepijono mokykla siejama su Muzio Clementi pedagogine bei menine veikla. Šio muziko bei jo sekėjų atlikimo maniera pasižymėjo išskirtine pirštų technika. Jie drąsiai atlikdavo virtuozinius pasažus dvigubomis natomis, oktavomis, akordais, repeticijomis, išsiskyrė nepaprastu virtuoziškumu, o atlikimo technika buvo paremta pirštų individualumu. Tai buvo pasiekiami daug valandų trunkančiomis pratybomis, „plaktukiniu principu“ besiremiančia pedagogika. Grojimui buvo būdingas griežtas ritmas ir kontrastinga dinamika. XIX a. pradžios Londono fortepijono mokykla padarė nemažą įtaką daugeliui Europos mokyklų. Kartais šis poveikis lėmė ir netikėtas transformacijas: londoniečių idėjos apie griežtą *legato* greituose pasažuose bei novatoriškus pedalo efektus, įprasminčius Johno Fieldo noktiurnuose, paskatino fortepijono vokalizaciją, tapusią charakteringu rusų fortepijono mokyklos požymiu.

7. Vienos fortepijono mokyklos indėlis ypač ryškus formuojant „klasikinio“, konceptualaus atlikimo kanonus. Neatsitiktinai prie šios mokyklos ištakų buvo muzikai, tiesiogiai susilietę su didžiąja Vienos klasikinės mokyklos tradicija. Tai – Beethoveno mokinys Carlas Czerny ir Mozarto mokinys Johannas Nepomukas Hummelis. Svarbiausi XIX a. metodiniai darbai, atspindintys Vienos fortepijono

mokyklos principus, yra J. N. Hummelio trijų tomų leidinys „Pilnas fortepijono atlikimo meno teoretinių ir praktinių instrukcijų kursas“ (vok. *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*, 1828) ir C. Czerny trijų tomų metodinis traktatas „Pilna teorinė-praktinė fortepijono mokykla“ (vok. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, 1839) bei per 600 opusų etiudų ir pratimų, įtvirtinančių *brillante spielen* techniką. Tiriamajame darbe pademonstruota, kad F. Lisztas ir F. Chopinas, du iškilieji XIX a. fortepijono meno reformatoriai, savo kūryboje naudojo Hummelio ir Czerny sukurtus technikos ir faktūros modelius, kurie romantikų kūryboje toliau buvo tobulinami ir įgavo naują kokybę.

8. Paryžiaus fortepijono mokykla formavosi prancūzų klavesinistų F. Couperino ir J.-P. Rameau metodinių nuostatų, kurias fortepijonui adaptavo ryškiausi XIX a. šios mokyklos pedagogai-pianistai J.-L. Adamas ir F. Kalkbrenneris, pagrindu. Esminiai jų pedagogikos bruožai – tai garso tušė įvairovė ir technika *jeu perlé*, kurios skiriamieji bruožai – jautrus prisilietimas prie klavišų, nuspaudžiant juos ne iki dugno, pirštai arti klavišų, riešas aukštai. Šiai mokyklai būdingas garso tembras – „permatomas“, sekus, blyškus; pagrindinės muzikinės vertybės – elegancija, apskaičiuotos proporcijos, subtili frazuotė; ypatingas dėmesys pedalui. Specifinė prancūzų fortepijono atlikimo mokyklos stilistika suteikė impulsą kompozitorių impresionistų C. Debussy, M. Ravelio kūrybai, paskatino koloristinės paradigmos formavimąsi.

9. Forte-pijono meno raida neatsiejama nuo didžiųjų kompozitorių pianistų virtuozų veiklos, o jų dar prieš pusantro šimtmečio įprasmtintos idėjos aiškiai veda link nūdienos atlikimo meno paradigmu. Visų pirma tai – F. Chopinas ir F. Lisztas. Tyrimė parodyta, kaip įvairios mokyklos pritaiko šių kūrėjų paveldą savo meninėms idėjoms išreikšti. Rusų forte-pijono mokykla F. Chopino kūryboje išskiria tempo plastiškumą, natūralumą ir organišką siekį priversti forte-pijoną *dainuoti*, ir tai sukūrė pagrindą vokalinės paradigmos išraiškai atlikimo mene; prancūzai F. Chopino kūrybą glaudžiai sieja su C. Debussy kūrinių atlikimo tradicija, kreipia dėmesį į „forte-pijono poeto“ kūrybos virtuozinius elementus ir pedalo naudojimo specifiką, dažnai turinčią koloristinę tikslą. Savo ruožtu F. Liszto kūrybinių ir pedagoginių nuostatų analizė rodo, kad jo idėjos labiausiai paveikė vokalinės ir koloristinės forte-pijono atlikimo paradigmu formavimąsi. F. Lisztui didžiausią įspūdį darė L. van Beethoveno kūryba. Tai buvo viena iš priežasčių, paskatinusių atrasti ir sukurti koncertinį stilių, įteisinantį simfoninio orkestro raišką imituojantį forte-pijoną. Tam buvo naudojami *fff*, primenantys orkestro *tutti*, akordine ir oktavine technika išgaunami *tremolo*, pedalo efektai. Siekdamas vokalinio forte-pijono skambėjimo F. Lisztas naudojo įvairius tušė elementus: *legato*, *non legato*, *staccato*; daug dėmesio skyrė pauzėms, fermatams, frazuotei. Koloristinės paradigmos išraišką F. Liszto kūryboje galima sieti su netradicine, dažnai net paradoksalia dinamika, specifiniais faktūriniais

elementais, taip pat programiškumu. Tyrime prieita išvada, kad F. Chopino ir F. Liszto techninių priemonių atradimai turi daug bendrų bruožų: tai pirštų savarankiškumo aspektai ir aplikatūra; virtuozinės technikos elementų vystymas; natūrali rankų padėtis. Abiejų pianistų virtuozų požiūris į technikos vystymą atsispindi etuduose bei kituose jų kūrinuose.

10. Garso įrašuose skambančios muzikos atlikimo lyginamoji analizė išryškino skirtingą įvairioms fortepijono mokykloms atstovaujančių pianistų interpretacinį požiūrį į tą patį muzikinį tekstą. A. Brendelio, E. Nyiregyházi ir E. Bozhanovo interpretuojamas F. Liszto Petrarkos sonetas Nr. 123 patvirtino kiekvieno atlikėjo sąsajas su atitinkamos mokyklos kanonais bei orientaciją į šioms mokykloms būdingas paradigmas: Brendelio skambinimas liudija „klasikinio atlikimo“ prioritetus, jais dažniausiai seka tie pianistai, kurie savo mene laikosi konceptualiosios paradigmos standartų; Nyiregyházi tarsi įkūnija vokalinę atlikimo paradigmą, dažniausiai siejamą su rusų fortepijono mokykla, nors netradiciniai šio atlikėjo interpretaciniai sprendimai leidžia jį tapatinti ir su C. Martiensseno įvardytu ekspresionistinių atlikėjų tipu; Bozhanovas – tai akivaizdus koloristinio atlikėjo tipas, atstovaujantis koloristinei atlikimo meno paradigmam.

11. Šiek tiek kitu kampu pažvelgta į interpretaciją, kai pats kūrinys savo stilistiniu apibrėžtumu suponuoja atitinkamą atlikimo paradigmą. Buvo analizuoti trys kūriniai: L. van Beethoveno Sonatos Nr. 8 („Patetinė“) op. 13 I dalis; P. Čaikovskio pjesė „Trikinė“ iš ciklo „Metų laikai“; C. Debussy „Auksinės žuvelės“ iš ciklo „Vaizdai“ II sąsiuvinio. Kiekvieno kūrinio analizei buvo pasirinkti atitinkamai atlikimo kryptiniai (paradigmai) atstovaujantys pianistai: Beethoveno – konceptualiosios paradigmos atstovai (A. Schnabelis, A. Brendelis, R. Serkinas), Čaikovskio – vokalinės (S. Rachmaninovas, L. Oborinas, D. Macujevas), Debussy – koloristinės (R. Viñes, M. Meyer, W. Giesekingas). Įvertinus atlikimą buvo išgryninti esminiai kiekvienos paradigmos bruožai:

- konceptualiosios atlikimo paradigmos specifika atskleista per artikuliaciją, struktūrinę mąstymą, tempą, ritmą, „pirštinę techniką“ (*brillante spielen*);
- vokalinio prado paradigma identifikuota pagal intonavimą, frazuotę, lygas, *tempo rubato* ir pedalo naudojimą;
- koloristinio prado paradigma susieta su pedalo efektais, tušė elementais, specifiniu *tempo rubato*.

12. Išsami interpretacijų analizė leidžia daryti išvadą, kad atlikimo mokyklos sąvoka šiuolaikiniame meno kontekste gerokai pakito: ji pamažu praranda vietos dimensiją, labiau išryškindama individualių asmenybių ir globalių visuomeninių procesų įtakas.

13. Tyrimas rodo, kad tai pačiai paradigmam atstovaujančių šiuolaikinių atlikėjų interpretacijos toli gražu nėra identiškos. Kita vertus, nors esminiai skirtumai

pasireiškia išraiškos priemonių kiekybėje ir kokybėje, tačiau įvaldytos technikos rūšys ir muzikinio mąstymo tipai leidžia įsprausti atlikėją į tam tikro atlikimo stiliaus ar paradigmos rėmus.

Fortepijono atlikimo menas – tai nepaprastai daug žinių ir įgūdžių reikalaujantis procesas. Fortepijono mokyklos ir šiame darbe iškeltos atlikimo meno paradigmos idėjos problematika susijusi su šio laikmečio iššūkiais, kurių esminis bruožas – universalumas. Šis tyrimas atskleidė ir tai, kad sunku rasti universalių pianistų, gebančių tiksliai išreikšti bet kurio kompozitoriaus kūrybinius ketinimus. Siekiant atrasti bendrus interpretacijų vardiklius, geriausiai tinka atlikimo paradigmos sąvoka, kuri nepaneigia fortepijono mokyklų egzistavimo fakto, tačiau gerokai praplečia jų atpažinimo ribas, iš dalies atsisakant nacionalinio identiteto, kuris šiandienos globalioje visuomenėje nebėra svarbiausias. Kur kas svarbesnė ir įdomesnė tampa asmenybė ir jos charakterio bruožai. Būtent jie, pasiekus aukštą meistriskumo lygmenį, leidžia pasirinkti interpretacinius prioritetus, išryškėjančius nūdienos atlikimo meno paradigmos.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Jurgis Aleknavičius

**THE CONCEPT OF A PIANO SCHOOL, ITS DEVELOPMENT,
AND THE IMPACT ON CONTEMPORARY
PERFORMANCE PARADIGMS**

Summary of the artistic research paper

Music (C 001)

Vilnius, 2019

The artistic research paper was prepared over the period of 2014 to 2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor

Prof. Dr. habil. **Leonidas Melnikas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Social Sciences, Sociology S 005; Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Research consultant

Assoc. Prof. Dr. **Lina Navickaitė-Martinelli** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research paper will be defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Defense board of the artistic research project.

Board:

Chairman

Prof. **Rūta Rikterė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Piano)

Members:

Prof. **Birutė Vainiūnaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Piano)

Dr. **Julian Hellaby** (Coventry University, Music, Piano)

Prof. Dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Reviewer

prof. dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research paper will be defended at the public meeting of the Defense board of the artistic research project, that will take place at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Juozas Karosas Hall, on December 12, 2019, at 14 p.m.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone (+370-5) 261 26 91, fax. (+370-5) 212 69 82.

A copy of the artistic research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

The object of the artistic research paper *The Concept of a Piano School, its Development, and the Impact on Contemporary Performance Paradigms* is a piano school as a historically changing and developing phenomenon whose central figure is a performer, seeking to perceive and convey the creative ideas incorporated in the composer's musical text through performance. The formation of a performer is inseparable from teachers, the predominant stylistic trends and performance practices, as well as theoretical, scientific, and methodological experiences. That is a context that influences the emergence of the characteristic features of a performance school. In the present research paper, in order to crystallise the concept of a piano school, the components of a school definition proposed by Algirdas Jonas Ambrazas (2007), i.e. curriculum, teacher, students, time and venue, and tradition, has served as a basis.

The model of Ambrazas has been used to investigate the influence of the historically formed piano schools on the contemporary paradigms of piano performance. The paper focuses on three fundamental paradigms: the conceptual, vocal, and colouristic ones. The study of these paradigms prompts answers to important questions: On what basis can music interpretation practices be identified and systematised? What role in the process is played by the performer's personal qualities, the environment, and fashion priorities? Does the pedagogical genealogy make it possible to trace the most distinctive features of a piano school? How is the performer's interpretation affected by the composer's creative style, country-specific culture, and aesthetic values? The analysis of these aspects provides answers to the main question addressed in the present paper: how and why the above-mentioned paradigms of the art of piano performance were formed.

The recognition of a close relationship between the paradigms of performance and the specific features of a national school seeks to emphasise the dependence of the national identity of a school on specific people – composers, performers, and teachers who are not necessarily representatives of the same nation but who contribute significantly to the establishment of the piano repertoire and the pedagogical attitudes as well as the formation of respective artistic canons.

A piano school and a paradigm of performance are two similar, however, not identical concepts. A paradigm as a general manner of using certain specific interpretive elements does not always manifest itself merely in the context of a national school. In fact, in the 21st century, as a result of globalisation, the concept of a piano school has been becoming increasingly problematic, and therefore the author of the present research paper has chosen the concept of the performance paradigm to identify the differences in interpretation, since it enables one to derive common denominators of the trends in the art of piano

performance. In the paper, the paradigms most frequently encountered in current performing practices and analysed one next to another suggest that the essence of the colouristic paradigm is the French *jeu perlé* technique and the inclination towards the diversity of touch; the conceptual paradigm is identified through rational, structured thinking and the finger technique (defined as *brillante spielen*); while the vocal paradigm is most often represented by the “melodious” sound of the piano, thinking in long phrases, breathing, and an emotional style of performance.

The **novelty** and **topicality** of the present research paper manifests itself by the fact that, when exploring the phenomenon of the piano art through a dual prism of performance schools and contemporary creative paradigms, one is able to comprehensively look at the pianist interpretations and highlight their unique individual as well as universal fundamentals established in performance practices.

The analysis of performance traditions in the paper is based on the pedagogical principles of the piano technique formation, which are identified on the basis of visual elements (the performer’s posture, hand position, and movements) and specifics of the sound extraction or touching the keyboard. Quite a few works on the piano technique exist, to name just a few noteworthy ones, such as Reginald R. Gerig’s *Famous Pianists & Their Technique* (2007), Kenneth Hamilton’s *The Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (2008), Alfred Cortot’s *Rational Principles of Pianoforte Technique* (1928), Eugene Liberman’s *Работа над фортепианной техникой* [Work on the Piano Technique] (1971), Heinrich Neuhaus’s *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* [On the Art of Piano Playing. Notes of a Teacher] (1961), Samuel Feinberg’s *Пианизм как искусство* [Pianism as Art] (1965), and others (used in the paper); however, their authors, through comprehensive technique development analyses and recommended exercises and etudes, tend to present mainly their national models of pedagogical traditions. In the meantime, the present paper seeks to identify the three aforementioned piano playing tendencies, named paradigms by the author.

The aim of the paper is to present the reflection on the development of the art of piano performance from piano schools towards the contemporary performance paradigms through identification of the most significant aspects of the performer’s technique, interpretation, and the choice of repertoire.

To achieve the aim, the following objectives have been set:

1. To refine the concept of a piano school, relevant to the paper, and to identify the most important structural components that would serve as reference points in the identification of pedagogical and artistic piano schools and their differences.

2. To identify the key ideologies and directions of the piano technique formation, whose methodological provisions make it possible to identify differences between piano schools.

3. To discern and demonstrate the origins of the contemporary paradigms of the art of piano performance in the processes of the piano technique and interpretive element development in the 19th century schools.

4. To substantiate through research and to highlight the influence of the Romantic piano reform on the contemporary piano art paradigms.

5. To reveal the viability of pedagogical traditions and transformations through the schemas of pedagogical continuity.

6. Through studies of performer recordings from different periods by means of comparative analysis and evaluation of the aspects of technical elements and means of expression, to crystallise the trends of the 20th to the 21st century art of piano performance and some of the characteristics typical of the contemporary performance paradigms: the conceptual, vocal, and colouristic ones.

Research methods. In the current research, the following methods have been used: descriptive, critical, comparative historical, and analysis of audio recordings of performers and their interpretations from different periods.

Review of literature and sources. In the research into the concept of school as one of the key objects of the present paper, the insights of Lithuanian authors have mainly been used: Algirdas Jonas Ambrazas (2007), Gražina Daunoravičienė (2016), Donatas Katkus (1997, 2006), Lina Navickaitė-Martinelli (2013, 2014), Eugenijus Ignatonis (1997, 2001), Liucija Drąsutienė (2004, 2015), and Motiejus Bazaras (2017). An overview of the significance of the piano technique for performer's interpretation was based on the studies by Carl Czerny (1970/1839), Liberman (1971), Neuhaus (1961), Ariadna Birmak (1973), Natalya Terentyeva (1999), and Carl Adolf Martienssen (1964). The works of Martienssen (1966), Vitaly Gricevich (2000), Harold C. Schonberg (1987), and David A. Rabinovich (2008) were used to introduce the idea of an individual technique. Significant insights into specific aspects of various performance practices have been found in the works by Gerig (2007), Hamilton (2008), Cortot (1930), Liberman (1971), Neuhaus (1961), Feinberg (1965), and other authors.

On the subject of the influence of the 19th century piano schools on the contemporary paradigms of the art of piano performance, most information has been collected from the works by Gerig (2007), Julian Hellaby (2018), Sergey Malcev (2010), Charles Timbrell (1999), Hugo Leichtentritt (1930), Boris Asafiev (1971), Neil J. Goodchild (2007), and Hamilton (2006). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) also provided a lot of valuable knowledge, especially the publications of Jim Samson and Alan Walker.

The studies of the 20th to the 21st century piano performance paradigms have been largely based on the insights of Paul Badura-Skoda (1972), Steward Gordon (2016), Yakov Milstein (1975), and Leonid Hackel (1990).

Structure of the artistic research paper: the paper consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of literature and sources, and two appendices.

Chapter 1, *The Concept of a Piano School*, presents an analysis of the idea of a piano school and the components of the concept. The school-forming factors – the curriculum, teacher’s role, students, and the performance tradition, as well as the context of the cultural space and period – are discussed, by making an attempt to distinguish between the concepts of a pedagogical and an artistic school. The final section of Chapter 1 (1.3) presents the views of various musicologists and researchers on the ways and prospects of the development of the piano technique.

Chapter 2, *The Origin and Genesis of the First Piano Schools*, consists of two sections: the achievements in piano pedagogy of the first half of the 19th century and an analysis of the virtuoso pianists’ reform in the second half of the 19th century in the context of the contemporary paradigms of piano performance. The chapter explores the pedagogical principles of the early piano schools of London, Vienna, and Paris by means of the comparative analysis method, thus revealing their ideological similarities and differences. Great attention is paid to the analysis of technical elements: pianist’s posture, hand and finger position, and movements as well as interpretive nuances – the ways of sound extraction, dynamics, pedalling, and touch. The second section (2.2) presents the influence of the works of outstanding piano composers-performers and their pedagogical attitudes on the development of the piano art trends. It also explores Martienssen’s idea of an individual technique, which, in the author’s view, is closely related to the characteristics of interpretations of performers who represent contemporary paradigms of performance.

Chapter 3, *Paradigms of Piano Schools of the 20th to the 21st Century*, introduces the contemporary trends in the art of piano performance, which are identified as conceptual, vocal, and colouristic paradigms. Each paradigm is explored through the ideas crystallised in the previous chapters, such as the use of rhythm, *tempo rubato*, touch, dynamics, pedalling, and technique elements as well as stereotypes of musical thinking as reflected in performers’ interpretations. For the analysis of the interpretations of the colouristic performance paradigm, recordings of one period (~ 1930 to 1940) have been used, while the vocal and conceptual paradigms have been illustrated by pianist interpretations from different periods. There are three reasons for such a choice: 1) the colouristic manner of performance, influenced by Debussy’s creative style, was best reflected in the interpretations of his students and contemporaries,

therefore specifically those were explored in the paper; 2) the vocal manner of performance, contrary to the colouristic one, was formed in the works of many composers (and not only Russian), therefore, it manifested itself differently in the interpretations by different performers; and 3) through the exploration of the conceptual paradigm, the differences between the Classical and Romantic thinking were sought to reveal.

The research paper contains three tables, seven schemas of pedagogical continuity, 64 samples of sheet music, one figure, and two appendices. For the analysis, the recordings of the following pianists have been used: Daniel Barenboim, Evgenij Bozhanov, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder, Robert Casadesus, Barry Douglas, Walter Gieseking, Alexander Lubiancev, Nikolai Luganskij, Denis Macuev, Marcelle Meyer, Ervin Nyiregyházi, Sergei Rachmaninov, Rudolf Serkin, Sviatoslav Richter, Seong-Jin Cho, Artur Schnabel, and Ricardo Viñes.

The following compositions have been analysed: Franz Liszt, Sonetto 123 del Petrarca; Pyotr Tchaikovsky, "In the Troika" from the cycle "The Seasons"; Claude Debussy, "Poissons D'or" from Book 2 of the cycle "Images"; and Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8 (*Pathétique*), Op. 13, 1st movement.

1. THE CONCEPT OF A PIANO SCHOOL

Chapter 1 of the present artistic research paper seeks to crystallise the essential features that define and explicate the concept of a school. The insights of Ambrazas, Daunoravičienė, Katkus, Navickaitė-Martinelli, Borodin, and Guralnik (1.1) have been used for the purpose. In the course of the research, it was found out that teacher-leader, whose activity was influenced by the time and the place with a certain system of teaching and the continuity of traditions, was by most authors identified as the most prominent component of a music making school. The analysis is based on the classification provided by Ambrazas, including the curriculum, teacher, students, place, time, and tradition.

Most of the above-mentioned authors named national identity, formed in the context of the community's cultural values and traditions, as a significant accent in the concept of a school. Borodin systematised the idea by providing two definitions of a piano school: 1) a school as a teaching structure, a creative team using similar educational methods: those were conservatoires, music schools, or music academies; and (2) a school as a trend in a regional, national, or international context, when its contribution manifested itself on a global scale and had an exclusive lasting value. As noted, those insights have much in common with the aspiration of Ambrazas to separate and explore a 'school' as a pedagogical system and as an artistic direction, which in the present paper is linked to the concept of the performance paradigm.

With reference to the insights of the above-mentioned authors, a decision was taken to analyse the chosen problem in accordance with Ambrazas' classification, identifying the specific elements of the pedagogical and artistic schools (1.2). Starting with the first component, the curriculum (1.2.1), which, within the framework of a pedagogical school, consists of general requirements (the scope, the content of the scales exam, and compulsory tests for each student) and the repertoire (a list of recommended works), it was concluded that it is precisely the latter that highlights the exclusivity of the school. In support of the statement, the curricula of Lithuanian and Russian music and art schools were analysed: in accordance with our findings, each country endeavours to use the works of their own national composers in their repertoires, which develop specific skills accounting for the exclusivity of the school. The equivalent of a curriculum in an artistic school could be musical ideas as paradigms, i.e. the orchestral sound of the piano, the search for the colour of the sound, the lyrical, vocalised sound of the piano, and intelligent and accurate reading of the text of the composer's score and instructions – all those as aspirations of highly advanced pianists.

In the discussion of the teacher's role (1.2.2), pedagogical schools have been observed to work in a rational manner, in accordance with the nationally-established curriculum and following traditional approaches to interpretation. However, it happens so that teachers-leaders, who actively disseminate original artistic ideas that attracted followers, have been forming the trends of the art of performance as artistic schools. An attempt has been made to divide the leaders into three groups: the pianists who created their schools (Carl Czerny, Muzio Clementi, Heinrich Neuhaus, Theodor Leschetizki, Jean-Louis Adam, Anton and Nikolai Rubinstein); pianists-composers, who by their work established a new stylistic trend in the art of piano performance and influenced the development of artistic piano schools (including Franz Liszt, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Sergei Rachmaninov, Claude Debussy); and pianists who did not create their own school and did not teach, however, developed their own original style and brought together their followers (Vladimir Horowitz, Glenn Gould). As established in the course of the research, the first two groups of leaders mentioned above were characteristic of both pedagogical and artistic schools. However, pianists such as Horowitz or Gould tended to influence the art of interpretation by their original style (joining one or another paradigm of the art of piano performance), but they did not create a school.

For the analysis of the role of students in the concept of school (1.2.3), the classification of pupils presented by Eugenijus Ignatonis (in accordance with the choice of their further career) has been used: it includes the professions of an artist, a chamber ensemble artist, or a teacher; provided a professional career was not chosen, the opportunities for self-expression remained. When examining teacher-student relationships, it has been found out that they are best

reflected in the schemas of pedagogical continuity. The research paper includes the reflections of various performers on the influence of teacher and school on further creative activity.

Upon discussing the teacher-student relationship, it becomes clear that the tradition of transferability of pedagogical methods and interpretive elements ensures continuity (1.2.4). According to Joseph Kerman, traditions are recorded and passed on in the pedagogical process as well as from a musician to the audience in the concert hall or through listening to recordings. All that suggests that tradition is a kind of a canon conveyed as the accumulated experience of a group of people, the general erudition of a musician, professional skills, and the knowledge of the general stylistic attitudes of different art epochs.

As regards place and time as the elements of the school concept (1.2.5), it is important to note that, in the context of a global society, the nature and necessity of these components are changing. In the current times, when it is easy to reach anywhere in the world, the school is increasingly less reflective of the artist's national identity. That is explained by the fact that teachers who acquired their education in different schools can work in their own country, in another country, or in several countries. This is dictated by the music market and the demand for teachers.

The investigation of the components of the concept of a school led to a conclusion that the identification of a piano school is impossible without an analysis of the pianist's body, the position of hands and fingers, and the elements of the technique used in interpretations (1.3). As noted, in the works of researchers of different countries the technique is called differently: physiological, natural, mechanical, virtuoso, artistic, or individual. The analyses presented in the further sections suggest that it is the virtuoso technique that can help identify the pianist who represents the contemporary paradigm of performance. The paper identifies three techniques – *brillante spielen* (Czerny's term); *jeu perlé* – the French technique; and the one formed by the weight of the hand and the movements of the body and hands – the Russian technique. Presumably, they are respectively used by the pianists representing the conceptual, colouristic, and vocal paradigms.

2. THE ORIGIN AND GENESIS OF THE FIRST PIANO SCHOOLS

Chapter 2 of the present artistic research paper consists of two sections: the first one analyses the pedagogical attitudes of the London, Vienna, and Paris piano schools, formed in the early 19th century, that laid the foundations for the further development of the art of piano performance (2.1), and the second deals with the influence of the pianists-Romantics' reform on the contemporary

paradigms (2.2). As proved by the analysis, in the early 19th century, the differences between piano schools were largely predetermined by the instrument's specificity: the English pianos had a fuller, "melodious" tone; their sound was deeper, although they were slower to respond to the pianist movements; the sound of Walter's instruments, most popular in Vienna (and often called Mozart's fortepiano), was distinguished by its graceful elegance and clear, distinctive and concentrated, not very "wide", sound; in other words, it little differed from the harpsichord and the clavichord; meanwhile, the mechanics of the pianos of Pleyel and Erard companies in Paris were close to London instruments and were in constant competition with them.

The research concluded that the activity of the London school leader Muzio Clementi and his students formed a virtuoso style of performance, distinguished by its exclusive finger technique which was further developed in the work of the Romantics. The vocal expression of the piano was greatly stimulated by the genre of nocturne created by John Field and later refined by Chopin. In-depth studies of the London school pedagogical attitudes and priorities led to an assumption that the school had been instrumental in the formation of the vocal paradigm of the art of piano performance. That was confirmed by the schema of pedagogical continuity revealing a clear connection with the Russian piano school, which fostered the vocal paradigm of the performance art.

The contribution of Johann Nepomuk Hummel and Carl Czerny, representatives of the Vienna piano school, to the principles of formation of the Classicist piano technique has been reflected in a number of works (2.1.2). Especially highly productive composer-teacher Czerny, having created nearly 600 etudes which can be regarded as an encyclopaedia of the pianist technique formation, described and named the types of the technical characteristics typical of the contemporary paradigms of the piano performance art; he called the *brillante spielen* technique a model of the Classical technique. The musical examples presented in this thesis reveal the influence of Viennese composers-teachers on the Romantic pianist reform representatives Chopin and Liszt.

Jean-Louis Adam, professor at the Paris piano school, based his teaching on the discoveries of French harpsichordists François Couperin and Jean-Philippe Rameau (2.1.3). His priorities – the finger technique and the focus on pedal – helped shape a model of the French technique called *jeu perlé*. The work of Fritz Kalkbrenner, Adam's disciple who popularised the technique, revealed the prospects of the piano technique development. The compared musical examples by Debussy, Chopin, Liszt, and Kalkbrenner were discovered to have quite a few similar compositional elements.

The values formed by the piano schools of the first half of the 19th century gave rise to the Romantic pianist movement associated with the names of pianists and piano composers Chopin and Liszt (2.2). It was the work of those piano

virtuosos that is assumed to have influenced the formation of the contemporary paradigms of the art of piano performance.

To make the piano *sing*, Chopin essentially discovered the piano *bel canto* (2.2.1). Most of his ornamentation was transparently vocalised, rich in long, homogeneous, wide-breathing phrases and melodic lines that were particularly characteristic of Russian composers. The vocal origins were heard in his ties, abundant in nocturnes and ballads. Chopin's influence on the colouristic performance paradigm was very significant. First of all, it was the *jeu perlé* technique that was perfect for the cadence-type passages in his compositions. Certain colouristic effects were created by the variety of touch and the subtleties of the pedal use. The sonoristic effects discovered by Chopin can be heard in the compositions by Debussy.

The influence of Liszt's work on the contemporary paradigms of the art of piano performance is unquestionable (2.2.2). In the analysis of his creative discoveries, three directions were chosen: equating the piano with a symphony orchestra and validating the concert style; the vocal sound of the piano; and colouristic enrichment of the piano sound. The research, richly illustrated with sheet music examples, revealed close links between the works of Liszt and Beethoven. During the analysis of the idea of the piano as a symphony orchestra, similar textural elements were observed in the works of Rachmaninov and Tchaikovsky. Liszt's focus on pauses, fermatas, and phrasing created the need for a vocalised manner of performance, so typical of the Russian piano school. No less significant were Liszt's discoveries which contributed to the formation of a colouristic paradigm of performance, including a programmatic character, textural elements and atonalism, dynamics, and specific *tempo rubato*.

In the studies of the discoveries of pianists-Romantics, the idea of an individual technique raised by Carl Adolf Martienssen was found to be of an interest (2.2.3). The essence of the idea was grouping performers in accordance with their individual qualities and attitudes to the composer's text. The scholar saw three types of performers: classical, romantic, and expressionist. Meanwhile, Eugene Liberman named the levels of interpretation: emotional, composer's and performer's, and emotional-intellectual. David Rabinovich tried to squeeze artist's individuality into the frame of style and performance manner, using the term of "the dominant of the style", which may be considered, according to Lina Navickaitė-Martinelli, as the equivalent of a "semantic gesture". In order to substantiate the idea of an individual technique, recordings of Liszt's Sonetto del Petrarca No. 123 have been analysed. Interpretations of three performers have been employed, which suggested that typical performance elements dominated in the performance of the pianists representing different directions of performance as paradigms.

3. PARADIGMS OF PIANO SCHOOLS OF THE 20TH TO THE 21ST CENTURY

In order to explicate and substantiate the relationship between the piano school and the performance paradigm, the method of comparative analysis was chosen which enabled the identification of the interpretations most clearly embodying a particular performance paradigm. The formation of each of the paradigms as certain directions of performance was significantly influenced by historical circumstances.

The conceptual paradigm evolved in the confrontation between the Weimar and Leipzig Conservatories in the 19th and the 20th centuries (3.1.1). The main priorities of the conservative trend pianists representing the conceptual paradigm in the art of performance were rational thinking, a thoughtful plan of interpreting the musical work, constructive principles, and moderate means of expression. In order to identify the specificity of performers' musical thinking as Classical or Romantic, a need arose for the comparative analysis of the creative priorities of Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, based on the aspects of pedalling, dynamics, tempo, rhythm, notation of articulation, and performance (3.1.2). As concluded, Beethoven's works, which contained both classical and romantic features, were more suitable for the illustration of the conceptual paradigm (3.1.3). Sonata No. 8, Op. 13 (*Pathétique*), considered to be the pinnacle of the composer's early creative period, was chosen for the comparison. The research paper analysed two examples of sheet music: the introduction to the Sonata (bars 1–4) and the theme (bars 11–19). Seven interpretations of the 20th and 21st centuries pianists were used for the analysis. Great attention was paid to the specifics of the performer's thinking, the tempo, and particularly to details and the elements of the technique used by the pianists.

In the investigation of the historical background to the emergence of the vocalised performance manner, it was noted that the said paradigm of the art of piano performance evolved in the context of different piano schools, the work of composers and performers, and pedagogical attitudes (3.2.1). Kenneth Hamilton argued that changing the position of the pianist's hands from a high position of the wrist to a low one most substantially contributed to the highlighting of the melodiousness of the piano sound. The analysis of Konstantin Igumnov's pedagogical ideas, based on the methodology of the weight of the pianist's hand and its "falling" on the keyboard, led to the conclusion that the term "intonation" used by the Russian school representatives was the ability to make the piano *sing* and, when performing the melodic line, to bring it close to human speech intonations. To justify those aspects, six pianists' audio recordings of Tchaikovsky's piece "In the Troika" from the cycle "The Seasons", Op. 37b, were analysed (3.2.3). Two musical episodes have been used for the research, covering bars 1–8 and

8–9, focusing on the *rubato* elements and intonation as well as rhythm, tempo, structure, phrasing, and following the composer's instructions.

The ideas of Liszt and Chopin, which influenced the formation of the colouristic paradigm of performance, were reflected in the works of French composers-impressionists (3.3). Elements of the *jeu perlé* technique were refined and methodologically described in the works of numerous pedagogues of the Paris Conservatoire in the 20th century, including particularly noteworthy contributions of Long, Cortot, and Philipp (3.3.1). The emergence of colour nuances in the history of piano art was a new idea that revolutionised the art of performance. The means of colouristic expression were based on the following fundamental elements: mode, harmony, rhythm, and timbral nuances. For the analysis of that paradigm, Debussy's piece "Poissons d'or" from Book 2 of the cycle "Images", considered to be the manifesto of impressionism in music, was used (3.3.2). The interpretations of five pianists, the contemporaries of Debussy, were analysed (3.3.3). In four examples of sheet music (bars 7–11, 16–21, 45–48, and 84–87), the attention was mainly focused on dynamics, pedalling, and *tempo rubato*.

The analyses of interpretations revealed that the performance of the pianists representing one paradigm and the interpretive elements chosen by them may differ. However, the performers best embodying one or another paradigm eventually became recognised as representatives of a particular artistic direction.

CONCLUSIONS

The artistic research paper *The Concept of a Piano School, its Development, and the Impact on Contemporary Performance Paradigms* focused on the impact of piano schools on the formation and establishment of the contemporary paradigms of art. The paradigms reflect and determine specific features of interpreting musical works and testify to the links with the performative canons of respective schools.

In the course of the research, the conceptual, vocal, and colouristic performance paradigms were identified, which accumulated performance practices formed and established by piano schools. Globalisation had activated the processes of paradigm dissemination and school transformation.

The conducted research led to the following conclusions:

1. The concept of a piano school can be defined through the components of a composer school crystallised by Algirdas Jonas Ambrazas, with the most important one being the teacher's personality and their ability to bring together their followers. The traditions of a piano school and the contemporary paradigms of performance have much in common. The main points of contact are the specif-

ics of the pedagogical curricula, manifesting itself in the choice of the national repertoire, the approach to the possibilities of the use of means of expression, and, most importantly, the conceptuality of the technical elements, touch, and visual aspects (artist's posture, hand position, and movements).

2. The works of various musicologists, pianists, and pedagogues identified types of techniques based on different parameters: physiological, natural, mechanical, virtuoso, artistic, and individual. However, the feature best characterising the school is the virtuoso technique that reflects the paradigms of piano schools. In different schools, the virtuoso technique acquired a specific expression that reflects the school's priorities: the *brillante spielen* technique (Czerny's term, German and Austrian schools), the *jeu perlé* technique (the French school), and the technique extracting vocal, melodious piano sound (the Russian school).

3. The idea of the individual technique, proposed by Carl Martienssen, was significant for the research. Through comparison of performers' techniques and their use of means of expression, Martienssen identified the Classical, Romantic, and Expressionist types of performers that had much in common with the idea of the paradigms of the art of piano performance, established in the present research.

4. The research defined the factors influencing the formation of the school: instruments, which, especially in the 19th century, due to different structures predetermined different performance techniques; outstanding teachers-performers who laid the foundations for piano schools; and composers-pianists whose ideas and creative styles established significant paradigms of the art of piano performance for a long time.

5. The correlation between piano schools and the structure of instruments was demonstrated through the comparison of the piano schools of London, Vienna, and Paris formed in the early 19th century. English pianos had fuller sound, a "singing" tone, and their sound was deeper, though they were a little late to respond to the pianist's movements. Meanwhile, the sound of the Walter instruments produced in Vienna was characterised by its graceful elegance and clear, distinctive, and concentrated, not very "wide" sound, in other words, close to the sound of the harpsichord and clavichord. The Parisian Erard and Pleyel pianos had a clear and distinct sound and a fairly light, but perfectly responsive keyboard. Piano producers had been constantly improving the mechanism of the instrument, learning from each other and competing with each other. The major differences in piano production also marked the performance schools emerging in those music centres.

6. The London piano school is associated with Muzio Clementi's pedagogical and artistic activity. The manner of performance of Clementi and his followers featured an exclusive finger technique. They bravely performed virtuoso passages with double notes, octaves, chords, and repetitions, distinguished

themselves by their extraordinary virtuosity, and their technique was based on the individuality of their fingers. That was achieved through hours-long practicing and “hammering”-based pedagogy. The performance was characterised by strict rhythm and contrasting dynamics. The London piano school of the early 19th century made a significant impact on many European schools. Sometimes that effect also led to unexpected transformations: Londoners’ ideas of strict *legato* in fast passages and innovative pedal effects, incorporated in John Field’s nocturnes, promoted piano vocalisation which became a hallmark of the Russian piano school.

7. The merits of the Vienna piano school were particularly significant for the formation of canons of the “classical”, conceptual performance. It is no coincidence that the musicians associated with the origins of the school were directly related to the great tradition of the Vienna classical school: those were Beethoven’s pupil Carl Czerny and Mozart’s pupil Johann Nepomuk Hummel. The major methodological works of the 19th century reflecting the principles of the Vienna piano school included Hummel’s three-volume publication *A Complete Course in Theoretical and Practical Instructions in the Art of Piano Performance* (*Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*, 1828) and Czerny’s three-volume methodological treatise *A Complete School of Piano Theory* (*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* Op. 500, 1839) as well as over 600 opuses, etudes and exercises, establishing the *brillante spielen* technique. As demonstrated in the present research paper, Liszt and Chopin, two of the most prominent reformers of the 19th century piano performance art, used the techniques and texture models created by Hummel and Czerny, which were further refined in the works of Romantics and acquired a new quality.

8. The Paris Piano School was formed on the basis of the methodical provisions of French harpsichordists Couperin and Rameau, which were adapted to the piano by Adam and Kalkbrenner, the most prominent 19th century teachers-pianists of the school. The fundamental features of their pedagogy included a variety of the sound touch and the technique of *jeu perlé*, whose distinctive features were sensitive touch of the keys that were not pressed down to the bottom, fingers close to the keys, and the wrist held high. The timbre of the sound typical of that school was “transparent”, shallow, and pale; the main musical values were elegance, calculated proportions, subtle phrasing, and particular attention to the pedal. The specific stylistics of the French piano performance school gave impetus to the work of composers-impressionists Debussy and Ravel and promoted the formation of the colouristic paradigm.

9. The development of the piano art is inseparable from the work of the great composers virtuoso pianists: their ideas born a hundred and fifty years ago clearly led to the contemporary paradigms of the art of piano performance. First and foremost, those were Chopin and Liszt. The research paper demonstrated

how various schools adapted their legacy to express their own artistic ideas. In Chopin's compositions, the Russian piano school emphasised the plasticity of the tempo, the naturalness, and the organic desire to make the piano sing, which laid the foundation for the expression of the vocal paradigm in the art of piano performance; the French closely associated Chopin's work with the tradition of Debussy's performance, paying attention to the virtuoso elements and the pedal use specifics in the "piano poet's" works, often pursuing a colouristic purpose. Meanwhile, the analysis of Liszt's creative and pedagogical attitudes revealed that his ideas mainly influenced the formation of the vocal and colouristic piano performance paradigms. Liszt was greatly impressed by the works of Beethoven. That was one of the reasons for discovering and creating a concert style that legitimised the piano imitating the expression of a symphony orchestra. For that, *fff* resembling the orchestra's *tutti*, *tremolo* extracted by means of chord and octave techniques, and pedal effects were used. Liszt employed various touch elements for the vocal sound of the piano: *legato*, *non legato*, and *staccato*; he paid much attention to pauses, fermatas, and phrasing. The expression of the colouristic paradigm in Liszt's work can be related to unconventional, often even paradoxical dynamics, specific textural elements, and a programmatic character. The research paper concluded that the discoveries of Chopin's and Liszt's technical means had much in common: the aspects of finger autonomy and fingering; development of elements of the virtuoso technique; and the natural position of hands. The approach of both pianists-virtuosos to the development of technique was reflected in their etudes and other works.

10. By means of audio recordings, a comparative analysis of music performance was carried out with the aim of highlighting different interpretive perspectives on the same musical text by pianists from different piano schools. The interpretations of Liszt's Sonetto del Petrarca No.123 by Alfred Brendel, Ervin Nyiregyházi, and Evgeny Bozhanov testified to each pianist's association with the canons of respective schools and their orientation towards the paradigms inherent in those schools: Brendel's performance testified to the priorities of "classical performance," often followed by pianists who adhered to the standards of the conceptual paradigm; Nyiregyházi seemed to embody the vocal performance paradigm, commonly associated with the Russian piano school, although his unconventional interpretive solutions made it possible to identify him with the expressionist type of performers as defined by Martienssen; and Bozhanov was an obvious type of a colouristic performer, representing the colouristic paradigm of the art of piano performance.

11. Interpretation was considered from a slightly different angle when the composition, due to its stylistic distinctness, itself presupposed a corresponding performance paradigm. Three works were analysed: Beethoven's Sonata No. 8 (*Pathétique*), Op. 13, 1st mvt.; Tchaikovsky's piece "In the Troika" from the cy-

cle “The Seasons”; and Debussy “Poissons d’or”, Book 2 from the cycle “Images”. Pianists representing the respective direction of performance (paradigm) were selected for the analysis of each composition: for Beethoven, representatives of the conceptual paradigm (Arthur Schnabel, Alfred Brendel, Rudolf Serkin), for Tchaikovsky, of the vocal paradigm (Sergey Rachmaninov, Lev Oborin, Denis Matsuev), and for Debussy, of the colouristic paradigm (Ricardo Viñes, Marcelle Meyer, Walter Gieseking). Upon performance evaluation, the salient features of each of the following paradigms were identified:

- the specificity of the conceptual paradigm of performance was revealed through articulation, structural thinking, tempo, rhythm, and the “finger technique” (*brillante spielen*);
- the vocal origins paradigm was identified in accordance with intonation, phrasing, ties, and the use of *tempo rubato* and pedal;
- the colouristic origins paradigm was associated with the pedal effects, touch elements, and a specific *tempo rubato*.

12. A thorough analysis of the interpretations led to the conclusion that the concept of a school of performance in the contemporary art context had changed considerably: it had been gradually losing its local dimension, highlighting rather the influences of personalities and global social processes.

13. The research witnessed that contemporary performers representing the same paradigm were far from identical in their interpretations. On the other hand, while the essential differences manifested themselves in the quantity and quality of the means of expression, the kinds of the mastered techniques and the types of musical thinking made it possible to place a performer in the framework of a particular style, or a paradigm, of performance.

The art of piano performance is a process demanding abundant knowledge and skills. The issues of a piano school and the idea of the paradigms of the art of piano performance raised in this work are related to the challenges of the present time, the essential feature of which is universality. However, the research also revealed the difficulty of finding universal pianists, capable of accurately expressing the creative intentions of any composer. In order to discover common denominators of interpretations, the concept of the paradigm of performance was found to be the most appropriate: it does not refute the fact of the existence of piano schools, however, broadens the boundaries of their recognition, partly abandoning the national identity factor which is no longer central to today’s global society. Much more important and interesting is the personality and its human character traits. It is they which, on having reached a high level of mastery, enable one to choose interpretive priorities that emerge in the contemporary paradigms of the art of piano performance.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Muzikinio kanono samprata atlikimo mene“ [The Concept of a Musical Canon in the Art of Music Performance]. 12-oji tarptautinė mokslinė konferencija, Daugpilis [12th international scientific conference, Daugavpils], Daugpilio universitetas, 2017 m. gegužės 11 d.
2. „Koloristinio prado paradigma Claude'o Debussy „Auksinių žuvelių“ interpretacijoje“ [The paradigm of coloristic origin in the interpretations of Claude Debussy's *Poissons d'or*]. LMTA 41-oji metinė konferencija [41st annual conference of the Lithuanian Academy of Music and Theatre]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 m. balandžio 12 d.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Jurgis Aleknavičius, Lina Navickaitė-Martinelli. Koloristinė fortepijono atlikimo meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė [The coloristic paradigm of piano performance art: an analysis of interpretations of Claude Debussy's *Poissons d'or*]. *Ars et praxis*, 2017, p. 76–90.
2. Jurgis Aleknavičius. XIX a. Vienos fortepijono mokyklos pedagogas Carlas Czerny. *Muzikos barai*, 2019 m. rugsėjis, p. 56–58.

Jurgis Aleknavičius (g. 1986) – pianistas, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantas. Mokėsi Vilniaus Balio Dvariono dešimtmetėje muzikos mokykloje mokytojos ekspertės Tatjanos Radovič klasėje. Studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje pas prof. Aleksandrą Žvirblytę. Pagal „Erasmus“ mainų programą stažavosi Briuselio karališkojoje konservatorijoje (prof. D. Blumenthalis ir asistentė K. Veekmans), taip pat Norvegijoje E. Griego muzikos akademijoje (prof. A. Kayser). 2015 m. baigė aspirantūros studijas Sankt Peterburgo N. Rimskio-Korsakovo valstybinėje konservatorijoje (prof. N. Seriogina, prof. S. Malcevas). Kaip solistas dalyvavo tarptautiniuose konkursuose Italijoje, Prancūzijoje, Švedijoje, Lietuvoje. 2012 m. laimėjo pirmąją premiją tarptautiniame muzikos konkurse Maltoje. Pianistas sukauė nemažai patirties koncertuodamas su orkestrais bei rengdamas solinius pasirodymus Lenkijoje, Norvegijoje, Belgijoje, Italijoje, Rusijoje, Baltarusijoje, Latvijoje, Kinijoje. Pastaraisiais metais Jurgis užsiima pedagogine veikla: veda seminarus ir meistriškumo pamokas Lietuvos muzikos ir meno mokyklose, stebi jaunųjų pianistų pasiekimus įvairių konkursų vertinimo komisijose. Dirba Vilniaus Juozo Tallat-Kelpšos konservatorijoje, Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje, nuo 2019 m. – LMTA prof. Jurgio Karnavičiaus asistentas. Tyrimų interesų sritys: fortepijono mokyklų ir atlikimo praktikų bei šiuolaikinių meninių krypčių tendencijos, koncertuojančių pianistų atlikimo stiliaus analizės.
El. paštas: jurgis.aleknavicius@gmail.com

Jurgis Aleknavičius (b. 1986) is a pianist, doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. He studied with Tatyana Radovich, an expert teacher, at the Vilnius Balys Dvarionas 10-year Music School, and continued with Prof. Aleksandra Žvirblytė at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Under the Erasmus exchange program, he did internship at the Royal Conservatoire in Brussels (with Prof. D. Blumenthal and his assistant K. Veekmans) as well as in Norway at the Grieg Academy of Music (with Prof. A. Kayser). In 2015, he completed the post-graduate studies at the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatoire (with Prof. N. Seryogina and Prof. S. Maltsev). As a soloist, he participated in international competitions in Italy, France, Sweden, and Lithuania. In 2012, he was awarded the first prize at the International Music Competition in Malta. Jurgis Aleknavičius has gained considerable experience in performing with orchestras and giving solo performances in Poland, Norway, Belgium, Italy, Russia, Belarus, Latvia, and China. Over the recent years, Jurgis has been engaged in academic activities: giving seminars and masterclasses at Lithuanian music and art schools and judging the achievements of young pianists as a jury member of various competitions. He teaches at Vilnius Juozas Tallat-Kelpša Conservatoire and the National M. K. Čiurlionis School of Arts. Since 2019, he has been admitted to the LMTA as an assistant to Prof. Jurgis Karnavičius. His research interests include the trends of piano schools and performing practices as well as contemporary artistic trends and the analyses of the performance styles of concerting pianists.
Email: jurgis.aleknavicius@gmail.com

Jurgis Aleknavičius

FORTEPIJONO MOKYKLOS SAMPRATA, RAIDA IR ĮTAKA
NŪDIENOS ATLIKIMO MENO PARADIGMOMS

THE CONCEPT OF A PIANO SCHOOL, ITS DEVELOPMENT, AND THE IMPACT
ON CONTEMPORARY PERFORMANCE PARADIGMS

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / Summary of the artistic research paper
Vertė / Translated by Laimutė Servaitė

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, A. Mickevičiaus g. 5, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai