



Prof. Wiktor Karpowicz Mierzanow

# Muzyka powinna rozmawiać

Prof. Wiktor Karpowicz Mierżanow  
odpowiada na pytania O. A. Larczenko

*Tłumaczenie z języka rosyjskiego:  
Bożena Maciejowska - Banaszkiewicz*

*- Jakimi metodami kieruje się Pan w kształtowaniu muzyka? Jak rozwija Pan twórczą indywidualność?*

- Kształtowania osobowości muzyka nie można oddzielić od wychowania i kształtowania osobowości człowieka. Rozwój człowieka zależy od jego wrodzonych uzdolnień. Uważam, że człowiek rodzi się z naturalnie nieograniczonymi możliwościami. Problem w tym, czy dąży on do odkrycia i wcielenia tych możliwości. W mojej praktyce pedagogicznej byli uczniowie, których - można powiedzieć - przekreślono. Groziło im wydalenie z konserwatorium za tzw. profesjonalną nieprzydatność. A ja lubiłem z nimi pracować, bo wiedziałem, że oni mogą dużo zrobić. Na przykład: Farida Fahmi - miała być skreślona, a w rezultacie ukończyła konserwatorium z wyróżnieniem.

Ukształtowanie muzyka to przede wszystkim kształtowanie jego osobowości. Jeśli przejść do metodyki uczenia, to tutaj należy podkreślić osobowość pedagoga. Jeśli on włada metodyką nauczania i ma sam coś do powiedzenia, to na pewno będą rezultaty w jego pracy z uczniem.

Jeśli uczeń (oczywiście utalentowany) chce rozwinąć swoją indywidualność, doświadczony pedagog może zawsze mu w tym pomóc. Jednak tutaj pojawia się niebezpieczna sytuacja, o czym powiem dalej.

Mówiąc o rozwoju indywidualności wykonawcy, koniecznie należy pamiętać o głównym problemie sztuki wykonawczej: stosunku obiektywności i subiektywności w twórczości muzycznej, to znaczy problemie autorskiego tekstu i jego indywidualnej interpretacji wykonawczej. W y k o n a w c a - nazywamy go tak nie bez powodu - powinien w y k o n a ć wolę autora; to jego główne zadanie. Często wykonawca eksploatuje autorski tekst, zupełnie nie zwracając uwagi na to, jaka idea, jaki „rebus” zawiera. Wykonawcza koncepcja - to według mnie maksymalnie dokładne zrozumienie autorskiego tekstu.

Kategorycznie odrzucam możliwość „przetworzenia” przez wykonawcę idei autora. Z przykrością stwierdzam, że pojęcie <indywidualność> postrzega się częściej jako wszech - dowolność.

Jakiś Iwanow lub Pietrow sprzeciwia się Beethovenowi, Chopinowi i innym autorom. Z reguły nie jest to przejaw indywidualności wykonawcy a demonstracja jego braku umiejętności wnikliwego czytania autorskiego tekstu. Takie podejście jest absolutnie niedopuszczalne, chociaż spotykam się z tym często i tutaj i za granicą.

Do tego, aby pokazać swoją indywidualność niekoniecznie należy zaczynać „*Appassionata*” fortissimo. Można grać tak, jak napisał Beethoven - piano. Ta dźwiękowa barwa u każdej twórczej indywidualności (jeśli to rzeczywiście utalentowany człowiek) będzie odmienna. Cechą każdej indywidualności jest specyficzna wykonawcza intonacja.

Pojawia się pytanie, jak nauczyć się odkrywać ideę autora w tekście. Treści takich utworów jak „*Appassionata*” i jej podobne nie mogą być wyrażone tylko nutowymi oznaczeniami. To nie jest możliwe. Są różnorodne sposoby zrozumienia nutowego zapisu kompozytora. Oczywiście powstaje tutaj „pole wariantów”. Innymi słowy, w samodzielnej pracy i w pracy w klasie próbuje się różne wykonawcze koncepcje. I tutaj, w laboratorium (tak nazywam swoją klasę) taka praca jest ważna i pożyteczna.

W mojej klasie była znakomita uczennica Tatiana Szebanowa, obecnie znana koncertująca pianistka. Pewnego razu powiedziałem jej: „Przedstaw sobie, że „*Appassionata*” zaczyna się fortissimo. Jakbyś ty zagrała dalej?” Ona siedziała pięć minut, myślała... Grać zaczęła nie od razu! A potem zagrała budując zupełnie inną artystyczną strukturę. Ona umiała znaleźć logiczne związki nawet przy takim skrajnie postawionym pytaniu. Artysta powinien mieć różne warianty wykonawcze, ponieważ wzbogaca tym samym artystyczną fantazję, pozwala na odkrycie głębszego zamysłu artystycznego tekstu.

Czasem zrozumienie tekstu nutowego przychodzi poprzez asocjacje ze zjawiskami zachodzącymi w przyrodzie; według mnie sztuka muzyczna jest nieodłącznie związana z przyrodą w szerokim tego słowa znaczeniu. W moim pojęciu i utwór muzyczny i jego autor są częścią przyrody. Konstantin Igumnow często posługiwał się takimi porównaniami.

Jest jeszcze jeden sposób zrozumienia tekstu. To była droga Henryka Neuhausa; rozwijał fantazję ucznia przy pomocy paraleli, skojarzeń różnych gałęzi sztuki. W klasie Neuhausa (nr 29) - siedziałem tam nieraz od rana do wieczora przez 7 lat - przedstawiane były różne artystyczne paralele, wciągające młodego muzyka w atmosferę muzycznego utworu. Prawdą jest, że z czasem doszedłem do wniosku, iż przesadność w takiej metodzie może czasami nawet zaszkodzić.

Stosownym jest przypomnieć o historii, która miała miejsce z *Sonatą cis-moll* Beethovena, którą ktoś z jego przyjaciół - wielbicieli nazwał „Księżycową”. Określenie to jest klasycznym przykładem niezrozumienia tego, że muzyczne i poetyckie teksty mają różnorakie znaczenia. Oczywiście można sobie przedstawić brzmienie pierwszej części sonaty na tle nocnego księżycowego pejzażu. Neuhaus

również nazywał pierwszą część <najbardziej nokturnowym nokturnem>. Mnie jednak wydaje się, że zamysł tej muzyki - to zgłębianie stanów ludzkiej duszy. Nie ma w niej niczego zewnętrznego, obrazowego. Dlatego paralela z innymi dziedzinami sztuki nie zawsze może odzwierciedlić treści utworu muzycznego.

Często podobne paralele, asocjacje silnie ograniczają postrzeganie muzycznego języka, jego specyfiki. Zapominamy, że muzyka mówi takim językiem, którym nie mówią malarstwo, rzeźba czy architektura, chociażby dlatego, że różne są ich przestrzenno-czasowe formy przyobiekane w rzeczywisty kształt.

Muzyka istnieje w czasie, a wymienione wyżej inne dziedziny sztuki – w przestrzeni. Oczywiście, czas i przestrzeń są dialektycznie wzajemnie powiązane, ale ja podkreślam tutaj coś osobliwego - szczególnego, a nie ogólnego.

Potrzebna jest również ostrożność w korzystaniu z paraleli literackich. Można oczywiście zastosowywać różnorodne metody poznania autorskiego tekstu, rozwinięcia fantazji, ale zawsze należy pamiętać o niepowtarzalności muzycznego języka.

Dlatego dla zrozumienia muzycznego tekstu przede wszystkim konieczne jest głębokie „zanurzenie się” w jego specyficznym świecie. To znaczy w świecie muzycznej literatury różnych epok i stylów. Aktualnie poświęcam szczególną uwagę epoce baroku. Wtedy istniały prawidła w sztuce, które teraz są prawie zapomniane. Mam na myśli przede wszystkim r e t o r y k ę. Rzadko się ją wspomina. Nie można grać Bacha nie znając prawideł retoryki; zaraz pojawiają się nieporozumienia. Dla przykładu: mówi się, że powinno się grać Bacha bez dynamiki, ponieważ on sam nie oznaczał jej w tekście. Zapomina się jednak, że jest wątpliwe, aby Bach miał czas pisać coś, co jest powszechnie znane. Na pewno miał nadzieję, że człowiek grający jego kompozycje, zna chociażby elementarne prawa retoryki w odniesieniu do wzmocniania czy osłabiania brzmienia w kontekście treści utworu.

*- Jaka powinna być według Pana współzależność mechanicznej i muzycznej strony w procesie nauki? Jaki jest Pana stosunek do problemów sztuki pianistycznej?*

- Jest to pytanie bardzo złożone. Rozwinięcie techniki pianistycznej, dokładniej - pianistycznego mistrzostwa, wymaga bardzo poważnego podejścia, dużego wkładu pracy. Żart geniusza: <graj chociażby nosem, aby tylko dobrze brzmiało>, w praktyce nie ma miejsca. Nieodzowne jest władanie prawdziwym pianistycznym mistrzostwem, aby wypełniać na klawiaturze artystyczne zamierzenia. Obrazowo mówiąc przed tym: <co> i <jak>, należy nauczyć się <czym> grać.

Ważnym zadaniem jest rozwinięcie w uczniu poczucie naturalnego ciężaru ręki przy naciśnięciu na klawisz. W tym procesie uczestniczy całe ciało pianisty. Potrzebny jest ciężar ręki, praca przegubu, barków, wygoda w siedzeniu przy instrumentie. Umiejętne władanie wyczuciem ciężaru całej ręki przygotowuje całą rękę i palec do wejścia w klawisz; pozwala miękko przedłużać głośny ale nie forsowany dźwięk; nawet największe forte nie zamienia się w stuk. Dzięki tej

umiejętności można wypełniać pięknym brzmieniem bardzo dużą salę koncertową. Dokładnie mówiąc – można dźwiękowi dodać energii.

Oczywiście we wszystkim są granice. Jest także granica możliwości brzmieniowej fortepianu. Ale właśnie gra z naturalną ciężkością przegubu pozwala automatycznie kontrolować ten brzmieniowy przedział, tę granicę. Gra z naturalną ciężkością przegubu jest cechą charakterystyczną dla rosyjskiej szkoły pianistycznej i uważam, że należy ją zawsze i wszędzie kultywować. Szczególnie ta maniera określa tzw. wielki styl koncertowy, który jest właściwy wybitnym pianistom, grającym w wielkich salach koncertowych.

Z przykrością stwierdzam, że są w Rosji pedagodzy, którzy nie rozumieją znaczenia tego wiodącego przykładu pianistycznego; rozwijają tylko u ucznia ruchy palców (bez uczestnictwa innych części ciała). Jeśli jest potrzeba dużego nasilenia brzmienia, to pedagodzy ci uczą uderzać w klawisze z góry, nieprzygotowaną ręką. Jestem przekonany, że takie uderzenie oprócz grubego, przykrego brzmienia, nic dobrego nie daje. Nikt z wielkich pianistów tak nie gra. Wystarczy oglądnąć nagrania video. Oczywiście nie odrzucam lekkiej palcowej gry leggiero, uważam że jest bardzo potrzebna, ale teraz chcę skupić uwagę na jednym z podstawowych pianistycznych nawyków, na wspomnianej już grze z poczuciem ciężaru przegubu.

Z brakiem takiego nawyku gry cały czas spotykam się w Niemczech, Włoszech, Ameryce, Grecji, Finlandii. Tam często tego sposobu gry nie rozumieją. Co więcej, czasem ta specyfika jest tam prześladowana. Palcami można grać nie głośniej niż jedno forte. W Niemczech jeden z moich uczniów zerwał strunę. W związku z tym zwołano posiedzenie katedry. Siedziałem i dziwiłem się... „Przebieranie tylko palcami i gra dla mamy i taty” - tak można nazwać grę w takich miejscach.

Gra na fortepianie powinna być procesem organicznym, naturalnym z punktu widzenia celowości ruchów. Dla mnie rekomendacja Chopina dotycząca sposobu położenia ręki na klawiszach e, fis, gis, ais, h - jest ideałem. W pracy nad pianizmem ważne są ćwiczenia. Niesprawiedliwym jest sąd o ćwiczeniach jako stracie czasu. Niektórzy znani muzycy występują przeciwko nim. Osobiście uważam, że ćwiczenia należy grać w każdym dniu. Profesor Igumnov nazywał te ćwiczenia „poranną gimnastyką pianisty”. Aparat wykonawczy powinien być przygotowany do pokonywania dowolnych trudności, pojawiających się w repertuarze pianisty. Właściwie to te trudności stały się podstawą wielu ćwiczeń. Na przykład jest 12 zeszytów – ćwiczeń Liszta na wszystkie rodzaje techniki. Można powiedzieć, że w tych zeszytach jest całe pianistyczne laboratorium. W swojej pracy sam tworzę takie ćwiczenia. One są różne, w zależności od stopnia trudności. Nie zawsze powinny być one elementarne. Rozdzielam je na dwa rodzaje. Pierwszy – na rozciągnięcie, wzmocnienie aparatu, rozwinięcie artykulacji. Jest to trenowanie głównych rodzajów techniki: akordy, arpeggia, oktawy, gamy, pasaże itd. Na początku dobrze jest trenować to, mając na uwadze jedną pozycję. Należy utrwalić ten nawyk gry w podświadomości. Później, kiedy nawyk ten stanie się automatyczny, należy uczyć się łączyć te pozycje. Paralelnie rozwijać artykulację, grać z poczuciem ciężaru ręki - non legato, legato. Celem jest jasność i piękny dźwięk.

Drugi typ ćwiczeń rekomendował mój profesor – Samuil Fejnberg. Należy wydzielić z utworu trudne miejsce, znaleźć element podstawowy, powodujący tę trudność. Trenować to miejsce wielokrotnie, obowiązkowo zachowując rytm. Tak postępował Rachmaninow. O tym mówiła M. Szaginian. Zajrzała kiedyś do pokoju, gdzie grał przed swoim koncertem. Grał „urywki” z trudnych miejsc swojego repertuaru. W takiej pracy, bardzo korzystne rezultaty dają ćwiczenia przenoszące trudności w prawej ręce do ręki lewej i odwrotnie, ale grać należy obiema rękami. Tutaj obowiązkowe jest zachowanie dokładnej symetrii, niezależnie od koloru klawisza (tak jak w odbiciu lustrzanym). Można grać w różnych tonacjach. Pożyteczne jest granie etiud Chopina w opracowaniu Godowskiego.

Trochę słów o etiudach. Główną moją bazą były ćwiczenia. Wydaje mi się, że najlepszym zbiorem oktawowych etiud jest gra oktawami dwugłosowych inwencji J. S. Bacha. One bardzo dobrze rozwijają technikę przegubową. Pożytecznym jest pograć także ćwiczenia Hanona, *Etiudy* op. 740 Czernego, *15 Etiud wirtuozowskich* Moszkowskiego. Jednakże obecnie, z powodu nieustannego braku czasu nie można grać bez końca etiud i ćwiczeń. Lepiej znaleźć trudne miejsce, jak już mówiłem, określić jego formułę, potraktować jako ćwiczenie i trenować. Te metody S. Feinberga, wymienione przeze mnie, to metody najbardziej perspektywiczne. Minimalny czas temu poświęcony daje maksymalny pianistyczny rezultat. Oczywiście wszystkim wiadomo, ile czasu poświęcali wielcy pianiści na kształtowanie swojego warsztatu.

Liszt posłuchawszy Paganiniego zaczął pracować nad rozwojem swojego warsztatu. Rachmaninow całe swoje życie grał etiudy i ćwiczenia. Oni mieli na to czas. Teraz tego czasu nie ma i dlatego tak dokładnie mówię o innym sposobie rozwijania warsztatu pianistycznego.

Namawiam na specjalną pracę nad polirytmia. Wymagać od siebie, od głowy, od palców, równocześnie czuć jeden puls w partii prawej ręki i inny puls w partii lewej ręki. Ten trening pomaga w grze utworów polifonicznych. Chcę podkreślić, że najważniejsze w pracy nad warsztatem pianistycznym jest słyszenie każdego dźwięku. Potrzebna jest ciągła kontrola słuchowa jakości dźwięku. Dlatego pierwsze zadanie, jakie stoi przed uczniem, kiedy zaczyna grać na fortepianie, czyli jak zaczyna pracować także nad elementami techniki, to wyraźne przekazywanie każdego dźwięku. Bardzo ważnym jest, aby nauczyć się odczuwać zadowolenie w pracy nad dźwiękiem w dowolnym, najbardziej elementarnym ćwiczeniu, aby to nie było meczące.

Uważam, że w metodykę nauczania początkowego gry na fortepianie należy wnieść zmiany; zaczynać uczenie nie od gry legato, a od gry non legato, od poczucia ciężkości ręki na każdym dźwięku ze wsłuchiowaniem się w każdy dźwięk. W moim odczuciu gra legato, to ostatni etap każdego stadium nauczania. Ważne jest, aby odnieść się do gry legato jako czegoś najbardziej drogiego, czego nie spotyka się na każdym kroku, w każdym taktie.

- Profesor wspominał o wyraźnym przekazaniu każdego dźwięku, o artykulacji. Proszę powiedzieć o tym dokładniej.

- Muzyka powinna rozmawiać. Wokalno - słowne intonacje odgrywają ogromną rolę w sztuce pianistycznej i nie można nie doceniać wokalnie rozśpiewanej intonacji czyli śpiewu na fortepianie. Dla mnie, szczególnie w ostatnim czasie najważniejszym środkiem do przekazu muzycznego wyrazu jest intonacja mowy. Dążę do przekazu recytatywnego w muzyce. Szkoda, że tak rzadko można usłyszeć dobrą artykulację w grze pianistów.

Jak można przekazać nieograniczone bogactwo intonacji muzycznej mowy? Tylko przez nieograniczone, niezmierne bogactwo odcieni artykulacyjnych. Co jest niezbędnie potrzebne do tego? Nienaganne, artykulacyjne mistrzostwo. Dlatego cały czas mówię o życiu każdego dźwięku, o różnorodnej intonacji każdego interwału, jego znaczeniu, o poczuciu modulacji, kulminacji, kadencji. Wszystko to razem wzięte pomaga stworzyć muzyczną mowę bardziej wyrazistą, ukierunkowaną na nieograniczone intonacyjne możliwości ludzkiego głosu.

- Czy w pracy z uczniem Profesor, gra czy tylko objaśnia ?

- Dla mnie pedagog, który nie może lub nie chce zagrać uczniowi – to zły pedagog. Takim przykładem może być bardzo znany w Niemczech profesor. Słuchałem jego uczniów, grają poprawnie. Na wszystkie sytuacje ten profesor ma zapisane tempa, dynamikę i jeszcze dużo rzeczy, które dokładnie wypełnia na swoich lekcjach.

Dla mnie jednak pozostaje zagadką, jak on może prowadzić kurs mistrzowski na temat etud Chopina nie grając przy tym ani jednej nuty. Prawdą jest, że relacje po tym kursie były negatywne. Panuje o nim przeświadczenie, że to człowiek poważny i mądry. U podstaw jego metody leży szczególne założenie, aby pedagog nie grał przed studentem, ponieważ podważa w ten sposób jego indywidualność. Uważa, że uczeń, powinien dochodzić do wszystkiego sam, a zadanie pedagoga – to naprowadzanie go słowem. Dla mnie jest to niezrozumiałe.

To niemożliwe, by zniszczyć indywidualność ucznia poprzez pokaz gry na lekcji. Przecież pokazywać można w różny sposób: jak powinno się grać i jak nie powinno się grać, demonstrować różne style, podkreślać tę lub inną stronę wykonania. To nie tylko nie przeszkadza, ale odwrotnie - rozwija jego indywidualność.

Tym bardziej, że na kursach nieraz nie ma tłumacza; podchodzę wtedy do instrumentu i pokazuję. Studenci rozumieją bez słów! Niektóre detale, w interpretacji wykonania, trudno przekazać słowami, to można osiągnąć tylko praktyką, przy fortepianie. I dlatego, jeśli student nie może czegoś zrozumieć, pokazuję mu to sam i potem on zaczyna przybliżać się do wypełnienia artystycznego obrazu. Bardzo często przy pomocy tylko prawidłowego ruchu można pomóc zaczynającemu muzykowi zrozumieć sens zamysłu w utworze, jego charakter. Kiedyś studentka pierwszego roku zagrała mi *Etiudę F-dur* op.10 Chopina ze zbytecznymi ruchami w prawej ręce. Oczywiście artystyczny obraz nie wyszedł.

Ruchy powinny dokładnie odpowiadać fakturze, a to znaczy, że ważne są dla charakteru muzyki.

Rzecz jasna, nie należy rozwijać w uczniu pasywnego kopiowania, naśladowania, ale aktywne świadome powtórzenie. Dlatego czasem prowokuję ucznia do dyskusji. To jest interesujące pracować z kimś, kto ma swoją koncepcję utworu i potrafi jej bronić. Przyspiesza to pracę, chociaż często od strony pedagogicznej jest bardzo trudne. A zatem nie mogę wyobrazić sobie pracy pedagoga bez pokazu na fortepianie.

*- Jak Profesor odnosi się do ruchów, gestów jakie wykonuje pianista ?*

- Jako pianista koncertujący, dążę do wykształcenia grających uczniów, wierzę, że takie podejście jest bardzo ważne. W wykonawstwie pianistycznym jest jedna ważna specyfika, którą nie wszyscy rozumieją. Chodzi o to, że fortepian uczy! Radzę się go, gdy poszukuję aplikatury i innych środków muzycznej wyrazistości. Próbuję zagrać wszystko od razu w tempie, a instrument podpowiada czy jest to artystycznie uzasadnione, wygodne lub nie. Nie można poznać tajemnicy instrumentu nie zbliżając się do niego! Dam przykład. W moim życiu był trudny okres, kiedy byłem w wojsku. Nie grałem wtedy w ogóle. Pod koniec służby otrzymałem list oficjalny z propozycją uczestnictwa w konkursie. Do jego rozpoczęcia pozostało trzy i pół miesiąca. Nie wiedziałem co robić. Mój Profesor Samuel Feinberg polecił mi grać w tym czasie jak najwięcej muzyki Rachmaninowa. Styl Rachmaninowa oparty jest na pianistycznych tradycjach idących od Liszta. Pianizm Rachmaninowa określa faktura jego utworów. Praca nad nimi w naturalny sposób bardzo pomaga w zawładnięciu mistrzostwem pianistycznym. Rachmaninowski styl oparty jest też na polifonii, charakterystycznej dla rosyjskiej muzyki narodowej. Pianista grający muzykę Rachmaninowa rozwija niezależność palców. Mogę powiedzieć, że Rachmaninow uratował mnie wprost w tym trudnym czasie. Dużo grałem jego utworów i szybko wróciłem do formy.

Mówiąc o ruchach należy podkreślić rolę aplikatury. To jeden z ważniejszych aspektów wykonawstwa pianistycznego. To ona określa ruchy i nigdy nie powinna rozbijać naturalności i więzi z zamysłem frazy. Zła aplikatura niszczy artystyczny obraz utworu. Z przykrością stwierdzam, że wielu pedagogów nie zajmuje się tym problemem powtarzając anegdotę o geniuszu i grze nosem.

Oczywiście można zagrać i tak, ale mimo wszystko podstawą pianizmu są palce. Kompozytorom-klasykom, nie powiodło się, ponieważ ich utwory skażone są często taką aplikaturą, która nie pomaga a przynosi wiele szkody. Wielu pianistów opracowuje swoją własną aplikaturę, lecz dla większości uczących się potrzebna jest, jako podstawa, profesjonalna redakcja.

*- Jakie jest podejście Profesora do wyboru repertuaru ?*

- To bardzo ważne pytanie, dlatego że każdy wykonawca powinien mieć określony repertuar. Wymagam znajomości wszystkich stylów muzycznych. Dlatego na początku nauki dążę do zaznajomienia się ucznia ze stylami, a potem gdy są już z nimi oswojeni, mogę zrozumieć jego twórcze dążenia. I nawet na



wyższych latach pytając studenta „co ty chcesz grać?”, zostawiam sobie prawo do korygowania jego programu.

Klasa – to jest laboratorium. Dlatego nieodzownym jest indywidualne podejście do każdego ucznia, ogromna „laboratoryjna” praca z nim. Tylko przy takiej formie pracy może nastąpić przekazanie wiedzy i doświadczenia. Konieczne jest stworzenie z uczniem duchowego kontaktu, zrozumienie jego specyficznej osobowości. Każdy uczeń ten sam utwór, czy jego fragment zrealizuje inaczej, po swojemu. To dotyczy w szczególności repertuaru. Myślę, że na początku dobrze jest popracować nad utworem, zawierającym w sobie dużo pianistycznych środków muzycznej wyrazistości i podpowiedzieć uczniowi sposoby pokonywania napotykaných trudności. Innymi słowy, na przykładzie takiego utworu, stworzyć w pewnym sensie model pracy nad utworem muzycznym. To pozwala nakierować uwagę studenta na cały kompleks wykonawczych problemów. Należy tak pokierować pracą, aby on to zobaczył i usłyszał, a więc pokazać to wszystko, czego młody pianista nie zauważa. Dlatego często pracuję jako sufler. I nie ma w tym nic złego. Chcę jednak podkreślić, że ta praca powinna iść równoległe z wyuczonym już repertuarem (Bach, klasycyzm, romantyzm ..., etiudy).

Mogę podać przykład. Nie tak dawno była u mnie w klasie studentka z pierwszego roku. Od razu postawiłem przed nią zadanie, aby w okresie studiów w konserwatorium nauczyła się pierwszego tomu Preludiów i Fug Bacha. To zupełnie realne; jedna z moich studentek – Aida Szpakowa nauczyła się nawet obu tomów.

Jak nad tym pracować? Albo szybko uczyć się i potem wnikać głębiej, albo od początku pracować nad detalami. To będzie zależało od intelektu studenta i dalszego rozwoju jego osobowości.

Jest drugi punkt widzenia na tą „szkołę” - zadawać jak można najwięcej utworów uczniowi, jednak nie doprowadzać ich do końca, a przygotować pracę tak, aby w przyszłości wracać do tych utworów i zgłębiać pracę nad nimi. Myślę, że takie podejście możliwe jest tylko wówczas, kiedy student ma większe doświadczenie. Wtedy można wymagać od niego szybszego przyswojenia repertuaru.

Jakie rozmiary powinien obejmować repertuar? Mamy oczywiście przykłady władania przez pianistów ogromnym repertuarem. Na przykład mój profesor Samuel Feinberg - grał wszystkie utwory Bacha, Beethovena, Chopina, prawie całego Schumanna i bardzo dużo rosyjskiej muzyki. Grał on także muzykę współczesną, głównie Prokofiewa, którego propagował. Można jeszcze przytoczyć przykłady szerokiego repertuaru Tatiany Nikołajewy i Światosława Richtera. Są i inne przykłady.

Repertuar Rachmaninowa nie był taki duży. Do jego repertuaru prócz własnych dzieł, wchodziło nie tak dużo innych utworów. W związku z tym wspominam spotkanie z Arturem Rubinsteinem w Moskwie. Zadano mu takie samo pytanie dotyczące doboru repertuaru. Rubinstein bardzo interesująco charakteryzował różnice w objętości repertuaru wykonawców. Powiedział, że podzieliłby pianistów na dwie kategorie: pierwsza – to informatorzy, druga – to twórcy skarbów. Bardzo

dużo wykonawców ma objętościowo duży program, ale nie są to wybitne wykonania. Oni jakby tylko informują słuchaczy.

Są pianiści z niewielkim repertuarem i każdy wykonany przez nich utwór to unikat zarówno w artystycznym jak i wirtuozowskim wymiarze. Takie wykonanie pozostaje w pamięci na zawsze. Do takich pianistów zaliczył on Rachmaninowa. I trudno się z tym nie zgodzić.

Mój repertuar nie jest duży. Te utwory są moimi towarzyszami, jeśli tak można powiedzieć przez całe życie. W różnych okresach życia wracam do nich i za każdym razem to „spotkanie” jest jakby nowym. Na przykład w *Sonacie b-moll* Chopina za każdym razem odkrywam coś nowego. Takich spotkań oczekuję za każdym razem z wielkim zainteresowaniem. Te utwory wzbogacają moje życie wciąż nowymi uczuciami i myślami.

Dążę do tego, aby każdego roku uczyć się nowych utworów. Do tego przeznaczam lato. Są to najpierw przygotowania wstępne a potem cyzelowanie. Nowe utwory stają się częścią mojego życia, które dzięki temu jest jeszcze bardziej interesujące.