

Александра Раденковић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ОСНОВИ ПИЈАНИСТИЧКЕ МЕТОДЕ ЛАЈМЕР-ГИЗЕКИНГ

Предмет овог рада је упознавање са књигом К. Leimer, W. Giesecking, *Piano Technique - The Shortest Way to Pianistic Perfection* у којој је изнета суштина њихове пијанистичке методе. Овај рад је отворио ново поглавље у теорији пијанизма. Аутори су по први пут покушали да опишу и систематизују искуство *психотехничке школе* пијанизма, односно методе која у први план ставља извођачев ментални однос према делу и инструменту. Као претечу ове школе можемо означити Ф. Листа који је указао на ментални приступ у решавању извођачких проблема. Овакав приступ био је запостављен у разматрањима анатомско-физиолошке школе. Супротно ставовима ове школе, Лајмер у средиште своје методе поставља динамички систем - мозак, прсти, клавијатура, тон, уши, пружајући основ за сагледавање репродукције музичког дела као временског процеса.

Кључне речи: психотехничка школа пијанизма, унутрашњи слух, визуализација дела, релаксација, правила вежбања, динамика, начини удара, педал

Увод

Валтер Гизекинг спада, неоспорно, у ред водећих светских пијаниста XX века. Током свог нередовног школовања Гизекинг је имао само једног учитеља, Карла Лајмера, код кога је студирао од 1912. до 1917. г. на Конзерваторијуму у ХанOVERу. Професор Лајмер је при својој феноменални напредак Гизекинга као резултат свог система наставе, система који публикује у две књиге: *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking* (1931) и *Rhythmik, Dynamik, Pedal nach Leimer-Giesecking* (1937). Касније су се обе књиге појавиле на енглеском језику у једној књизи под заједничким називом *Piano Technique-The Shortest Way to Pianistic Perfection* (1972) у Њујорку.

У предговору овој књизи, Валтер Гизекинг каже да је апсолутни поборник Лајмерове методе, за коју сматра да је најбољи и најраци-

оналнији начин за развитак пијанистичких могућности и њиховог довођења до савршенства:

„К. Лајмер као прво учи ученика самоконтроли. Ово критичко самослушање је по мом мишљењу најважнији фактор у целокупном учењу музике! Вежбање сатима без концентрисаног слушања сваке ноте је губљење времена! Само извежбано ухо је способно да примети фине непрецизности и неуједначености, чије је отклањање нужно за техничку перфекцију[...] Млади музичари скоро никад не схватају колико је тешко свирати тачно, како технички тако и изражајно, управљајући се према смерницама композитора. Ово је могуће само ако се потпуно овлада свим врстама додира и сенчења, а ова могућност мора ићи толико далеко да музичар постане способан да машта при извођењу тона или фразе, на тај начин је аутоматски трансформишући у неопходне покрете шаке и руке. Лајмеров систем, који избегава све непотребне покрете уз коришћење само тренутно потребних мишића, док остале опушта, несумњиво је систем који најбрже доводи до успеха.“¹

Напредовање у техници кроз ментални рад

Основно начело, по којем се ова метода разликује од других до тада познатих, јесте „тренирање уха“. Лајмер сматра да се само пажљивим слушањем трију основних особина клавирског тона: *његове дужине, јачине и боје* извођење може довести до савршенства. Способност критичног самослушања и контролисања сваког удара треба развијати систематски, уз највећу концентрацију, пошто је потпуно истренирано ухо предуслов за брз напредак. Помоћу „педантног гланцања“ одређених делова композиције ученик ће спознати форму и карактер дела, али и схватити да постоје неограничене могућности за напредовање. Самим тим, његове дуге студије неће постати досадне, нити ће он изгубити интересовање за рад.

Да би се рад на тону успешно остварио, неопходно је дело претходно *визуализовати*, односно логички га запамтити. Овде долазимо до централне поставке ове методе која се разликује од свих до тада познатих начина репродукције клавирских дела. Гизекинг је на овај начин, не свирајући дела за клавиром већ их визуализујући кроз немо читање, остварио највећи репертоар међу свим пијанистима тога доба. Лајмер напомиње да не треба меморисати сва дела

1 К. Лајмер и В. Гизекинг (K. Leimer, W. Gieseking), *Piano Technique - The Shortest Way to Pianistic Perfection* (Најкраћи пут до пијанистичког савршенства), Dover Publications, Inc, New York, 1972, 5.

која се раде, али да треба инсистирати на томе да ученик за сваки час научи неколико тактова напамет. Меморисање композиције претходно, помоћу *унутрашњег слуха*, пружа могућност сагледавања идеалног звучања сваког тона, фразе, целе композиције. Као резултат оваквог интензивног менталног рада приликом припреме музичког дела у унутрашњем слуху, убрзава се процес рада и побољшава музички и технички ниво извођења.

Лајмер је у књизи илустровао овај начин рада на следећим примерима: Бах: Двогласна инвенција бр. 1, Трогласна инвенција бр. 1, Алеманда из Француске свите у Е-дуру, и Бетовен: Соната оп. 2 бр. 1.

Овде ћемо навести приказ Трогласне инвенције бр.1 (пр. 1)

Пример 1

Трогласна инвенција C-dur

J. S. Bach

Allegro moderato

Прва ствар коју треба да урадимо јесте да визуализујемо ноте. Обратимо пажњу на тему и видећемо да се она састоји од 8 узлазних тонова, за којима следе још три тона у истом смеру, а завршава се са 4 силазна тона. Она се поново јавља у другом такту, почињући од тонике, а у трећем такту од доминанте. Сваки пут, тема почиње на другој шеснаестини прве четвртине. Пошто смо пажљиво визуализовали првих неколико тактова, почињемо да их вежбамо. У сваком такту постоје проблеми које треба решити. У другом такту нпр. треба обратити пажњу на следеће: легато од тенора це мора бити настављен, тако да се четвртина у трећем гласу коју треба издржати не прекида. Овде прво морамо да научимо како да узастопно ударимо исту дирку са апсолутним легатом. Да би се ово постигло, дирка не сме да се подигне више од $\frac{3}{4}$ своје висине. Друго, морамо прецизно сменити леву руку десном омогућавајући тако да тонови теме теку глатко. У већини случајева рука која се ослобађа је прерано подигнута са дирке, тако да претходно одсвирани тон није издржан довољно дуго. Тон е у горњем гласу треба заменити петим прстом, тако да буде повезан

са наредном нотом фис без прекида, стављајући четврти прст преко петог.

У четвртом такту, идући од еф до е на 2. четвртини, пети прст мора глатко да се подвуче испод четвртог. Коначно, мора се обратити пажња на легато поновљеног е у 3. четвртини, који треба да се одсвира петим прстом. Исто правило важи и у погледу поновљеног а у средњем гласу, где други прст долази на место палца. Овакве групе захтевају најпажљивије учење. У петом такту палац клиза у средњем гласу од е до де, и ово се мора вежбати док се не постигне савршен легато. У шестом такту е у 3. гласу уз савршен легато треба довести до де, стављајући четврти прст преко петог. За то време мора се глатко извести трилер у горњем гласу...²

Релаксација

Друго важно питање које Лајмер у овој књизи покреће јесте питање релаксације. И овде се Лајмер исказује као прави представник психотехничке школе. Он каже да опуштање мора да дође изнутра, као последица контроле свести над мишићима. Ако је ухо истренирано да осети fine разлике у јачини, трајању и колориту тонова, а релаксација сачувана, прсти ће за кратко време бити у могућности да реше најзамршеније техничке проблеме. „Релаксација је најважнија (...) Где замор почиње, техника се завршава. Само уз помоћ опуштене руке, импулси који долазе из мозга могу бити трансформисани без препреке у покрете прстију.“³ Лајмер нас у другој књизи упознаје са свим начинима удара, али у првој књизи највише пажње обраћа на свирање „слободним падом“ и „свирање притиском“. *Слободан паd* је најзначајнији и користи се како за извођење најјачег фортисима тако и за најтиши пианисимо. За овај начин удара најважније је да ученик има осећај празнине у мишићима руке као када хода. Лајмер напомиње и важну чињеницу да треба пазити на тензију ручног зглоба која мора да буде слаба и не сме се никад дозволити да дође до грча или укочености. *Свирањем притиском* се могу произвести најфинија тонска сенчења. Гизекинг своје богато колористичко извођење музике импресиониста, које се од стране музичара из целог света сматра ненадмашним, дугује управо коришћењу свих могућности овог начина удара. Како би упознао ученике са овим начином удара, Лајмер користи Бахову Двогласну инвенцију бр. 1.

² Исто, 28.

³ Исто, 20.

Потребно је да ученик инвенцију свира веома споро и тихо (у динамичком распону *pp-p*) како би могао унапред да припреми прст за удар сваког тона, као и да контролише сваки покрет. Овде је најважније обратити пажњу на релаксацију мишића и уједначавање тонова по јачини. Такво извођење ће истренирати ухо до тог степена да ће за неколико дана ученик чути јасније и боље. Схватиће тачну дужину тонова и осетити њихову вредност. „Ученици ће бити изненађени сазнањем, да после постепеног повећања темпа, свирају инвенцију са до тада њима непознатом лакоћом“.⁴

Лајмер напомиње да се увек мало пажње поклања дужини тонова, што је нпр. неопходно за апсолутно и тачно извођење у кантилена стилу. Израз постаје експресивнији ако се постигне апсолутна тонска дужина. Често је широка линијска структура узрок овог проблема. „По мом мишљењу линијска структура зависи од мукотрпног рада на малим мотивима и фразима. Чак су и познати виртуози и еминентни дириженти затрпани у крајевима фраза и мотива, очигледно несвесни тога, или то доводе у везу са темпераментом, и стога наступају са новом фразом пре времена. На овај начин мирноћа у експресији је изгубљена, остављајући ужурбан и нервозан утисак.“⁵

Методологија рада

Лајмер је, као и многи други педагози, разрадио своју методологију рада на клавирском делу. Овде ћемо изнети неке од најзначајнијих ставова овог педагога. По Лајмеру, најважнија дужност педагога је да научи ученика како да вежба. Већина педагога даје својим ученицима неку композицију да вежбају сувише кратко, а затим прелазе на нову пре него што је рад на претходној потпуно завршен. Педагози ово раде зато што се плаше да ће интересовање ученика опасти, док истовремено превиђају чињеницу да ће се пажљивом дорадом свих делова композиције за кратко време постићи највећи резултати. Када ученик научи да ради на детаљима, композиција ће му постати блиска, а он сам ће добити на самопоуздању, тако да ће практично изгубити осећај нервозе приликом наступа.

Процес вежбања Лајмер упоређује са технологијом израде фотографије. Када се део композиције одсвира први пут, слика се утискује у мозак. Та слика је различите јасноће у зависности од мен-

4 Исто, 92.

5 Исто, 92.

талне конституције ученика, али углавном оставља врло слаб траг у мозгу, налик фотографији која није јасна. Сталним понављањем слика постаје све јаснија и на крају личи на чисту фотографију. Међутим, проблем је у томе што наша свест осим потребних информација бележи и случајне грешке које се јављају током вежбања.

За ученике који желе брзо да напредују најважније је да избегавају грешке од самог почетка. То се може постићи свирањем у спором темпу, пажљивим поштовањем ритма (ја увек предлажем бројање на глас) и применом тачног прстореда. С обзиром да овакав начин рада тражи велику концентрацију, потребно је на сваких 30 мин. направити већу паузу. Чак је и концертним свирачима довољно да вежбају по пола сата 5–6 пута дневно. Вежбање клавира пет, шест, седам сати дневно је углавном без концентрације и у исто време штетно по здравље.⁶

Претерана примена инструктивних етида, по Лајмеру, успорава напредак, троши учениково драгоцено време и упропашћава му живце. Он својим ученицима даје веома мали број етида, али захтева да их науче до савршенства. Уместо етидама, саветује их да већи део времена посвете сонатама Бетовена, Моцарта, Хајдна, Шуберта, камерним и оркестарским делима. „Ове композиције су вредније и од најбољих инструктивних етида и пружиће много бољи увид у композиторово стваралаштво као и целокупну музичку литературу.“⁷

Вежбе за прсте као и скале такође се не могу избећи, морају се вежбати са максималном слушном пажњом. Постигнути једнак ударац са свих пет прстију је тежак задатак и зависи од правилно истренираног уха. Ученик би требало стално да се труди да побољша удар прстију, релаксирајући мишиће који нису заузети. озбиљна је грешка дозволити да обе руке свирају заједно док се вежбају скале. Сваки тон скале се мора ударити са одређеном снагом, а ухо мора бити добро извежбано да чује тачно захтевану јачину звука. Осим вежбања одвојено, треба вежбати и споро (како би могли да контролишемо уједначеност у трајању и јачини тона), са потпуном релаксацијом која омогућава природан положај прстију и ротацију подлактице када се прсти пребацују или подмећу.

Једнак ударац је нешто тежи кад се свирају арпеђа него кад се свирају скале, пошто су узастопни тонови удаљени. Добра је пракса користити што више четврти прст уместо трећег, јер ће се он на тај

6 Исто, 48.

7 Исто, 49.

начин развити. Учење арпеђа D7 i UM7 је најкорисније. Сви прсти су искоришћени тако да је много теже опустити не само оне мишиће који учествују већ и оне који не учествују, пошто је растојање између тонова веће него код свирања скала.

У другој књизи Лајмер даје објашњења и за друге начине удара – бацање, ротација, замах, али и напомиње да су јасне кретње прошлост, а да се препоручују комбиновани начини удара. То комбиновање удара делом зависи од талента извођача, али и од знања професора. „Због тога је од суштинске важности да је педагог био или је још увек добар пијаниста, тако да познаје предности различитих начина удара и уме сам да их контролише.“⁸ Корист од доброг познавања свих начина удара нарочито се види приликом рада на динамици.

Динамика

У музици се динамика дефинише као „наука о снази, примењена на различите тонске нивое“. Без динамике музика би била неизражајна, неинтересантна, док, ако се примењује паметно, пружа изражајност и пластичност композицији. Требало би разумети да су *ff*, *f*, *pp*, релативни појмови и да зависе од тонске снаге инструмента, као и од физичке снаге и способности извођача. Снажну грмљавину, коју је на пример А. Рубинштајн могао да изведе на клавиру, једва би могла да изведе млада девојка, која би пре извела композицију на „школски начин“. Управо ова разлика у извођењу различитих динамичких нивоа ствара слику о различитим извођачима. Ове разлике издвајају поједине изведбе, чинећи да композиција буде интересантна и вредна слушања кад год је изводи неки други извођач.

Интерпретација уметника се суштински базира на његовим различитим концепцијама динамичких нивоа. Сваки *f*, *p*, *crash*, *sf*, звучи другачије, без обзира колико га често изводи исти пијаниста. Ми онда схватамо колико извођење дела зависи од расположења уметника. За извођача је погодност то да не постоји стандардна мера снаге тона. Као последицу овога, ми препознајемо генијалност и креативност сваког извођача.

Појам *piano* значи тихо, *forte* значи јако. Велика је разлика између тихог и јаког коју многи не успевају да схвате. Ова разлика је веома значајна, посебно када *subito* следи за *f* или *p*. Бетовен је уживао користећи ове јаке контрасте. Као што консонант мора јасно да се изговори

8 Исто, 45.

на крају сваке речи када рецитујемо поезију, тако и музичар мора да изведе музичке контрасте веома јасно. Извођач често мисли да сенчи своје тонове када су разлике у динамичким нивоима замућене услед погрешног додира. Неко их може бојити превише обилато или превише шкрто, тако правећи карикатуру музичке слике [...] Добро је позната чињеница да свака фраза има свој врхунац који се достиже благим убрзањем или крешендом, док у супротном правцу, од врхунца до краја фразе, треба радити супротно. Ако се ово изведе на прави начин, у природној пропорцији и у складу са стилем, фразе ће оживети, одговараће природном музичком осећају и појачаће експресију.⁹

Све ово нам указује да је динамичко нијансирање велика уметност која захтева много вежбе, труда и константно отворено ухо. Због тога би ученика требало што пре подучити значају динамике и инсистирати од малих ногу на нијансирању, без обзира на дужину композиције.

Педал

Писати о педалу је незахвално. Натан Перелман је рекао: „Уџбеник о употреби педале је незамислив као и ‘Кратки течај магије’ или ‘Приручник о врачању’“.¹⁰ Али како писати о клавијеском свирању, а не писати о педалу. Тако и Лајмер у својој књизи разматра проблем педализације, користећи се књигом Луиса Келера (Louis Köhler) *The Pianoforte Pedal - its Nature and Artistic Application*. Он разматра педал са три различита гледишта:

- 1) примена педала за постизање тонског волумена,
- 2) примена педала за постизање легато ефекта који се не може постићи прстима,
- 3) примена педала за постизање тонског ефекта.

Највише пажње Лајмер је посветио примени педала за постизање тонског волумена, правећи у оквиру ње следећу поделу:

1. а) Примена педала у акордским низовима

При свирању тонова који припадају истој хармонији, продужени педал неће направити дисонанце. Ако пак композитор тражи масивнији звучни ефекат уз помоћ нагомиланих акордских тонова, као нпр. у Бетовеновој Сонати оп. 27/2, трећи став, продужени пе-

⁹ Исто, 104.

¹⁰ N. Perelman, *Na satu klavira*, prevod: D. Benčić i J. Zlatar, Zagreb, 1995, 15.

дал је неопходан. Наравно, овде ухо мора да оцени да ли ће или не повремено пригушивање или брза смена педала бити од значаја у превенцији сувише јаке акумулације тонске масе. Препоручљиво је не користити педал увек (чак и када хармонски след то допушта), пошто у многим случајевима фразирање може да ослаби, акумулација звука може постати сувише велика, а мелодијски ток нејасан.

Понекад се може видети када треба променити педал по начину на који је фигура акцентована (за метричке, ритмичке акценте, нов притисак на педал је ефикасан) или по начину како је група фразирана. Ово је понекад од суштинског значаја, пошто тонска позиција има природну тенденцију да се притисне педал на вишој ноти, која може поднети више педала него нижа нота. Увек треба имати на уму да мелодија не сме да трпи због хармоније, а обе заједно морају да учествују у чистом утиску.

Следећи примери су из музичке литературе: Моцарт: Соната у Це-дуру, 1. став (пр. 2)

Пример 2

Sonata KV 545, C-dur

W. A. Mozart

Први такт садржи мелодију и разложене тонове који сви припадају истом акорду, тако да дозвољавају дужи педал. Мелодијски тонови га такође дозвољавају, пошто се пењу и неће се међусобно покрити. У другом такту D7 носи педал, али ради јасноће не би требало продужити педал дуже од првог це у мелодији која је небитна за хармонију. Друго це у такту поново дозвољава кратак педал, који треба да најави дефинитивно крај фразе. У трећем такту имамо две групе, прву на субдоминантном и другу на тоничном акорду. Обе захтевају одвојен педал. Прва два мелодијска тона четвртог такта припадају D7, за која је један педал довољан, пошто на еф и ге када звуче заједно у мелодији неће утицати поновљено ге у трилеру. Због хармонске промене, мелодијски тон е захтева нов педал који према фрази, не треба да премашује вредност те ноте. Иако Моцарт није назначио педал, он ће бити од велике помоћи у „изношењу“ певајућих тонова мелодије.¹¹

Следећи пример нам даје идеју како да педализујемо хармонске фигуре: Моцарт: Соната у Еф-дуру, 1. став (пр. 3)

11 K. Leimer, W. Giesecking, Piano Technique..., 129.

Пример 3

Sonata KV 332, F-dur

W. A. Mozart

Allegro

Piano

bez pedale

Пожељно је да се уздржимо од педала у петом такту, пошто ће три мелодијска тона направити хармонијски ефекат. Ако би користили педал, еф би сувише покрио а. Као што се види у горњем примеру, постоји могућност педализирања. Ипак, у погледу стила и доброг укуса његова примена није практична. Данас признати пијанисти свирају Моцарта без педала. Веома често, сличност у звучању непедализованог са педализованим свирањем се постиже коришћењем „sostenuto“ удара.¹²

Ученици који су учили хармонију не би требало да имају муке при употреби педала у низању акорада. Али, са друге стране, када свирају појединачне ноте по степенима, биће суочени с многим потешкоћама. Оне се могу лако умазати педалом, а са друге стране, захтевају педалу уколико не желимо да извођење звучи суво. Узећемо као пример Шопенов „Посмртни марш“ из Сонате у бе-молу (пр. 4).

Пример 4

Posmrtni marš iz Sonate u b-molu

F, Chopin

31

Piano

pp

Овде је притисак на педал продужен целом дужином такта. Могуће је да се суседне ноте еф и ес у мелодији свирају на један притисак педала, како би се дозволило основном тону у басу да се попуни са акордским тоновима, али и да се избегне разбијање мелодије када подигнемо педал. То би највише требало да имамо у виду због непрекидности мелодије и карактера звука. Нпр., ако би користили један притисак на педал за 4 мелодијска тона, без баса, постојала би непријатна мешавина звукова. Али, у комбинацији са хармонијским басовим тоновима, ова мелодијска нит ће произвести звучни ефе-

12 Исто, 130.

кат кроз његове пуне, мекане тонове. Како ћемо то објаснити? Само кроз осећај за хармонију. На првом месту, наше ухо опажа Дес дур трозвук. Ноте гес и ес неће реметити општи хармонски утисак пошто не трају дуго, и зато што ће њихово дисонантно звучање нестати у потпуности када им се супротстави јак осећај за трозвук.¹³

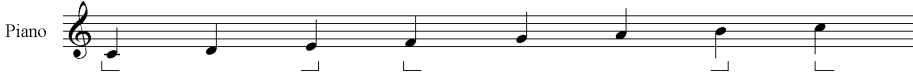
Изнета запажања би требало да нас убеде да ће сукцесивно тонско степеновање добро подносити педалу, под условом да хармонија апсорбује дисонанце, које се неизбежно јављају у мелодијској структури.

Сада ћемо проучавати „како“ и „када“ се скале педализују, уједно следећи Келерове инструкције. Из теоријских разлога он је разматрао дијатонске и хроматске скале одвојено.

1. б) Примена педала у дијатонским скалама

Када су у питању дијатонске скале, као прво, треба имати у виду да сви тонови скале нагињу консонанцама, са изузетком медијанте. Само медијанта е (за Це дур) неће дозволити хармонску везу са преосталим тоновима, иако је саставни део тоничног трозвука. Ако из било ког разлога треба применити педал за дијатонске низове, сваки ступањ осим трећег биће мање осетљив у симултаној хармонизацији, пошто ступњеви хармонски одговарају један другоме. Треба поменути да су полустепени осетљивији за педализацију од целих. Ако свирамо скалу са педалом, следећи начин педализације је практичан. (пр. 5)

Пример 5



Када свирамо скалу у брзом темпу, потребно је користити мањи притисак на педал. Могуће је свирати *glissando* уз непрекидан педал. Као пример свирања скале, опсега од неколико октава, са једним притиском на педал, навешћемо пасаж у Финалу Шопенове Баладе у ге-молу. Пре него што наше ухо стигне да запази дисонантне хармоније педал је подигнут, тако да само осећај за првобитан тоналитет остаје, а мешавина консонанци и пролазница не производи никакав неред.

¹³ Исто, 132.

1. ц) Примена педала у хроматским скалама

Већ је поменуто да су полустепени осетљивији на педализацију од целих степена. Када говоримо о хроматским тоновима, имамо полустепене који нису везани међусобно (це није везано са цис, гледајући према тоналитету). Због тога је најбоље не користити педал када се свирају два хроматска тона. Упркос овом, често се одобрава педализација у извођењу хроматских пасажа. Нпр. Шопенови китњаста пасажи траже непрекидну педализацију. У случају неакцентованих хроматских тонских низова, педал се може примењивати често без сметњи, као нпр. кад ови полустепени прекидају мелодију која је подржана јаком хармонијом.

Сумирајући резултате примене педала и њеног утицаја на дијатонске и хроматске тонске низове, можемо закључити следеће: „Примена педала је могућа када произведене дисонанце апсорбује хармонија; другим речима, када осећај за потпуно јасну хармонију преовладава.“¹⁴

Закључак

Иако се поједини доприноси школа (метода) насталих у 19. и почетком 20. века у савременом пијанизму још увек могу препознати, уочљива је тенденција да се методе различитих школа све више зближавају, формирајући један веома висок ниво захтева потребних за бављење пијанистичком професијом.

Треба нагласити да метода Лајмер-Гизекинг није намењена почетницима, већ пре свега оформљеним ученицима и студентима, како пијанистима тако и другим инструменталистима. У њој се могу сагледати све тежње данашњег пијанизма: рад на тону, аналитички приступ музичком делу и пијанистичкој техници. Она омогућава такође и корекцију већ постојећег знања, утичући на мењање већ погрешно стечених навика. Овом књигом Лајмер и Гизекинг су сумирали сва позитивна искуства својих претходника и савременика, зачетника психотехничке школе пијанизма (Листа, Бузонија, Билова, Шнабела, Лешетицког) утичући тако, кроз деловање познатих руских педагога (А. Рубинштајна, Левина, Фејнберга, Нојхауза) на целокупан европски и амерички пијанизам.

14 Исто, 134.

Aleksandra Radenković

FOUNDATIONS OF PIANISTIC METHOD LEIMER-GIESEKING

Summary

The subject of this paper is the presentation of the book *Piano Technique-The Shortest Way to Pianistic Perfection* by K. Leimer, W. Gieseeking, where the essence of their pianistic method is included. This paper has opened a new chapter in the theory of pianism. For the first time, the authors tried to describe and systematize the experience of *psycho-technical school* of pianism, i.e. the method that places the interpreter's mental approach to the piece and the instrument. As a forerunner of this school, we can take F. Liszt, who pointed to mental approach in solving the problems in interpretation. Anatomic-physiological school neglected this attitude. Contrary to it, Leimer focuses on brain, fingers, keyboard, tone, ears as the dynamic system, thus providing the basis for perception of music interpretation as a part of process in time.