

Pijanistička škola i pedagoška načela K. N. Igumnova

Vardanyan, Arpi

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:944635>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ARPI VARDANYAN

**PIJANISTIČKA ŠKOLA I PEDAGOŠKA NAČELA KONSTANTINA NIKOLAJEVIČA
IGUMOVA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

PIJANISTIČKA ŠKOLA I PEDAGOŠKA NAČELA
KONSTANTINA NIKOLAJEVIČA IGUMOVA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Ruben Dalibaltayan

Studentica : Arpi Vardanyan

Ak.god. 2020. /2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

prof. Ruben Dalibaltayan

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća izvođačke umjetnosti dosežu nove umjetničke visine, što pridonosi formiranju i razvoju nacionalnih izvođačkih škola i trendova. U prvoj polovici 20. stoljeća vodeća glazbena učilišta su bili Državni konzervatorij N. A. Rimski-Korsakova u Sankt-Peterburgu (Lenjingradu) i Državni konzervatorij P. I. Čajkovskog u Moskvi. Profesori Moskovskog konzervatorija osnovali su različite pijanističke škole i smjerove koji su utemeljili najvažnije izvođačke tradicije ruske glazbe. Jedna od tih izvanrednih škola je Igumnova pijanistička škola.

Ključne riječi: povijest izvedbenih umjetnosti, glazbena pedagogija, pijanistička škola, klavir

ABSTRACT

At the end of the XIX. and at the beginning of the XX. century, the performing arts reached new artistic heights, which contributed to the formation and development of national performing traditions.

In the first half of the XX. century, the leading music colleges were the State Conservatory after N. A. Rimsky-Korsakov in Saint Petersburg (Leningrad) and the State Conservatory after P. I. Tchaikovsky in Moscow.

In particular, professors of the Moscow Conservatory founded various piano schools and directions that established the most important performing traditions of Russian music. One of these outstanding schools is Igumnov's piano school.

Keywords: history of performing arts, music pedagogy, piano school, piano

SADRŽAJ

1. Uvod.....	6
2. Životni i umjetnički put Konstantina Nikolajeviča Igumnova.....	7
2. 1. Djetinjstvo i godine studija.....	7
2. 2. Put do majstorstva. Početak umjetničke i nastavne djelatnosti.....	8
2. 3. Godine traženja i rješenja.....	9
2. 4. Umjetnička zrelost.....	11
2. 5. Zadnje godine života.....	14
3. Izvođačka umjetnost i pedagogija.....	16
3. 1. Umjetnički sustav.....	16
3. 2. Skladatelj i izvođač.....	17
3. 3. Glazba – „živi” govor.....	18
3. 4. Figurativni prikazi.....	21
3.5. Rad na skladbi.....	23
3. 6. Zvučna paleta.....	32
3. 7. Pitanja tehničkog ovladavanja.....	37
3. 8. Problemi s repertoarom.....	39
3. 9. Metodika predavanja.....	42
3. 10. Umjetnik i osoba.....	46
4. Zaključak.....	47
5. Bibliografija.....	48
6. Prilog.....	50

1. Uvod

Konstantin Nikolajevič Igumnov - pijanist, profesor, djelovao je u prvoj polovici 20. stoljeća. Uz Aleksandra Goldenweisera, Felixa Mihajloviča Blumenfelda, Heinricha Neuhaus, Samuila Evgenjeviča Feinberga i druge profesore Moskovskog konzervatorija, Igumnov je jedan od utemeljitelja sovjetske scenske umjetnosti i tvorac jedne od najpoznatijih moskovskih pijanističkih škola. Dao je neprocjenjiv doprinos svjetskoj pijanističkoj umjetnosti. Igumnov je odgojio čitavu generaciju vrsnih pijanista i nastavnika, među njima Leva Oborina, Jakova Isaakoviča Fliera, Borisa Mojsjeviča Berlina, Mariju Grinberg, Aleksandra Jochelesa, Arna Babadžanjan, Evgenija Mihajloviča Timakina i druge.

Ovaj rad je analiza knjige J. Milsteina „*Konstantin Nikolajevič Igumnov*”, u kojoj autor detaljno opisuje život Igumnova, formiranje njegovih osnovnih izvedbenih i pedagoških načela. Uz knjigu, za pisanje rada korišteni su i Igumnovi članci, članci, knjige i drugi materijali, koji iznose sjećanja Igumnovih učenika na njegova predavanja, njegovu umjetnost i utjecaj pedagoških načela Igumnova na formiranje izvedbenog stila i vlastitu metodiku predavanja takvih pijanista kao što su Lev Oborin, Ketti Malhasjan, Boris Berlin i drugi.

U prvom poglavlju detaljno je predstavljen Igumnovljev životni i umjetnički put: djetinjstvo, godine studija na konzervatoriju, početak umjetničke aktivnosti, životna razdoblja, izvanredni koncerti i njegov koncertni repertoar, okolnosti koje su pridonijele formiraju njegove osobnosti, umjetničkih namjera, izvedbenog stila i osnovnih načela njegove pedagogije.

Drugo poglavlje detaljno opisuje glavne izvedbene i pedagoške aspekte pijanističke škole Igumnova izdvajajući je od ostalih škola, njezina načela i konstante, pedagoški repertoar i tehnike, tonsku kulturu, posebnosti njegovih interpretacija itd.

Zaključak ukratko sažima glavne značajke Igumnovljeve škole i utjecaj koji je imala na razvoj pijanizma.

2. Životni i umjetnički put Konstantina Nikolajeviča Igumnova

Izvođačka i pedagoška djelatnost Igumnova bila je usko povezana sa životom, glazbenim i društvenim događajima, tendencijama i utjecajima njegova vremena. U ovom dijelu rada detaljno su prikazane glavne etape i događaji njegovoga života, kao što su: prvi koraci u glazbi, obrazovanju, put njegovih izvođačkih i nastavnih aktivnosti, društvene aktivnosti, put formiranja zrelog glazbenika itd.

2. 1. Djetinjstvo i godine studija

Konstantin Nikolajevič Igumnov rođen je 19. travnja 1873. godine u gradu Lebedjanu, pokrajina Tambov u Carskoj Rusiji. Bio je najmlađe dijete u obitelji. Od ranog djetinjstva motiviranost prema svemu umjetničkom, a osobito prema glazbi, izdvajalo ga je od ostale djece.

Obitelj Igumnov pripadala je broju onih rijetkih obitelji u gradu Lebedjanu, koje su se zanimale za kulturu. Posebno Igumnovljev otac bio je vrlo ozbiljan i dosljedan u odgoju djece te je pokušavao, koliko je moguće, razviti glazbene sposobnosti svoga najmlađeg sina.

Prva učiteljica sviranja bila je njegova guvernanta, Alina Meier, od koje je Igumnov učio do 14. godine. Nije bilo sustavnog obrazovanja, budući da Meier uopće nije imala profesionalnog iskustva. Za klavirsku početnicu koristila je knjigu Louisa Kellera „*Wegweiser durch die Klavierliteratur*”, gdje je glavna klavirska literatura raspodjeljena prema različitim stupnjevima težine te je počela podučavati ga sve komade. Svirali su i ljestvice i razne vježbe. Do 12. godine Igumnov je sastavio popis skladbi koje je namjeravao naučiti sljedećih godina. Na popisu pod naslovom „*Catalogue des compositions, qu'ils faut joués*” nalaze se mnoge sonate J.Haydna, W.A.Mozarta, L.van Beethovena, skladbe F.Mendelssohna, F.Chopina, J.Fielda i drugih. Planirane skladbe bile su prilično teške, zbog čega je Igumnov tek na kraju gimnazije u dobi od 14 godina svirao mnoga značajna djela.

Godine 1887. Igumnov se preselio u Moskvu, gdje je nastavio studij u Moskovskoj klasičnoj gimnaziji. Na inicijativu svog starijeg brata, Igumnov se upoznao s jednim od najpoznatijih nastavnika klavira – s N. S. Zverevom. Igumnov je radio sa Zverevom samo godinu dana. U osnovi, predavanja su dala nepokolebljivo pozitivan rezultat; Zverev mu je promijenio način držanja ruke, naučio ga da je sviranje s napetom i sputanom rukom neprihvatljivo i obogatio ga glazbenim znanjem. Razvoju Igumnova također su pridonjeli satovi glazbeno-teorijskih predmeta s N. M. Laduhinom.

Godine 1888. Igumnov je na Moskovski konzervatorij ušao samo kao vanjski slušatelj. Ubrzo, nakon uspješno položenog prijemnog ispita odmah je upisan u 6. godinu, u klasu Aleksandra Iljiča Zilotija¹. Ziloti je odmah nadahnuo Igumnova i njegove ostale učenike Rahmanjinova, Maksimova i Goldenweisera. Najvažnije za Igumnova za vrijeme učenja kod Zilotija bilo je u posebnom „životu” pristupu glazbi, u postizanju zvučne i ritmičke raznolikosti, u prirodnosti i fleksibilnosti fraziranja.

¹ A. I. Ziloti bio je učenik N. Zvereva i N. Rubinsteina. Kasnije je po savjetu Rubinsteina otišao u Weimar studirati kod F. Liszta.

Postupno su se ti savjeti transformirali u vlastiti Igumnovljev izraz a upravo je Ziloti bio taj koji je najviše utjecao na formiranje njegovog izvođačkog stila.

Dvije točke u umjetničkoj metodi Zilotija pokazale su se posebno korisnima za Igumnova:

1. ritmička sloboda izvođenja (fleksibilnost fraziranja, korelacija fraza, *rubato* itd.),
2. raznolikost zvuka (osjećaj kolorita).²

Nakon što je Ziloti 1891. prekinuo veze s Konzervatorijem i odlučio održavati koncerte, P.A.Pabst je postao posljednji profesor Igumnova u Moskvi. Sigurnost i jasnoća oblika su mu uvijek bili na prvom mjestu. Pabstov utjecaj na Igumnova bio je uglavnom učinkovit i pozitivan. Prije svega, usavršio mu je tehniku i naučio ga racionalnom pristupu i boljem razumijevanju teksta. Ali, od dvojice profesora, naravno, Ziloti je imao najveći utjecaj na Igumnova. Osim direktnih profesora, S. I. Tanejev je imao veliki utjecaj na Igumnova u čijoj je teoretskoj klasi Igumnov završio cijeli tečaj kontrapunkta i fuge. Tu je i V. I. Safonov, kod kojega je Igumnov studirao komornu glazbu. Značajnu ulogu u formiranju glazbenika Igumnova tijekom godina studija imali su njegovi prijatelji. Među Igumnovljevim konzervatorskim kolegama bili su J. A. Levin, A. B. Goldenweiser, V. I. Bujukli, S. V. Rahmanjinov, A. A. Skrjabin. S Rahmanjinovim i Skrjabinom upoznao se još kod Zvereva, a već na kraju studija na Konzervatoriju bili su u prijateljskim odnosima te su ostali u kontaktu dugi niz godina.

U studentskim godinama Igumnov se trudio ne propustiti niti jedan koncert, izvrsnu opernu ili dramsku izvedbu. Posebno su ga se dojmili koncerti Josepha Hofmanna, Antona Rubinsteina, čiji je svaki nastup bio iznimni događaj. Dojam Rubinsteinovog sviranja utjecao je na scensku umjetnost tijekom Igumnovljevih studentskih godina, posebno na interpretaciju Chopina. Koncerti Busonija, koji je u to vrijeme živio u Moskvi i predavao na Konzervatoriju, također su imali značajan utjecaj.

2. 2. Put do majstorstva. Početak umjetničke i nastavne djelatnosti

Godine 1894. Igumnov je diplomirao i započeo umjetničku karijeru. Igumnov sudjelovao na An. Rubinsteinovu natjecanju je u Berlinu, u jesen 1895. godine. Među članovima žirija bili su Ferruccio Busoni, Vasilij Safonov, Karl Klindworth i Louis Diémer. U prvom krugu Igumnov je izveo Rubinsteinov 2. koncert pod dirigiranjem Busonija. Program drugog kruga uključivao je sljedeća djela: Preludij i fuga u f-molu J. S. Bacha (1. svezak), Sonata u D-duru W. A. Mozarta (samo Adagio), Beethovenova Sonata op. 111 u c-molu, Mazurka u cis-molu op. 50, Nocturno u F-duru i Balada u f-molu F. Chopina, Lisztova „Mazeppa”, Schumannova „Kreisleriana” (br. 4 i br. 5). Zapravo se natjecanje se odvijalo između tri pijanista – J. Levina (učenika Safonova), V. Stauba i Igumnova. Levin je pobijedio. Vrativši se u jesen u Moskvu, 14. studenoga 1895., Igumnovljev debitantski solistički koncert održao se s velikim uspjehom i time je započela njegova umjetnička aktivnost.

Godine 1898. Igumnov je prihvatio ponudu da ode u Tbilisi³ i radi kao profesor u glazbenom liceju. Igumnov je tamo radio godinu dana. Nakon što je J. Kwast u svibnju 1899. neočekivano izbačen iz redova profesora na Moskovskom konzervatoriju, Igumnov je dobio poziv od Tanejeva, a kasnije i od Safonova, da se vrati u Moskvu i postane profesor na Moskovskom konzervatoriju.

² Мильштейн, Яков Исаакович, *Константин Николаевич Игумнов* / Milstein, Jakov Isaakovič, *Konstantin Nikolajevič Igumnov*, Moskva, Muzika, 1975., str. 40.

³ Tada Tiflis.

Povratkom u Moskvu, Igumnov je odmah primio veliki razred studenata na konzervatoriju, a njegovo se ime sve češće pojavljuje na moskovskim plakatima. Naime, njegov nastup 16. ožujka 1900. (dirigent Safonov), gdje je Igumnov izveo koncert P. I. Čajkovskog u b-molu, izazvao je veliki odjek: lirska interpretacija Igumnova bitno se razlikovala od uobičajene monumentalne i dramske interpretacije pijanista škole Liszta i N. Rubinsteina. Radio je na Chopinovoj Sonati u h-molu, koja postaje jedan od najbitnijih komada njegovog koncertnog repertoara, kao i na djelima Schumanna („Papillons”, „Kinderszenen”, Fantazija u C-duru) i Liszta (Poloneza u d-molu, „Funérailles” , Mađarska rapsodija br. 11, itd.). Započeo je i rad na Klavirskom triju Čajkovskog. Suvremenici su tvrdili da je upravo Igumnova interpretacija najbliža skladateljskoj namjeri te da je suptilno i jasno prikazuje osjećaje koji su dominirali Čajkovskim u vrijeme komponiranja Trija. Također je mnogo vremena posvetio radu na djelima svojih suvremenika. Prije svega valja istaknuti izvedbu Rahmanjinovog Klavirskog koncerta br. 2 (nedugo nakon autorske izvedbe), Sonate-Fantazije i Klavirskog koncerta Skrjabina. Općenito, rana djela Skrjabina i Rahmanjinova neodoljivo su ga privukla pa ih je često izvodio na svojim koncertima. Igumnov je sam bio jedan od rijetkih izvođača u to doba koji je izvodio Skrjabinova djela. Međutim, Skrjabinova kasnija djela, unatoč činjenici da su ga jako zanimala, nikada nisu postala dio njegovog koncertnog repertoara.

Tražeci sebe iznova se vraća koncertnim dojmovima, pokušavajući iz njih izvući praktičnu korist. U tom smislu posebno ga zanimaju koncerti J. Hofmanna, A. Reisenauera i F. Busonija. Također, od posebnog su značaja bila putovanja u Austriju, Njemačku i Italiju.

Nakon druge izvedbe 2. Rahmanjinovog koncerta, Igumnov preispituje rad na zvučnoj paleti, na zvuku, počinje tražiti nove načine i majstorstvo u tonskom smislu, što kasnije postaje jedno od glavnih obilježja Igumnove škole.

2. 3. Godine traženja i rješenja

Godine 1907.-1908. bile su prekretnice za Igumnova: započelo je razdoblje intenzivnog umjetničkog istraživanja i razmišljanja. Za Igumnova je pijanistički najvažnija bila komunikacija s Rahmanjinovim, što je olakšalo njegovo zanimanje za Sonatu u d-molu i njezino uključivanje u program sljedećeg samostalnog koncerta.

Značajnu ulogu u razvoju Igumnove pijanističke umjetnosti odigrali su njegova gostovanja u inozemstvu: debitantski koncerti u Berlinu i Leipzigu 1908. (Sonata Čajkovskog op. 37 u G-duru, Fantazija u Fis-duru op. 32, 3 mazurke op. 25 i tri etide op. 42 Skrjabina, Rahmanjinova Sonata u d-molu op. 28.), koncerti u Njemačkoj 1909. (izvodi Beethovenovu Sonatu op. 111, Schumannovu Fantaziju u C-duru i Brahmsovu Sonatu u f-molu op. 5), monografski koncerti iz djela Beethovena (Sonate op. 53, 90, 109, 111) i Liszta (Sonata u h-molu, „Funerailles”, Varijacije na temu J.S. Bacha, „Sposalizio”, Etida u f-molu i druga djela) te koncerti s mješovitim programima.

Igumnov počinje nadopunjavati svoj koncertni repertoar. U to vrijeme u centru pažnje bili su ne samo Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin i Schumann, već i Schubert i Brahms. Igumnov je bio aktivan član društva Brahmsa u Moskvi. U to vrijeme Brahms je u Rusiji bio gotovo nepoznat. Schuberta nisu smatrali klavirskim skladateljem. Njegove sonate su se vrlo rijetko izvodile na koncertima. Možemo reći da je upravo Igumnov otkrio Brahmsa u Moskvi i natjerao Moskovljane da

se zaljube u njega. Kako je sam Igumnov priznao, godinama se borio za pravo izvođenja Schubertovih sonata na koncertima, a moskovska javnost nije odmah bila oduševljena njima.⁴

Njegov repertoar uključivao je monumentalne glasovirske skladbe kao što su Lisztova Sonata u h-molu, Chopinova Sonata u h-molu, Schumannova Fantazija u C-duru i Beethovenove Sonate op. 53, 57, 101, 110, 111. O Beethovenu je napisao: „On je nevjerojatan autor - u njemu možete pronaći odgovor na sve, on je doista univerzalan.”⁵ Prekretnica se pojavljuje u njegovoj interpretaciji Chopina.

Busonijevi koncerti u Moskvi 1912. su ga jako očarali. Značajni su Igumnovljevi memoari o Busoniju, koje citira Milstein: „Nikada nisam bio Busonijev sljedbenik. Štoviše, mogu se klasificirati kao anti-Busonijevac. A u užem tehničkom smislu riječi, Busoni nije imao utjecaja na moju pijanističku umjetnost. Prekomjerna napetost volje i mišića u kretanju ruku, nedostatak spontanosti uvijek su mi bili strani. No, u najširem smislu riječi, Busoni je nesumnjivo utjecao na mene u posljednjem posjetu Rusiji, neposredno prije rata. Busoni me tada iznenadio ozbiljnošću njegove izvedbe, dubinom njegovih ideja i rijetkim savršenstvom izražavanja. Slušati ga bilo je iznimno zanimljivo i poučno, čak i kada mi se u njegovoj izvedbi nije sve sviđjelo. Od njega sam posebno dobio na zvuku. Dugo sam se sjećao njegovog nevjerojatnog osjećaja različitih registara na klaviru pri izvođenju Bachovih i Lisztovih djela. Bez ikakvog pretjerivanja mogu reći da me Reisenauer, ako izuzmete Zilotija i Safonova, naučio kako mora zvučati klavir, a začudo i Busoni.”⁶

Tijekom ratnih godina vodi niz monografskih večeri posvećenih Beethovenu, Chopinu, Schumannu i Lisztu, koji su po svom umjetničkom značaju među najboljim koncertima u povijesti ruske izvedbene umjetnosti.

Kao jedan od vodećih profesora Moskovskog konzervatorija, Igumnov je nakon stjecanja dozvole državne visokoškolske ustanove aktivno sudjelovao u restrukturiranju rada konzervatorija. Zahvaljujući njemu uvedeni su novi kolegiji (estetika, povijest kulture, povijest književnosti), nastali su razredi za komorni sastav pod vodstvom Gedikea, organizirani seminari o harmoniji itd. Paralelno je Igumnov nastavio intenzivnu koncertnu aktivnost. Od 1920. do 1922. skrenuo je pozornost na kasnija Lisztova djela te je postao član „moskovskog kruga” koji je promovirao Lisztove skladbe .

Dana 2. svibnja 1923. u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija Igumnov je održao obljetnički koncert povodom svog 50. rođendana. U prvom dijelu izvodio je Schumannovu Fantaziju, a u drugom šest pjesama Schuberta-Liszta i Varijacije u h-molu Schuberta-Tausiga. Treći dio bio je posvećen Lisztu, osobito njegovim kasnijim skladbama (Koncertna etida u As-duru, „Mephisto-walzer” br. 3, Varijacije na temu Bacha, „3 Valses oubliée”, „Harmonies du soir”, „Cantique d'amour”, „Sursum corda”).

Došavši na čelo klavirskog odjela Konzervatorija, Igumnov šalje poziv u konzervatorij F. M. Blumenfeldu i H. G. Neuhausu. Igumnov je postao dekan izvedbenog odjela Konzervatorija i u proljeće 1924. izabran je za novog rektora Moskovskog konzervatorija. Zahvaljujući Igumnovu uvedeni su posebni seminari o proučavanju stilova na izvedbenom odsjeku, predavanja o narodnom glazbenom skladateljstvu, prošireni satovi sviranja ansambla, na odsjeku za skladateljstvo u prva dva

⁴ Milstein, J. I., 1975., str. 169 – 170.

⁵ Ibid., str. 175, usp. iz Igumnovljevog pisma D.D.Šostakoviču, 28. lipnja 1910.

⁶ Ibid., str. 193 – 194.

kolegija uveden je razred slobodnog skladateljstva. Unatoč tome što je izuzetno zauzet administrativnim poslovima, Igumnov je ipak uložio mnogo truda i vremena u svoju klasu koja postaje središte pozornosti u glazbenom životu Konzervatorija. Prema Milsteinu, kao učitelj Igumnov je bio strog, zahtjevan i nije pravio nikakve umjetničke kompromise. Međutim, kad se Igumnov suočio s talentiranom izvedbom, lice mu se razvedrilo, preobrazio se i nije krio zadovoljstvo. Ponekad je doslovno lio suze radosnice. To je bio slučaj kada je Lev Oborin u proljeće 1926. diplomirao na Konzervatoriju. Svaki izvedeni komad izazvao je jednoglasno divljenje. Nakon manje od godinu dana, Oborin je osvojio prvu nagradu na Međunarodnom pijanističkom natjecanju „F. Chopin” u Varšavi. Oborinova pobjeda bila je i Igumnovljeva pobjeda, rezultat njegovog dugogodišnjeg rada.

U drugoj polovici 1920-ih Igumnovljevi je razred dopunjen novim učenicima. Počeli su studirati B. A. Djakov, B. M. Berlin, M. J. Siewer i drugi. Tijekom rektorata Igumnov je proslavio 60. obljetnicu Konzervatorija. Tijekom jubilarnih dana objavljen je Igumnovljev članak „O 60. obljetnici Moskovskog državnog konzervatorija”, koji je sadržavao kratku analizu puta koji je Konzervatorij prošao. Naglasio je ogromnu ulogu Moskovskog konzervatorija s Lenjingradskim konzervatorijem u razvoju glazbene kulture zemlje i odredio glavni smisao reforme konzervatorija. Tijekom rektorskih godina zapaženi su bili njegovi monografski koncerti Chopinovih djela u Moskvi 6. studenoga 1924., u spomen na 70. godišnjicu skladateljve smrti (Sonate u h-molu i b-molu, Balada u f-molu, niz manjih djela), 9. prosinca 1927. godine (Sonate u h-molu i b-molu, osam preludija, Poloneza u es-molu, dvije etide op. 10, Fantazija u f-molu, Barkarola), kao i koncerti Beethovenovih, Schumannovih, Lisztovih, Schubertovih i Mendelssohnovih djela u Odesi, Moskvi, Taškentu i drugim gradovima. Veliki je interes dobio Igumnovljev koncert djela N. J. Mjaskovskog („Whimsies”, 2. sonata u f-molu) i S. S. Prokofjeva („Fleetingness”, Četiri komada za klavir op. 32, „Priče stare bakice”, 4. sonata u c-molu), koji je održan u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija 16. veljače 1926.

2. 4. Umjetnička zrelost

U rujnu 1928. Igumnov je otišao u Armeniju. Sljedećih godina Armenija je igrala važnu ulogu u životu pijanista te postala privremeni dom za Igumnova tijekom Drugog svjetskog rata. U svibnju 1929. na vlastitu je inicijativu napustio rektorov ured, a tridesetih godina 20. stoljeća započelo je novo produktivno razdoblje njegove djelatnosti. Izuzetan događaj bio je njegov prvi solistički koncert u ovom razdoblju (1. ožujka 1930. u Moskvi). Svirao je Beethovenove Sonate u e-molu op. 90 i u c-molu op. 111, Schumannovu Fantaziju u C-duru. Prema suvremenicima, to je bio jedan od njegovih najboljih koncerata. U relativno kratkom vremenu uslijedio je niz koncertnih izvještaja u Klubu književnika, gdje je Igumnov izveo Beethovenova (Sonata op. 111), Chopinova (nokturna i nekoliko mazurki) i Schumannova djela (Fantazija). Milstein citira odlomke iz govora Igumnova, koji je prije i poslije nastupa rekao:

„Ne mogu interpretirati Chopina kao salonskog skladatelja i snažno se bunim protiv takve interpretacije. Najbliža mi je Neuhausova interpretacija Chopina. Što se tiče drugih Chopinovih interpretacija, doista sam jako daleko od njih. Na isti način, ja sam neprijatelj Chopinove formalističke izvedbe, ne volim da zanosu samo pijanistička strana stvari.”

„Onima koji me smatraju ostvarenim umjetnikom odgovorit ću da se dosad nisam uspio ostvariti i nisam baš sretan zbog toga. U pravu su oni koji vjeruju da se značajno mijenjam. Mislim da sam se u posljednje dvije godine promijenio više nego u posljednjih deset godina, pa čak i više nego u posljednjih dvadeset godina. Što se tiče izbora današnjeg programa, naravno, to nije bilo slučajno. Što se tiče Beethovenove Sonate i Schumannove Fantazije, oni su, uz Lisztovu Sonatu i Chopinovu Sonatu,

među mojim omiljenim djelima. To su stvari na koje sam se navikao i na čijem sam izvođenju, u biti, napravio čitavu svoju glazbenu evoluciju.”

„U svom nastupu prije svega želim izbjeći svaku statiku. Stoga sam pobornik slobodnog ritma. Istodobno, ne želim da ovaj slobodni ritam raskomada skladbu na sitne djeliće. Težim integritetu izvedbe, promišljenosti i jasnoći u njezinoj izgradnji.”

Igumnov je dobro razumio izvedbenu umjetnost. Tridesetih se godina posvetio sustavu pogleda na ciljeve, zadatke i odgovornosti izvođača. To se odražava u njegovom članku „Problemi izvedbe.”⁷

Godine 1933. povodom 60. rođendana, objavljeno je nekoliko članaka o njegovom radu. Kritičar Pšibiševski u svom članku daje zanimljivu karakterizaciju Igumnova uspoređujući ga s pijanistima poput J. Fielda, F. Chopina, a poput njih, Igumnov se ponajviše približio specifičnostima glasovira: „Nisam u njoj tražio umjetno izazvane orkestralne učinke, već sam iz nje izvukao ono što je najteže izvući - pod vanjskom tvrdoćom zvuka – milozvučnost.”

Također je naglasio njegov divan dodir, majstorstvo upotrebe pedala, njegovo osjetljivo fraziranje, jedinstveno pjevanje na instrumentu.

Osim općih biografskih činjenica, članak Goldenweisera sadržavao je karakteristike Igumnova kao pijanista, a posebno je Goldenweiser opisao Igumnovljevo izvrsno vladanje glasovirskom zvučnošću, tonom i jednostavnošću izvođenja.⁸ Na svoj 60. rođendan prvi put je odsvirao 4. koncert Rahmanjinova (11. svibnja 1933. u Moskvi). Njegovi koncertni programi sve više dobivaju monografski karakter: svira koncerte posvećene djelima Chopina, Beethovena, Čajkovskog, Schumanna. Promišljanje o djelima ovih skladatelja, osobito Beethovena i Chopina, bilo je značajno. U članku „*O Chopinu*” koji je napisao 1935. godine, povodom 125. obljetnice skladateljeva rođenja, formulirao je svoj odnos prema Chopinu i umjetničke zadatke koje si je postavio.

Prema njegovu mišljenju, Chopinovo tumačenje „prije svega zahtijeva potpunu jasnoću i određenost plana, reljef slika, ispravno razumijevanje osjećaja ritma, savršeno ovladavanje dodirom, glasovirsku instrumentaciju.”

Chopina bi trebalo svirati jednostavno i iskreno, prirodno. Odgovarajući na salonsku interpretaciju, ali i na bezdušnu virtuosnu izvedbu Chopinovi skladbi, Igumnov nije prihvatio ni suhu formalnu izvedbu, ni profinjenu improvizacijsku izvedbu. Milstein navodi izvadak iz Igumnovljeva razgovora s nastavnicima Lenjingradskog konzervatorija:

„Nakon dugogodišnjeg iskustva shvatio sam kako pravilno interpretirati Chopina. Ključni utjecaj je ostavio Anton Rubinstein, kojeg sam imao priliku čuti u ranoj mladosti. Njegova izvedba Chopinovi djela (ali i drugih skladatelja) bila je prepuna ni sa čim usporedive i uvjerljive jednostavnosti i emocija bez premca.”⁹

Igumnov je u svom članku napisao: „Chopin je bio odlučan protivnik besmislene glazbe koja nije izražavala nikakve ideje, osjećaje, duhovna stanja. Što se tiče karaktera, njegov je opus iznimno raznolik i sadrži čitav niz različitih osjećaja - od duboko osobnih nokturna, izražavajući najsuptilnije

⁷ Ibid., usp. preuzeta iz Igumnovljevih autobiografskih bilješki.

⁸ Ibid., str. 253.

⁹ Ibid., str. 256.

osjećaje duše, do grandioznih, briljantnih poloneza, odražavajući epsku cjelinu jednog naroda. Od svih skladatelja romantičara, Chopin mi se čini najrealnijim.”¹⁰

Igumnov jasno postavlja pitanje sadržaja, vitalnosti i realizma Chopinove glazbe, smatrajući ga jednim od „najinformativnijih glazbenika-poeta”. Istaknuo je izvanrednu živost, smjelost, svježinu i preciznost Chopinovih izraza. Prema Igumnovu, Chopin nije bio samo sentimentalni glazbenik, kako su ga pokušali predstaviti neki suvremeni kritičari, već čovjek nekontrolirane žeđi za životom koju ništa nije moglo slomiti. Chopinova glazba je puna najiskrenijeg nadahnuća, u njoj nema napetosti, sve mu je prirodno i jednostavno: jasnoću glazbene misli nikad ne zamjenjuje, a ima i živosti i melankolije. Pa kako izvoditi Chopina? Kako pronaći pravi način za otkrivanje njegovih glazbenih slika? Za Igumnova, ključ ovog rješenja, ili prvi uvjet, je jednostavnost, osjećaj „veličanstvene jednostavnosti” u izvedbi.

Tridesetih godina Igumnov nastavlja intenzivnu nastavničku djelatnost. U tim godinama u klasi Igumnova već su učili J. V. Flier, A. I. Jocheles, M.I. Grinberg, sredinom 30-ih godina počeli su studirati I. I. Mihnovski, K. Adžemov, V. Epstein, a kasnije su došli M. Gerschmann, M. Stern, E. M. Timakin i drugi. Također, Jakov Zak (student Neuhaus) koristio se njegovim savjetima, kasnije se s njim povremeno savjetovao i Emil Gilels. Posebno sjajno je prošao diplomski ispit Jakova Fliera. Izveo je 3. koncert Rahmanjinova (uz pratnju Igumnova). Nastup je ostao zapamćen po svojem sjaju, emocionalnom intenzitetu i virtuoznom savršenstvu.

Flier se razvijao ravnomjerno, sve dok nije dosegao visine izvedbenih vještina. Uskoro je Flier dobio prvu nagradu na Drugom pijanističkom natjecanju SSSR. Godine 1935. Igumnov je postao voditelj jednog od četiriju klavirskih odsjeka Moskovskog konzervatorija. Na odsjeku su radili L.N. Oborin, J. V. Flier, L. H. Lukovski, B. M. Berlin, M. J. Siewer, J. I. Milstein. Tridesete godine bile su bogate zanimljivim koncertima koji su uvijek privlačili pozornost Igumnova. Od pijanista koji su koncertirali u Moskvi, najviše je volio slušati Vladimira Sofronickog koji je prije svega u sviranju pijanista njegovao poeziju i inspiraciju. Među stranim gostujućim izvođačima koje je izdvojio bili su Arthur Rubinstein, Alfred Cortot.

Interesantan je njegov osvrt na moskovske koncerte Cortota, gdje Igumnov opisuje Cortota kao umjetnika stranog i spontanog impulsa i vanjskog virtuoznog sjaja, kao mislećeg i suptilnog umjetnika koji ima svoje umjetničko *ja*. Istodobno neke su točke u njegovoj izvedbi ostale diskutabilne za Igumnova, budući da se prema Igumnovu izvornost Cortota ne može oponašati, a prihvatiti ga bezuvjetno, značilo bi pasti u „izum”. Odajući počast briljantnom talentu Arthuru Rubinsteinu, njegovoj živosti, svestranosti, emocionalnosti, u isto bi vrijeme ponekad našao izravnost i grubost u njegovoj izvedbi.

To ga nije spriječilo da se divi izvedbi Chopina i Liszta te ga postavi za primjer svojim studentima. Što se tiče njegove koncertne aktivnosti, ona se s godinama sve više širila. Tijekom tri godine (1936. - 1939.) Igumnov je vodio niz monografskih koncerata (Beethoven, Chopin, Liszt, Čajkovski). Izvodi Trio Čajkovskog, nastupa s pjevačima (s N. Dorliakom i I. Kozlovskim).

¹⁰ Игумнов, Константин Николаевич, *О Шопене* (публикация и предисловие Я. И. Мильштейна)/ Igumnov, Konstantin Nikolajevič, *O Chopinu* (publikacija i uvod J. Milsteina), Moskva, „Sovjetska muzika”, 1949., br. 10, str.52.

Jedno od najvećih izvedbenih postignuća Igumnova je to što je do kraja 30-ih uspio na sceni oživjeti klavirska djela Čajkovskog. Igumnov nije samo probudio interes za klavirska djela Čajkovskog, već je i prekinuo tu šutnju pijanista oko klavirske umjetnosti Čajkovskog te dokazao svoju vrijednost, značaj i originalnost.

Jedan od razloga nepriznavanja ili "zaborava" klavirskih djela Čajkovskog Igumnov vidi prvenstveno u originalnosti i složenosti, posebnosti glazbene teksture skladba. U svom članku „*O klavirskim skladbama Čajkovskog*” on piše: „Tekstura klavirskih skladba Čajkovskog vrlo je udaljena od Chopinove. Lišena je milosti, ponekad uglata, ponekad podsjeća na Schumanna: u skladbama s orkestrom susreću se i Lisztove tehnike, ali se primjenjuju bez Lisztove spretnosti, i to ne uvijek glatko. Ta su svojstva, zbog činjenice da Čajkovski nije imao apsolutno nikakvu sklonost prema posebnom „ukrašavanju” svojih skladbi i nije dodijelio mjesto virtuoznom elementu u svojim malim komadima, odigrala važnu ulogu u sudbini njegovih glasovirskih skladbi.”

Kao drugi razlog, Igumnov je ukazao na simboličke tendencije u javnom životu početkom 20. stoljeća, čemu se umjetnost Čajkovskog suprotstavila svojom realizacijom, jednostavnošću i jasnim razmišljanjem.¹¹

Kao što su mnogi kritičari primijetili, osjećaj za mjeru, izuzetna plemenitost i suptilnost nijansi (osobito u okvirima *piano*), majstorstvo korištenja pedala, iskrena transformacija u pjesničke slike, omogućili su Igumnovu da se u interpretaciji Čajkovskog uzdigne do iznimnih visina izvedbenih sposobnosti. Milstein citira Neuhausove riječi: „Unatoč iznimnoj pristupačnosti glazbe Čajkovskog, njezina izvedba zahtijeva toliko različitih osobina od izvođača, da se ne može nazvati lakom. Osim najdublje emocionalnosti, koliko je ovdje potrebno lakoće, gracioznosti, snage i mekoće zvuka, koliko dobrog ukusa i osjećaja za mjeru. Naši najbolji pjevači stvorili su vječnu tradiciju izvođenja Čajkovskog. Pijanisti Igumnovljeve škole znaju tajnu sviranja Čajkovskog kao nitko drugi. Neki pijanisti pokazuju veliku virtuoznost i hrabrost (sjetimo se samo briljantne izvedbe Koncerta u b-molu Antona Rubinstejna), ali nitko ne daje takvu zvučnu sliku, tu jednostavnu i duševnu intonaciju, punu neizrecivog šarma, poput Igumnova.”¹²

2. 5. Zadnje godine života

1940-ih godina Igumnov je započeo s aktivnim, nastavnim i koncertnim aktivnostima. Prima *honoris causa* stupanj doktora povijesti umjetnosti, zajedno s Goldenweiserom i drugim profesorima Moskovskog konzervatorija. 1. ožujka 1940., u čast 45. umjetničke i 40. pedagoške obljetnice djelatnosti Igumnova održan je koncert u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija. U prvom dijelu Igumnov je izveo Rahmanjinovu Rapsodiju na temu Paganinija, a u drugom dijelu nastupili su njegovi studenti Oborin, Flier, Mihnovski i Jocheles. Godine 1941. snima „Kreislerianu” R. Schumanna, 20. svibnja prvi put održava monografski koncert s djelima F. Schuberta. Nakon što je nacistička Njemačka 22. lipnja napala na SSSR, sovjetska je vlada odlučila evakuirati većinu umjetnika na jug, zbog čega se Igumnov preselio u Erevan. U Erevanu je radio na konzervatoriju s 12 studenata, uključujući skladatelje A. Babadžanjana, Al. Arutunjana. Igumnov je o plodnosti svoje pedagoške djelatnosti na Erevanskom konzervatoriju pisao u članku napisanom za 25. obljetnicu Erevanskog konzervatorija.

¹¹ Игумнов, К. Н., *О фортепианных сочинениях Чайковского* / Igumnov, K. N., *O klavirskim skladbama Čajkovskog*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1940., br. 5/6, str.112 – 113.

¹² Milstein, J. I., 1975., str. 267, usp. iz H. Neuhaus, *Sjajno i jednostavo. Za 100. obljetnicu rođenja Čajkovskog*, „Советское искусство”, 1937., 17. listopada.

Odlomak citira Milstein: „Moje sjećanje na rad s deset pijanista (Ambakumjan, Avdalbekjan, Arutunjan, Apresova, Gambarjan, Babadžanjan, Mhitarjan, Popovjan, Petrosjan, Ter-Gevodjan) najviše me veseli. Svi su vrlo talentirani ljudi, neki imaju prvoklasne odlike. Dvojica od njih su vrlo talentirani skladatelji – Babadžanjan i Arutunjan. Prekrasno su odradili prvi koncert moje klase, organiziran u vezi s mojim 70. rođendanom u lipnju 1943. Bio je po kvaliteti jednak najboljim večerima Moskovskog konzervatorija.”¹³

U studenom 1943. Igumnov se vratio u Moskvu i odmah započeo predavati, a uskoro su započele i koncertne izvedbe. Izuzetno su bili veliki interesi za koncerte poslijeratnih koncertnih sezona 1945./1946. i 1946./1947., među kojima su Igumnova najbolja izvedbena ostvarenja bili koncert 22. veljače 1946. u Velikoj dvorani Moskovskog konzervatorija iz djela An. Rubinsteina i Čajkovskog i koncert Beethovenovih skladbi, održan na istom mjestu 14. siječnja 1947. godine.

U poslijeratnim godinama sastav klase bio je prilično „jak”. Neki su učenici slijedili Igumnova od Erevana do Moskve (A. Ambakumjan, A. Avdalbekjan, A. Babadžanjan, M. Gambarjan, M. Mhitarjan), neki su se vratili iz drugih gradova (B. Davidovič, O. Bošnjakovič, G. Bogino), neki su opet upisali (N. Starkmann, D. Serov, K. Blumenthal itd.). Igumnov je svakako pokušao svoje iskustvo prenijeti na druge. Od velikog interesa su Igumnovi članci „*Moj umjetnički put*” i „*Moja izvedbena i pedagoška načela*”. U članku „*Moj umjetnički put*” Igumnov je svoj život podijelio u određena razdoblja, a ukratko je opisao i prekretnice svog umjetničkog života. Igumnov je veliku pozornost posvetio uredničkom radu, namjeravajući stvoriti veliki svezak Antologije ruske klavirske glazbe.¹⁴ Cjelovita zbirka Skrjabinovih djela za klavir u tri sveska (uredili Igumnov, Milstein, Oborin), odabrana djela za klavir Antona Rubinsteina u dva sveska (uredio Igumnov), potpuna zbirka glasovirskih djela Rahmanjinova u pet sveska i Ljadovih u dva sveska, a objavljeni su (uredio Lamm) i odabrana klavirska djela Čajkovskog u osam izdanja (uredili Milstein, Sorokin). Uređivački rad temeljio se na Igumnovom principu: "Što je moguće bliže autorskom tekstu”.

Dana 3. prosinca 1947. (već bolestan i s temperaturom), Igumnov je održao svoj posljednji koncert u Velikoj dvorani Moskovskog konzervatorija. Program je uključivao djela Beethovena, Chopina, Čajkovskog, Ljadova, Schuberta i An. Rubinsteina. Dana 24. ožujka 1948. Igumnov je preminuo. Na Konzervatoriju je objavljen poseban bilten, članci članova klavirskog odsjeka i njegovih studenata (Oborin, Milstein, Flier, Epstein, Goldenweiser, Gedike itd.). Dana 30. ožujka 1948. u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija održan je koncert učenika Igumnova. Nastupali su A. Babadžanjan, N. Starkmann, B. Davidovič, K. Blumenthal, D. Serov, O. Bošnjakovič, M. Gambarjan, E. Monoszon. Nakon koncerta postavilo se pitanje o sudbini Igumnovljeve klase. Studenti su izrazili želju za održavanjem samostalne razredne jedinice pod vodstvom Milsteina i Oborina. Većina studenata diplomirala je na Konzervatoriju kao Igumnovi studenti.

¹³ Ibid., str. 285, cit. iz Igumnovljevog članka: *Riječ na pola puta*, „Sovetkan arvest”, 1973., br. 10.

¹⁴ Bilješke koje je napisao Igumnov objavljene su u časopisu „Sovjetska muzika”, s dodacima i komentarima njegovog studenta J. Milsteina.

3. Izvođačka umjetnost i pedagogija

U članku „*Moja izvedbena i pedagoška načela*” (*Sovjetska glazba*, 1948., br. 4), koji je zapravo sinopsis izvješća koje je Igumnov pročitao 18. studenoga 1946. u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija, na jednoj od večeri fakulteta za klavir posvećenoj 80. obljetnici Konzervatorija, bile su predstavljene glavne ideje, načela i stavovi Igumnova kao učitelja i izvođača. Naravno, članak ne obuhvaća cjelokupnu sliku Igumnovljevog izvođačkog i pedagoškog djelovanja, ne odražava sve tehnike, načela njegova rada i načine njihova razvoja.

Temeljni principi detaljno su analizirani i predstavljeni u 10 poglavlja u drugom dijelu Milsteinove knjige „*Konstantin Nikolajevič Igumnov*”. U ovom dijelu rada, čuvajući primarni slijed poglavlja knjige, opisana su ključna načela Igumnovljeve pedagogije i izvedbe.

3. 1. Umjetnički sustav

Umjetnički put Igumnova bio je ispunjen neprestanim usavršavanjem njegove umjetnosti i stalnim kretanjem naprijed i, što je još važnije, stalnim obnavljanjem umjetničkih sredstava i tehnika.

U izvješću sastavljenom na dan 45. obljetnice njegove izvedbene djelatnosti, Igumnov je to izrekao ovako: „Tek sada počinjem shvaćati kako svirati klavir.” Ispod su završne riječi njegova izvješća na večeri klavirskog fakulteta u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija, u čast 80. obljetnice Moskovskog konzervatorija:

„Moj izvođački i nastavni put bio je težak i krivudav; moji su se pogledi na umjetnost pijanizma nekoliko puta mijenjali. Tek sam 30-ih došao do načela kojih se sada pridržavam, a potpuno sam se shvatio i pronašao tek nedavno.”¹⁵

Igumnovljev rad nije imao dogmatski sustav kojega bi se trebao pridržavati tijekom cijeloga života. On se često prisjećao Lisztovih riječi: „Dobra stvar je sustav, ali ja ga nikada nisam mogao pronaći”. Njegove metode rada uvijek su negirale prisutnost bilo kakvog određenog, zatvorenog sustava. Njegova pedagogija nije bila u istovjetnosti metoda, već u njihovoj raznolikosti, jedinom sustavu koji se kretao naprijed. Savjetovao je svoje studente da od njega uzmu potrebna znanja i vještine te da se dalje razvijaju i kreiraju svoj stil. Što se tiče sistematizacije, u tom je pogledu cijenio umjetnost Busonija, smatrajući ga „najpametnijim” pijanistom. Ne slažući se s njegovim sustavom, ipak je u tome vidio određene prednosti. No, i dalje je bio na strani Hofmanna, koji je pijaniste upozoravao na sustavno učenje.

Ali to ne znači da Igumnov nije imao određenu liniju kretanja u umjetnosti.

Babadžanjan je napisao: „Imao je jedino načelo - da uvijek dolazi iz glazbe, iz slušanja. Na primjer, dok sam radio na Chopinovoju trećoj etidi, rekao mi je: „Slušajte dugačke note u melodiji, slušajte”. I doista, na ovaj način uspio sam prirodno postići raznolikost zvuka melodije i pratnje. I ne

¹⁵ Milstein, J. I., 1975., str. 302.

pokazujući mi niti jednu tehničku metodu, proučavajući samo glazbu sa mnom, Igumnov mi je oslobodio ruke.”¹⁶

Tijekom cijelog svog izvođačkog iskustva, Igumnov se, prije svega, trudio pažljivo slušati sebe, kroz strogu samokontrolu reproducirati upravo sve što je bilo planirano, ne podliježući vanjskom virtuosnom sjaju. Odbacujući sustav kao nepromjenjiv zbir stavova, pravila i recepata, Igumnov ga je istodobno ustvrdio kao metodu samoobrazovanja.

3. 2. Skladatelj i izvođač

U svom članku „*Moja izvedbena i pedagoška načela*”, Igumnov počinje iznositi svoje stavove s problemom **"Skladatelj i izvođač"**. Taj je problem do danas središnji i početni za svakog pravog izvođača i nastavnika. Prije svega, Igumnov naglašava važnost i značaj kreativnog elementa u izvedbi, jer prema njegovu mišljenju izvođač nije samo pasivni posrednik skladatelja, već „stvaralac” koji doziva djelo u život.

Što se njega tiče, kao izvođača, prema Milsteinu, Igumnov je bio jedan od najizbirljivijih izvođača svoga vremena: osim tekstualne analize, imao je visoke ideološke, emocionalno-figurativne zahtjeve. Za njega je najvažnije bilo točno reproducirati skladateljski tekst. Također, Igumnov naglašava nedopustivost mijenjanja skladateljeve namjere ili pretvaranje izvedbe u sukob između izvođača i skladatelja.

Babadžanjan je napisao: „Najvažnije načelo Igumnova, ne samo kao učitelja nego i kao umjetnika, je pažljiv odnos prema notnom tekstu. Zahtijevao je potpuno i savjesno otkrivanje onoga što je zabilježeno u notama i priznata tumačenja, tumačenja koja su nastala samo na temelju temeljitog proučavanja autorske građe. Na temelju toga se, vjerovao je, mogu shvatiti različiti glazbeni stilovi, razumjeti, na primjer, kako se Beethovenov *piano* razlikuje od Chopinovog *piana* i kako ih treba svirati.”¹⁷

S tim u vezi protivio se uredničkim ispravcima i dopunama koji su zaklanjali originalni autorski test, nije odobravao upotrebu „objašnjavajućih” izdanja raširenih u njegovo vrijeme, što je dovelo do izravnog iskrivljavanja autorskog teksta. Posebno opasnim smatrao je slučajeve kada je subjektivno interpretiranje redaktora postalo akademska tradicija.

Zadaća redaktora je očuvati bitnu koncepciju djela, pojasniti autorove primjedbe radi razumijevanja, a pritom ih ostaviti netaknutima. To je moguće samo uz pažljiv odnos prema skladatelju i duboko proučavanje njegova stila. Igumnov je autorski tekst opisao kao „arhitektonski crtež”, čije rješenje i provedba pada na izvođača. Ne slijedeći slijepo autorove primjedbe, Igumnov je pokušao kreativno otkriti njihov unutarnji životni smisao. Radeći na dinamičkim oznakama i nijansama, Igumnov je smatrao potrebnim ustanoviti samu prirodu ovih nijansi, njihov odnos u snazi, vremenu, uspostaviti mjeru i omjere njihove izvedbe. Pitanje točnog prijenosa autorskog teksta nije tako jednostavno, s obzirom na to da, najčešće, većina izdanja već predstavlja iskrivljeni autorski tekst. Postoje i odstupanja u različitim izdanjima, tiskarske greške, a notni zapis ponekad odražava jednu od mogućnosti autorskog teksta. Zbog toga postoji problem s tekstom, a sviranje točno prema autoru nije

¹⁶ Оборин, Л., Флиер, Я., Готлиб, А., Бабаджанян, А., Гринберг, М., Зверев, М., Романовский, П., Козловский, Я., Мильштейн, Я., *Венок К.Н.Игумнову* / Oborin, L., Flier, J., Gottlieb, A., Babadžanjan, A., Grinberg, M., Zverev, M., Romanovski, P., Kozlovski, J., Milstein, J., *Venjac K.N.Igumnovu*, Moskva, „Sovjetsja Muzika”, 1973., br.5, str. 72.

¹⁷ Ibid, str.72.

tako jednostavno. Glazbeni tekst zbirka je znakova koji ukazuju na visinu tonova, njihove metronomske odnose, tempo, dinamičke i agogijske nijanse, artikulaciju, pedalizaciju, fraziranje itd., i samo u nekoliko izdanja ti znakovi izražavaju autorove namjere s potpunom sigurnošću i točnošću pa je „rješavanje” autorskog crteža prva i najvažnija dužnost izvođača. Uz stvaralački element, Igumnov je upozoravao na opasnost od nepromišljene, proizvoljne improvizacije. U tom svjetlu postaje jasna razlika koju je Igumnov napravio između pojmova *sviranja* i *izvedbi*. Prvi je za njega značio zanatski, imitativni pristup poslu, a drugi je značio umjetnost. Na sve moguće načine, naglašavajući:

„Svako doba umjetnika potiče na vlastiti stil izvedbe. Naše doba od izvođača zahtijeva prije svega veliku jasnoću, točnost (ali nikako ne pretvaranje u suhoću), prirodnost u interpretiranju skladateljeve namjere. Improvizacija znači neodređenost. Protivim se improvizaciji u interpretiranju glazbenog djela. Ako imam određeni interes za kolorit, onda to nije nauštrb jasnoće nacrt izvedbe. Izvođač mora prije svega razmišljati o jasnoći oblika i dosljednoj logici tumačenja skladateljeve namjere.”

Igumnov je bio gorljivi protivnik takozvane profinjeno-improvizacijske interpretacije Chopinovih djela. Prema njemu, ne odgovaraju sve improvizacije Chopinovim namjerama, već, naprotiv, Chopinova djela samo se odlikuju savršenom jasnoćom plana, kristalnom jasnoćom oblika, određenosti cjeline i pojedinostima. Valja napomenuti da salonsku, pretjerano osjetljivu, maniriziranu izvedbu Chopina Igumnov nije prihvatao te je nazvao „Chopin mladih djevojaka”, a s umjetničke strane smatrao je da ima malu vrijednost. Igumnov opisuje ovaj fenomen kao „nesigurnost umjetničkog izraza i nedostatak ideja, koje su prekrivene vanjskim sjajem i samopouzdanjem.”¹⁸

Prema Igumnovu izvođači potonjeg tipa pristupaju svom zadatku čisto formalistički i zanemarujući emocionalni sadržaj Chopinovih skladbi, premještaju težište na briljantnu tehničku izvedbu. Naposljetku, sve to ukazuje na nedostatak razumijevanja Chopinovog umjetničkog koncepta. Igumnov je također prihvatio da improvizacijski element ima određenu ulogu u izvedbenim umjetnostima, ali polazište bi trebalo biti promišljen koncept, a ne površna, nepromišljena improvizacija.

Rješavajući problem skladatelja i izvođača, Igumnov je s jedne strane na sve moguće načine negirao nekreativnu izvedbu, mehanički pristup, a s druge se kategorički protivio izvođenju proizvoljnosti, neopravdanom subjektivizmu u izvedbi. Njegovo je načelo bilo podučavati umjetnost prema nedvosmislenom, konstruktivno jasnom planu, temeljenom prvenstveno na onome što je zapisano u notnom tekstu, odnosno, kreativnost je vidio u istinitom otkrivanju izvođača „autorskog crteža”.

3.3. Glazba – „živi” govor

Uz svu fleksibilnost i kreativnost Igumnovljevih pedagoških načela, u njegovoj pedagogiji postojale su neke umjetničke konstante, ona temeljna načela koja su činila bit njegove škole.

Umjetnički pristup Igumnova bio je povezan s tri značajke njegove umjetničke metode:

1. želja da se glazba promatra kao „živi” govor,
2. koncept „horizontalnog” razmišljanja,

¹⁸ Игумнов, К. Н., *О Шопене* / Igumnov, K. N., *O Chopinu*, str. 52.

3. težnja harmoničnoj proporcionalnosti cjeline i pojedinosti.

Počnimo s razmatranjem prve značajke - želje da se glazba stalno promatra kao „živi” govor, kao neka vrsta jezika.

Igumnov je sam rekao: „Sada imam takav pogled na izvedbu, na glazbu: želim da glazba prije svega bude živi govor... Mislim da je svaka glazbena izvedba priča uživo; zanimljiva, razvijajuća, međusobno povezana, svi su kontrasti logični. Da, glazba je jezik! “Strani” jezik, koji je vrlo teško naučiti. Pjesme, priče, napisane su na ovom jeziku. Zadatak izvođača je ispričati ove pjesme i priče i to učiniti koherentno, logično, prirodno spojiti sve poveznice u jednu cjelinu.”¹⁹

Igumnov je intonaciju smatrao glavnim sredstvom glazbenog izražavanja i sredstvom otkrivanja psihološke prirode glazbenog govora i vjerovao je da smisao izvedbe uvelike ovisi o „sposobnosti prenošenja intonacijskog značenja djela”. Posebno je posvetio veliku pozornost identificiranju „intonacijskih točaka” fraze, koje služe kao središte logičke fraze i gravitacijskom točkom kojoj sve teži i na kojoj se sve temelji.²⁰

Igumnov je uvijek isticao vezu između „intonacijskih točaka” i harmonijske osnove, kao i postojanje „središnje intonacijske točke”, a to se objašnjava valnom prirodom glazbe i sklonošću tonova prema tim točkama. Igumnovljevo prepoznavanje tih „točaka” nije učinjeno uz pomoć naglaska već pomoću posebne odgode i povećanja trajanja zvuka. Naglasci, prema Igumnovom mišljenju, ukazuju na izvjesnu iznenadnost pojave zvuka, a intonacijske točke, osobito u kantileni, sugeriraju dulje trajanje. Držanje i pojačavanje intonacijski važne note pridonosi njezinu isticanju bez ometanja glatkog tijeka melodije i daje frazi „osebujan govorni karakter”; ponekad je moguće učiniti to uz pomoć iznenadnog *pianissima*.

Što se tiče fraziranja, u procesu rada Igumnov je postavljao pitanja: „Kamo ide fraza?”, „Gdje joj je vrhunac?”. Najvažniju ulogu imaju koncepti kojima je Igumnov pribjegavao radeći sa studentima. To su bili koncepti koje je koristio u svojoj umjetnosti fraziranja, poput „živog daha”, koherentnosti i razdvajanja slogova, interpunkcijskih znakova. Posebnu pozornost posvetili su izvedbama lukova, između kojih, prema uvjerenju pijanista, ne bi trebalo biti toliko cezura, već redak koji ujedinjuje dvije fraze. Lukovi ne bi trebali dovesti do fragmentacije fraze, a posljednju notu je savjetovao da sviraju pomoću posebnog smanjenja jačine zvuka, a ne uklanjanjem ruke, osim ako, naravno, nema posebnih uputa skladatelja. Fraza bi trebala biti prirodna, poput ljudskog disanja. Često je, kako bi objasnio studentima intonacijsku prirodu fraze i pronašao opravdane točke gravitacije, Igumnov pribjegavao svojevrsnoj melodijskoj metodi: ovo načelo intonacijske izražajnosti bilo je uočljivije pri sviranju djela napisanih na određenim pjesničkim tekstovima, kao što su transkripcije pjesama. Štoviše, važnost nije bila toliko u poznavanju pjesničkog teksta, koliko u sposobnosti da se njime koristi pri izvođenju odgovarajuće fraze.

Igumnov je smatrao da su zakoni ljudskog pjevanja osnova za izvođenje Chopinove kantilene, a upravo je pjevanje preduvjet za ispravno, prirodno fraziranje i sredstvo koje pomaže u postizanju punog, mekog, milozvučnog zvuka spajajući prste s klavijaturom.

Posebna pozornost posvećena je povezanosti harmonijske osnove djela i fraza:

¹⁹Ibid, str.70 – 71.

²⁰ Игумнов, К. Н., *Мои исполнительские и педагогические принципы* / Igumnov, K. N., *Moja izvedbena i pedagoška načela*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1948., br. 4, str.70 – 71.

„Dobro fražiranje ima veze s harmonijskom osnovom. Morate osjetiti svaki tonalitet, biti svjesni svake promjene tonaliteta i modulacija. Potrebno je razumjeti ne samo da postoje fraze, već i da postoje misli koje se izražavaju tim frazama.”²¹

U umjetnosti Igumnova tempo *rubato* je odigrao iznimnu ulogu. U *rubatou* je vidio sredstvo za postizanje vitalnosti, plastičnosti i deklamacijske izvedbe. Ali, dobro je samo kad u njemu nema oštrih pomaka i promjena, poput ubrzanja i usporavanja ljudskog govora. To je bilo regulirano zakonom kompenzacije, odnosno malim ubrzanjima unutar jedne fraze, ekvivalentnim usporavanjima i obrnuto što znači da sloboda tempa, kao i ritmički poredak, ne smiju biti vanjski nego unutarnji. Također, u sposobnosti pronalaska „živog ritmičkog disanja” ogleda se umjetnička individualnost izvođača. Babadžanjan se prisjetio:

„Uočavajući posebnosti autorskih tekstova i stilova, Igumnov je naglasio da postoje skladatelji koji se ne mogu svirati bez *rubata*, poput Rahmanjinova, Chopina. Ali, *rubato* uvijek zahtijeva kompenzaciju za ono što ste prošli naprijed, za istu količinu onda biste se vratili.”²²

Druga umjetnička značajka povezana je s „horizontalnim razmišljanjem” ili „slušanjem”.

Sposobnost horizontalnog slušanja i razmišljanja bio je jedan od glavnih uvjeta za ovladavanje glazbenog jezika za Igumnova. Štoviše, ta je kvaliteta jednako potrebna kako u pripremnom procesu, tako i na sceni.

Horizontalno slušanje pruža kontinuitet, koherentnost izvedbe, oslobađa od letargije i neizvjesnosti, pomaže u izbjegavanju manirizma, pretjeranog naglašavanja detalja koji odvlače pozornost slušatelja od glavne stvari. U horizontalnom razmišljanju svaki se harmonički zvuk smatra funkcionalnim značenjem, općenito promiče pravilnosti kontrasta. Horizontalno razmišljanje otkriva zvučno tkivo u pokretu i doprinosi ispravnom osjećaju za tempo, konačno omogućuje određivanje osnovnog tempa, zadatak koji je Igumnov smatrao jednim od najtežih za izvođača²³. Što se tiče metronomskih oznaka, Igumnov je vjerovao da te nisu uvijek razumljive, one su uvjetne, relativne, jer ih različiti skladatelji mogu razumjeti na različite načine. Igumnov je bio izrazito negativan u pogledu nastave s metronomom. Smatrajući da takve vježbe sputavaju pijanista, odbacio ga je. Međutim, on je odobrio uspostavu glavnog udjela kretanja, identifikaciju metričkog udjela jedinice kretanja, na primjer, četvrtine, osmine itd. Utvrđivanje osnovne metričke jedinice kretanja omogućuje ostvarenje „ritmičkog pulsiranja”, određivanje „usmjerenog kretanja”. Slijedio je put Antona Rubinsteina, koji je na svojim djelima zabilježio samo glavninu pokreta s brojem koji obično nije označavao i nije prihvatio pretjerane promjene u ovom tempu. Igumnov nije odobravao pretjerano velike *pia mosso* i *meno mosso*, neopravdan logikom glazbenog razvoja. Također se usprotivio pretjeranom, nepravovremenom povećanju tempa, nepotrebnom i pretjerano učestalom ritenutu, što dovodi do narušavanja ometanja prirodnog kretanju. Sloboda kretanja je svjesna potreba, koju diktira glavni tempo rada, a to je za izvođača kao što je otkucaj pulsa za ljudsko tijelo.

Treća Igumnova umjetnička metoda je težnja za dimenzionalnošću i skladnom proporcionalnošću cjeline i pojedinih elemenata. Igumnov je smatrao da prekomjerna brzina ne

²¹ Оборин, Л., Флиер, Я., Готлиб, А., Бабаджанян, А., Гринберг, М., Зверев, М., Романовский, П., Козловский, Я., Мильштейн, Я., *Венок К.Н.Игумнову* / Oborin, L., Flier, J., Gottlieb, A., Babadžanjan, A., Grinberg, M., Zverev, M., Romanovski, P., Kozlovski, J., Milstein, J., *Venjac K.N.Igumnovu*, str. 72.

²² Мильштейн, Я. И., *К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя* / Milstein, J. I., *К. Н. Igumnov o vještini izvođača*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1959., br.1, str.119.

²³ Игумнов, К. Н., *Мои исполнительские и педагогические принципы* / Igumnov, K. N., *Moja izvedbena i pedagoška načela*, str. 70 – 71.

ukazuje na prisutnost virtuoznosti i temperamenta u pijanista, naprotiv, pokazuje glazbenu nezrelost i iskrivljuje izvedbu. Iz navedenog proizlazi da tempo može biti toliko brz koliko ova brzina ne isključuje mogućnost intonativno-izražajne izvedbe. Ograničenje brzog tempa za Igumnova je sposobnost da doista čuje svaki ton.²⁴ Također, dimenzijska odstupanja od tempa trebala bi odgovarati karakteru, raspoloženju, slici djela koje se izvodi i ne gubiti „psihološku nit” tempa. Igumnov je vjerovao da u sporom tempu treba biti slobodniji, a beskrajno točan u brzom.

Igumnov se usprotivio preuranjenim dinamičkim povećanjima, a slijed stupnjevanja za Igumnova je bio najvažniji: val za valom dok ne dođe vrhunac, ili, kako je rekao, „deveti val”. Trenutak za njihovu realizaciju igra vrlo značajnu ulogu u ovom kontekstu: nijedna kulminacija ne smije zvučati tako sjajno kao središnja, razlike u njihovoj snazi i napetosti određuju glavne aspekte djela, dajući izvedbi sklad, reljef i raznolikost. Rast je učinjen „u malim komadima”. Ne odobrava želju za malim nijansama.

Dakle, jedan od najčešćih nedostataka u umjetnosti izvedbe je nedostatak dimenzionalnosti u dinamičkim gradacijama.

U izvedbi uvijek postoji glavno i sporedno, bitno i nevažno, a detalji slijede iz cjeline.

Igumnova je odlikovalo točno razumijevanje odnosa između cjeline i pojedinosti u izvedbi. Oborin se prisjeća Igumnovljevog savjeta: „Moramo ići od općeg prema jedini, a ne obratno. Postanite svjesni glazbenog oblika u cjelini, pokušajte ga dublje shvatiti - tako će vam postati jasna unutarnja logika bilo koje nijanse, izražajnih detalja.”²⁵

3. 4. Figuratívni prikazi

Izvedba je živa, smisljena, figurativna priča koja ima određene obrasce koji se razvijaju s vremenom. Posljedično, glavni zadatak izvođača je ispravno izgraditi vlastitu priču i istinito je prenijeti publici.

Za Igumnova je nastup uvijek bio čin kreativnosti. Prema Igumnovu, okolina i stvarnost, priroda, osobna iskustva, život, književnost, slikarstvo, kazalište pomažu izvođaču u izražavanju umjetničkog koncepta. U toku rada izvođač često ima figurativne prikaze; oni nisu toliko program koliko služe kao analogije koje pomažu razumjeti glavno značenje djela.

Igumnov se svojim studentima nije često obraćao jezikom analogija; njegov precizan i jednostavan jezik usporedbi probudio je potrebne asocijacije kod mladog pijanista.

B. M. Berlin se prisjetio: „Figurativne usporedbe u učionici bile su rijetke. To ne sličí na njega... Ali kad se okrenuo usporedbama, govorio je nevjerovatno precizno i točno. Rekao mi je: "Borise, uvijek sviraš Skrjabina, Skrjabina, Skrjabina. Razumijem da je Skrjabin najbolji parfem, salon, ali Schubert je divlje cvijeće.”²⁶

²⁴ Milstein, J. I., 1975., str.330 – 333.

²⁵ Оборин, Л., Флиер, Я., Готтлиб, А., Бабаджанян, А., Гринберг, М., Зверев, М., Романовский, П., Козловский, Я., Мильштейн, Я., *Венок К.Н.Игумнову* / Oborin, L., Flier, J., Gottlieb, A., Babadžanjan, A., Grinberg, M., Zverev, M., Romanovski, P., Kozlovski, J., Milstein, J., *Venjac K.N.Igumnovu*, str.67.

²⁶ Берлин, Борис Моисеевич, *Работа над звуком и фразировкой* (стенограмма), в: *Режиссура игры на фортепиано. Б.М.Берлин-музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения* (ред. Аксенов, А. М)/

Nije ih smatrao obveznicima za sve, nije nametao svoje ideje videći u njima samo poticaj za samostalno umjetničko stvaranje, za stvaranje glazbene slike. Evo nekoliko primjera ovih usporedbi:²⁷

Beethovenova Sonata u c-molu, op. 111: „Ovo je simbol života. Dva dijela sonate su poput kontrasta samog života. Prvi je neka vrsta protesta, borbe; druga je percepcija života, ali ne nirvana, ne potpuni mir, već djelotvorna kontemplacija. Svatko ima i jedno i drugo u životu. ”

Preludij u c-molu op. 23 Rahmanjinova: „Ovdje nema melankolije. To je prije bijesna stihija, more buči, kiši, rijeka klizi nad kamenjem, a ne prska u jezeru.”

Preludij u D-duru op. 23 Rahmanjinova: „Mirno i široko. Sve bi trebalo teći veličanstveno, glatko, poput lijene rijeke koja polako valja svojim vodama; ovako teku rijeke u središnjoj Rusiji.”

Sonata Čajkovskog u G-duru op. 37: „Ovo je afirmacija života.”

„Erlkönig” Schuberta-Liszta: „Ovo nije samo lupanje, već i užas koji djetetu donosi okolna priroda, buka šume, brzo ploveći oblaci ...”

„Godišnja doba” Čajkovskog: „Ovo su slike ruskog života, ruske prirode. Ovdje su i svakodnevna sjećanja i dojmovi, a ono što niste sami doživijeli, lako možete zamisliti...”

Lisztova Sonata u h-molu: „Ovo je priča o Faustu. Nemam određenog programa vezanog za pojedine epizode. Ovdje je sve sažeto. Uostalom, „*Faust*” je univerzalna povijest koja se događa u životu svake osobe. Svi smo mi mali Faust, Mefistofeles i Margareta. To je sadržaj koji se osjeća u sonati.”

Chopinova Sonata u b-molu op. 35: „Ovo je duboka tragedija, prožeta idejom o krhkosti života, njegovoj neplodnosti.”

Ponekad su te usporedbe postale vrlo prostrane za Igumnova, pa čak i dobivale karakter zaključivanja, rjeđe su bile usporedbe žanrovskog karaktera ili kao:

„U Chopinovoј b-mol sonati umro je čovjek, i ništa drugo... Otišlo u ništa... Kod Liszta je potpuno druga stvar. Postoji tvrdnja o osobnosti, postoji neka vrsta pobune. Istina, sve završava smrću, ali osoba je barem nešto učinila. Ovdje, kod Chopina, na kraju postoji praznina. Ništa... i tmurni jesenski dan, i zavijajući vjetar koji nosi lišće... Ne nužno groblje... Rezultat cijelog života je ništa...”

„U drugom stavku Rahmanjinovog 2. Klavirskog koncerta može se osjetiti priroda središnje Rusije: seosko prostranstvo, rijeka i magla iznad nje.”

Značajno je da se Igumnov često koristio usporedbama koje je čuo od samog autora. Na primjer, sadržaj Rahmanjinove Sonate u d-molu, poput skladatelja, povezivao je s Goetheovim Faustom (prvi stavak je Faust, drugi je Margareta, treći stavak je let za Brocken i Mefistofeles). Isto se dogodilo i sa Skrjabinovim djelima: Sonata - Fantazija, početak prvog stavka – „pa se morske udaljenosti spajaju”, Pjesma op. 32 br. 2 "Sotona u posjetu" itd.

Berlin, Boris Mojsejevič, *Rad na tonu i fraziranju* (prijepis), u: *Režiriranje sviranja klavira*. B. M. Berlin – glazbenik, osobnost, pedagog. Za 100. obljetnicu rođenja (ur. Aksenov, A. M.), Moskva, Ruska Muzička akademija Gnesin, 2006., str.259.

²⁷ Milstein, J. I., 1975.,str. 330 – 333.

Igumnov je savršeno poznao sva Skrjabinova djela, njegov način izvedbe i tako je mogao prenijeti mnoge njegove osobine. Igumnov je to zabilježio u svom izdanju Skrjabinovih glasovirskih djela, izvedenih s Milsteinom.

U pedagogiji se Igumnov s oprezom služio figurativnim prikazima, čak i u radu s onim učenicima kod kojih je doista mogao izazvati živahnu poetičnu reakciju. Igumnov je vjerovao da izvođač na sceni reproducira samo najživlje i najuspješnije slike napravljene u procesu pripremnog rada. Pozivajući se na riječi Antona Rubinsteina, također je smatrao da sve treba učiniti ranije i, kako je već rečeno, baciti u neku vrstu „oblika” i trebala bi se najuspješnije reproducirati. Izvedba za Igumnova uvijek je bio živ, kreativan proces.

Naravno, probe za koncerte igraju značajnu ulogu u procesu takvog predkoncertnog rada - u dvorani u kojoj će se koncert održati bitan je i kreativan pristup probama. Igumnov je volio svirati cijeli program u cijelosti na probama, a ako je mogao, onda je probao program dva puta - prvo u dijelovima, drugi u cjelini. Probu je smatrao kreativnim procesom, tijekom kojeg se pojavljuje mnogo novih stvari, osobito u području dinamike i pedalizacije. Pitanje treme Igumnov je objašnjavao na različite načine. Evo nekoliko izjava koji su citirane u Milsteinovoj knjizi:

„Kada osjetim da je izvedba bila loša, pljesak me neće utješiti, neće me uvjeriti da je bila dobra... Što se tiče tona, još je moguće pogriješiti u samoprocjeni. Ali ako nisam ispunio plan, onda nisu moguće nikakve greške u samoprocjeni.”²⁸

Ako se izvođač naviknuo na djelo ne samo u smislu glazbenog raspoloženja, već i u smislu samih izražajnih sredstava, trema se odmah smanjuje. Igumnov je naglašavao da mnogo ovisi o navici na scenu, čestim nastupima, te da bi turneje mogle biti od koristi. Ponavljanje komada na sceni ima poseban blagotvoran učinak.

Figurativni prikazi također razvijaju fantaziju, pobuđuju kod izvođača određene motive, želje usmjerene na izvršavanje određenih voljnih zadataka.

Djelatnost izvođača po svojoj je prirodi aktivna, izvedbena djelatnost i kao posljedica toga svodi se na ispunjenje pojedinačnih voljnih zadaća. Prijelaz iz unutarnje reprezentacije u stvarnu izvedbu voljna je aktivnost. Nije dovoljno osjećati i stvarati, još trebate željeti, štoviše strastveno željeti - stalno je podsjećao Igumnov - budući da je strastvena želja ključ uspjeha u radu. To je ono što budi kreativnog umjetnika u izvođaču. Samo ustrajnim radom, razmišljanjem i vježbom izvođač stječe istinske izvođačke vještine. Izvođač može biti slobodan tek kada mu izvedena stvar potpuno prestane biti strana i postane njegovo osobno vlasništvo. Slična "apsolutna" sloboda gotovo je neshvatljiva, ali što je izvođač veći, to joj se više približava.

Ispada da je volja izvođača da mu djelo koje izvodi prestane biti nametnuto izvana, već sadrži samo ono što sam izvođač smatra svojim.

3. 5. Rad na skladbi

Igumnovljev rad na skladbi temeljio se na izravnoj percepciji i cjelovitom razumijevanju glazbe. Bio je odlučan protivnik standardiziranog pristupa djelu, vjerujući da pristup uvelike ovisi o sadržaju rada i ne može se predvidjeti. Igumnov nije pripadao vrsti pijanista koje karakterizira lagano

²⁸ Ibid., 1975., str. 338 - 339, cit.iz Igumnovljevih razgovora sa zaposlenicima Instituta za psihologiju.

nadahnuće, naglo prosvjetljenje, brza improvizacija; svijest je odredila cijeli proces njegova djela. Štoviše, sam Igumnov priznao je da prvo upoznavanje s djelom može dati različite rezultate; ponekad puno, ponekad i vrlo malo, a sve ovisi o samom komadu i odnosu pijanista prema njemu.

Igumnov je upozorio na opasnost od zanemarivanja analizom, osobito u ranim fazama rada na djelu, jer prekomjerna privlačnost prema analizi gubi prvi izravan dojam, raščlanjuje djelo.

Svakom je djelu pristupao kao nekom živom organizmu, koji ne trpi matematičku podjelu. Igumnov se od prvog trenutka trudio pojmiti cjelinu djela, pokušavao se snaći u njegovoj figurativnoj strukturi. Izvođački koncept temeljio se na dubokom otkrivanju slike, na svjesnom i istodobno izravnom razumijevanju djela. Igumnov je svoje učenike upozoravao na opasnost od pretjeranog posvećivanja detaljima, vjerujući da posvećivanje malim stvarima „zamagljuje ideju važnijih stvari” i narušava cjelinu izvedbe.

Što se tiče podjele rada na djelu u zasebne faze, Igumnov nije razdvajao umjetnički i tehnički rad. Bilo da je riječ o izvođenju stvari u cijelosti ili u komadima.

Igumnov je uvijek otvoreno govorio da se izvedba poboljšava, polira uz pomoć automatskih ponavljanja djela, ali je bio protiv automatskog ponavljanja. Upoznavanje s djelom Igumnov je opisao ovako: „Zadatak je uvijek isti - glazba. Sve dolazi iznutra, iz izvedbe koju nekako dobijete... U početku hodam vrlo pažljivo kako bih sve čuo i razumio... Potrošim puno vremena i pažnje na postavljanje prstiju. Ovo je za mene vrlo individualna briga - učiniti sve ugodno prstima.”²⁹

Ovdje se nije radilo samo o postavljanju prstometeta već i o raspodjeli materijala između ruku: radi bolje zvučnosti, smirenosti i udobnosti ruku, Igumnov je često neke elemente prenosio iz jedne ruke u drugu; to se osobito često događalo u kantileni. Milstein prevodi sličan primjer iz Chopinove Sonate u h-molu:



Počevši od preliminarnog upoznavanja sa skladbom, Igumnov je već postavio zadatak točnog, pažljivog, smislenog čitanja autorskog teksta. Smatrao je da prvo morate proučiti tekst, svladati sve upute autora, obratiti veliku pozornost na visinu zvukova i ritmičke odnose, metode artikulacije, postavljanje prstiju, pedalizacije, nijanse i drugo. U biti, njegov pristup novom djelu može se okarakterizirati kao svojevrsna kristalizacija izvedbene namjere, zasnovan na kontinuiranom, dosljednom slušanju glazbe: načelu kojeg se Igumnov držao u svom pedagoškom radu. Uvijek je podsjećao učenike da je tijekom nastave potrebno pažljivo „slušati svoje sviranje i kako bi jasno procijenili zvuk, nijanse, pedalizaciju. Kao da slušate sebe izvana i kritizirate svoju izvedbu”. Unatoč

²⁹ Ibid.

tome, priznao je da studenti češće ne znaju „slušati sebe”. To je objasnio podjelom pažnje svojstvenom svakom pijanistu, koji mora istodobno djelovati kao izvođač, odnosno svirati i slušati sebe te provjeravati zvučni rezultat. Zato je mnogo teže slušati i kontrolirati sebe nego druge.

U svojoj praksi Igumnov je uvijek više volio imati osnovu u određenom zvuku. To je bila osnova za njega. Nije ništa mogao zamisliti bez instrumenta. U procesu sviranja pravog zvuka unutarnji zvučni prikaz bio je, naravno, blizak i poznat Igumnovu. Kad je radio na komadu koji je sviran, imao je jasan cilj osloboditi se klišea, očistiti zvučnu sliku od dojma koji je nastao ponovljenim slušanjem stvari.

Igumnov je naglasio potrebu za unutarnjim prikazom zvučne boje: bez „slušanja timbrom” nije mogao zamisliti nikakav „unutarnji sluh”. Unutarnji prikaz ritma (točnost pokreta, jasnoća naglasaka itd.), vrhunci, gradacije zvuka, potreba za razvijanjem unutarnjeg harmonijskog i polifonog predstavljanja.

Igumnov je naglasio kako „da bi se nešto riješilo i prošlo dobro, potrebno je određeno vrijeme... Potrebno je određeno razdoblje za razumijevanje stvari”. Nastojao je smanjiti „grubi” rad, ali ga je smatrao neophodnim elementom u radu pijanista. Nije volio dugo svirati komad presporim tempom; najčešće tempom *moderato*. Što se tiče sporog, namjerno glasnog sviranja, Igumnov je rekao da je ova metoda prije negativna nego pozitivna. U takvoj izvedbi po njegovu mišljenju, cjelina izvedbe se odmah gubi; zvukovi koji čine kompoziciju djela postaju jednako grubi i neizražajni. Sporo sviranje, isključujući rijetke slučajeve složene i kompleksne teksture, prepoznao je samo kao sredstvo „posebnog očitovanja” glazbenih i pijanističkih namjera. Svirajući polako, slijedio je sve izvedbene smjerove, provjeravajući „intonacijske točke”, uspostavljajući zvučnu perspektivu, pažljivo slušajući sve i postižući točnost i umjetničku suptilnost izvedbe. Stav Igumnova nije bio sviranje „sporo” i „teško”, već „sporo” i „izražajno”, a bilo je obvezno *legato*, „kako bi se čula duljina zvuka”.

Sporo, usredotočeno sviranje je traženje i otkrivanje izražajnih mogućnosti svojstvenih djelu. Njime se pojašnjava glazbena struktura, odabiru najprikladniji pokreti itd.

Hentova piše da je pozivajući se na primjer J. Gnesine, Igumnov u svojoj pedagogiji često koristio metodu sviranja bez nota u usporenom tempu. Ova metoda, kao da je uklanjala motorički automatizam i prisiljavala čovjeka da shvati logiku glazbe, da aktivira slušnu memoriju i slušnu pozornost.³⁰

Da bi razvio točnu intonaciju i ispravan dodir s tipkom, Igumnov je preporučio da treba češće vježbati *piano*. Jasnoća dojma ne ovisi toliko o sviranju koliko o snazi unutarnje napetosti (pažnje). Igumnov je često primjenjivao načela postupnog usporavanja tempa (za pažljivu kontrolu i fiksiranje zvuka i motoričkog rezultata, postupno postizanje iznimno sporog tempa) i postupnog povećanja tempa (dosljedno postizanje maksimalne brzine). Prema njegovom najdubljem uvjerenju, svirajući samo sporo, nemoguće je brzo naučiti svirati. Također, posebna pozornost posvećena je razvoju unutarnjih harmonijskih i polifonijskih izvedbi.

Igumnov nije prihvaćao mehanički rad koji dovodi do odvajanja tehnike od glazbenog sadržaja i iz istog je razloga odbacio često korištenu metodu „ritmičkih variranja” kojom se koristio povremeno, samo ponekad pri proučavanju etida. Prilikom sviranja ljestvica i arpeggia, Igumnov je posebnu pozornost posvetio položaju palca, preporučujući da se drži u relativno visokom položaju i što bliže ostalim prstima. Igumnovu je palac bio u prvom planu. Slijedio je Safonovljeve korake i baš kao što je vjerovao da palac služi kao poluga za rotacijsku tehniku i pomicanje ruke, dajući ostatku

³⁰ Хентова, Софья Михайловна, *Лев Оборин* / Hentova, Sofija Mihajlovna, *Lev Oborin*, Lenjingrad, Muzika, 1964., str.25.

prstiju lakoću, a izvedbu čineći jasnijom i ujednačenijom.³¹ Kao posebne vježbe, davao je svojim učenicima vježbe Brahmsa, Tausiga, Safonova i drugih.

Savjetovao je svojim studentima da svakodnevno izvode kratke vježbe (15 - 20) minuta, da razviju fleksibilnost, izražajnost i osjećajnost pijanističkog aparata. Ispod su neke od vježbi koje je koristio Igumnov, posebno vježbe za razmak, tihu zamjenu prstiju i ujednačenost udarca.³²

(„Svirati pažljivo, s potpuno slobodnom rukom.”)

³¹ Milstein, J. I., 1975., str. 353.

³² Ibid., str. 353 – 355.

(„Svirati i u sporom tempu na početku, a zatim brže u svim tonalitetima, pazeći da ruka na prijenosu bude fleksibilna; dok prijenos obavljate što je brže moguće i neprimjetno.”)



Igumnov je smatrao da su ove vježbe korisne osobito u razvoju finijeg osjeta klavijature i u smislu živosti i elastičnosti prstiju. Uz pomoć zasebnih vježbi Brahmsa i Tausiga, Igumnov je razvio točnost i razdvajanje prstiju, ujednačenost i mekoću dodira, punoću tona itd. To se odnosi na teška mjesta u skladbama. Igumnov je savjetovao da ih proučavaju općenito, ali i zasebno. Podjela djela na neke komade manje dijelove i epizode je neizbježna, ali nikada ne smijete izgubiti iz vida cjelinu.

Koncept smislenog ovladavanja poteškoće uključuje, prije svega, analizu te poteškoće. Ponekad teškoća proizlazi iz nejasne ideje o strukturi odlomka i lako se uklanja jednostavnom, prikladnijom podjelom :³³

F. Chopin. Fantazija u f-molu.



Međutim, ta podjela ne bi trebala dovesti do iskrivljavanja glazbenog značenja. Poteškoća se može riješiti uz pomoć umjetnički opravdanog prstometeta. Prilikom odabira pravog prstometeta stvar leži u takvoj fizičkoj „udobnosti” koja isključuje umjetničke „neudobnosti”. Bitnu ulogu u Igumnovljevoj metodi odigralo je ne samo postavljanje, već i pomicanje prstometeta - od četvrtog do petog, od trećeg

³³ Ibid, str.356-361.

do četvrtog itd. Često je koristio zamjenu prsta na istoj tipki - kako bih postigao maksimalni *legato*. Evo nekoliko tipičnih primjera prstometa navedenih u Milsteinovoj knjizi:

F. Chopin. Sonata u b-molu.



R. Schumann . "Kreisleriana".



F. Liszt. Sonata u h-molu.



L. van Beethoven. Sonata u As-duru op. 110, III. stavak.



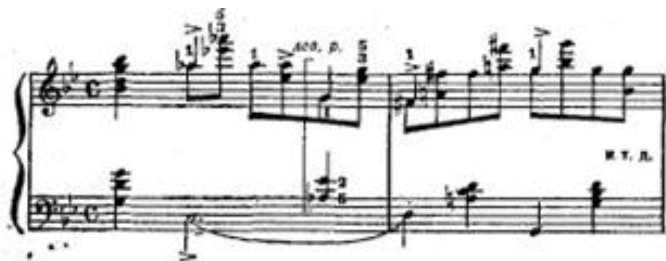
L. van Beethoven. Sonata u As-duru op. 110, II. stavak.



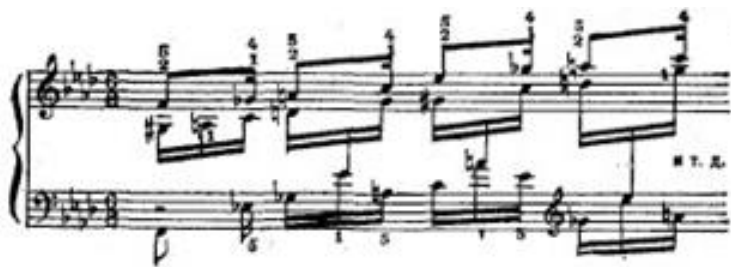
Naravno, s godinama su se mijenjali Igumnovljevi pogledi. Kasnijih je godina došao do zaključka da je u kombinacijama prstometa potrebno koristiti treći prst što je više moguće i smatrati ga glavnim prstom pri sviranju. Igumnovljeva načela prstometa prvenstveno su bila povezana s

fleksibilnošću, elastičnošću pokreta, sukladnošću prstometu glazbenom značenju izvedbe, prirodnošću tehnika, inventivnošću kombinacija prstiju i, najvažnije, jasnim razumijevanjem tehničke prirode određenog mjesta. Ponekad je ova poteškoća uklonjena alternativnim odvajanjem zvučnog materijala jedne ruke između dvije ili obrnuto - povezivanjem zvučnog materijala raspoređenog između dvije ruke u jednu ruku kao:

F. Chopin. Balada u g-molu.



F. Chopin. Balada u f-molu.



P. I. Čajkovski, "Godišnja doba", Maslenica.



P. I. Čajkovski. Varijacije u f-duru.



S. V. Rahmanjinov. Preludij u c-molu op. 23.



Posljednji primjer također pokazuje da je Igumnov ponekad komplicirao stvari kako bi jasnije otkrio sve elemente autorskog teksta, u ovom slučaju, tako da je C u basu zvučao toliko dugo koliko je naznačen u tekstu, a da istovremeno nije „zagađivao” pasaže.

Nakon što je poteškoća ovladana, ona se i dalje mora prirodno povezati sa svim prethodnim i sljedećim izlaganjem. Ovdje izvedba skladbi u cjelini ili u velikim dijelovima postaje vrlo važna. Metoda rada s „velikim komadima” omogućuje izvođaču da stvori živu sliku, da razumije ispravan

odnos cjeline i njezinih dijelova te da razlikuje bitno od sporednog. Izvođač mora otkriti gdje je teško, zašto je teško, kako olakšati, ukloniti problem. Mora biti sposoban gledati najteže mjesto na takav način, da odmah može pronaći temeljnu jednostavnost.

3. 6. Zvučna paleta

Igumnov nije mogao zamisliti niti jedan trenutak pijanističkih satova, čak ni najjednostavnije vježbe, bez pažljivog rada na tonu. „Lijepi ton je sredstvo, a ne sam sebi cilj. Najbolji ton je onaj koji najpotpunije izražava dati sadržaj.”³⁴

Berlinove izjave su vrijedne pažnje:

„Glavna stvar u pedagogiji Igumnova bio je lijepi ton. Da, prema Horowitzu, cijela je ruska škola, prije svega ton.”

„Sjećam se, mi smo se Igumnovljevi učenici odlikovali posebnim tonom. To je bila prava ruska škola: zvuk, fraziranje bez pretvaranja – nije podnosio nepristojno ponašanje. Sjećamo se lijepe škole Neuhaus. Bila je to europska škola: blještava, svijetla, možda svjetovna. Prekrasna škola! Sjećamo se škole Feinberga koja se odlikovala drugim kvalitetama. Druga je stvar što mi se škola mogla svidjeti ili ne. Naprimjer, nikad nisam htio ići nigdje drugdje nego samo kod Igumnova! I bez obzira koliko me ljudi pokušalo u svoje vrijeme uvjeriti da ne idem, nitko me nije mogao odvratiti od ovoga, jer sam htio dobiti rusku školu tona.”³⁵

U Igumnovljevom stavu prema boji zvuka mogu se uočiti dvije tendencije:

1. težnja za punim, melodičnim, mekim tonom, nastojanje da se „pjeva na glasoviru”,
2. težnja za maksimalnom raznolikošću zvučnih boja.

Pjevanje je glavni zakon glazbenog izvođenja, „živa osnova glazbi”.

Igumnov je povukao oštru razliku između izraza „*toucher*” (od francuskog *toucher* - dodir, dodirnuti), koji je volio, i „*anschlag*” (od njemačkog *anschlagen* - udariti), koji je mrzio. Ovom prilikom Milstein citira izjave Igumnova: „U stara vremena postojala je dobra riječ *toucher* (s francuskog), koja je ispravno odražavala stav prema instrumentu: precizan dodir, dodir s klavijaturom, a ne udarac! Kako može biti udarac? Kao odgovor na udarac, bit će samo zvuk drveta. Ne smije se udarati tipku; tipke bi trebali milovati, lagano ih dodirivati, a ne udarati po njima...”³⁶

Bio je to koncept dodira koji je bio najbliži percepciji zvuka, načinu proizvodnje zvuka Igumnova. Glavno načelo njegova dodira bilo je „spajanje prstiju s tipkama”, „dodirivanje klavijature”, a riječ spajanje ne karakterizira samo način njegovog dobivanja tona, nego i samu kvalitetu Igumnovljevog tona. Također je bitno ne samo znati tiho svirati, već i čuti tišinu. Zvuk bi trebao biti

³⁴ Ibid, str.362.

³⁵ Berlin, B. M., 2006, str.260.

³⁶ Milstein, J. I., 1975., str. 363, cit. iz izvještaja Igumnova u Maloj dvorani Moskovskog konzervatorija na jubilarnoj večeri klavirskog fakulteta.

prirodno rođen iz tišine. Prema Igumnovu, to je temelj temelja majstorstva tona. Odlučan protivnik tvrdog dodira s instrumentom, „udarnih tendencija” u umjetnosti pijanizma, svojstvenih u to doba.

Prije svega, zahtijevao je neumornu slušnu kontrolu nad kvalitetom zvuka. Pažljivo slušanje vlastitog sviranja. Prilikom dodira tipki ne bi trebalo biti snage što proizvodi jačinu zvuka; pristup klavijaturi trebao bi biti nježan. Igumnov je na svaki mogući način savjetovao da se izbjegne snažno udaranje po tipkama.

Nadalje, „savjetovao sam vam da držite prste što bliže tipkama i pokušate što je moguće više svirati jagodicom, odnosno mesnatim dijelom prsta, kako biste težili punom kontaktu, prirodnom dodiru s klavijaturom. Moramo nastojati potpuno se stopiti s klavirom, tako da između dna tipke i prstiju nema ničega, čak ni papira za cigarete; trebali biste se nekako spojiti s klavijaturom, držati je se. Uranjanje prsta u tipku treba biti mekano i prirodno (poput „u vatu”, „u tijesto”), bez namjernog pritiska, jer prekomjerni pritisak samo šteti pijanistu. Sve je ispod; ruka meko počiva na klavijaturi i ne pritišće je. Apsurdno je pritisnuti stolicu dok sjedite; jednako je smiješno pritisnuti tipke dok svirate.”³⁷

„Moj ideal zvučanja je milozvučni, mekani *piano* i pun, snažan, ali nikad pucketajući *forte*, odnosno ono u čemu je Anton Rubinstein bio tako divan”, piše Igumnov u svom članku.³⁸

„Pokret bi trebao biti kontinuiran, gladak i ne smije biti u suprotnosti s teksturom komada koji se izvodi. Trebao bi proizlaziti iz sadržaja djela koje se izvodi; mora biti prirodno i slobodno. Jedan od najvažnijih uvjeta za dobro zvučanje je potpuna kontrola vašeg tijela, opravdanost i škrtošć pokreta, poricanje čvrstog, pripremljenog oblika ruke. Ruka i lakat nikada se ne smiju stezati. Istodobno, ruka se ne smije opustiti. Morate biti sposobni organizirati ruku ovisno o konkretnoj situaciji, kao da je nakratko fiksirate i odmah otpustite.”

Također, Igumnov je naglašavao važnost rada na oslobađanju svih mišića kako bi bili potpuno slobodni i poslušali naredbe mozga. Sve počinje slabljenjem mišića. U kantileni ton proizvodi meka, slobodna, ali nikako labava ruka. Nakon izdvajanja tona, ruka se trenutačno i glatko, po inerciji, spušta prema dolje, kao da "visi" na vrhu prsta, koji lako i elastično počiva na klavijaturi. Kvaliteta zvuka uvelike ovisi o tom stanju, a služi i kao izvor *legata*.

Igumnov je upozorio na nepotrebne pokrete rukama; osobito na zglob i lakat. „Prilikom sviranja kantilene”, rekao je svojim učenicima, „ruka se ne bi trebala dizati nakon dodira tipke... Varaju se kad misle da takvi pokreti mogu osloboditi ruku. Ruka bi trebala biti sklona klavijaturi, trebala bi dati snagu prstima; dok svaku čvrstost, naravno, treba isključiti...”³⁹

S druge strane, zglob bi trebao biti fleksibilan i mijenjati položaj ovisno o zvučnom zadatku. Budući da kvaliteta tona uvelike ovisi o djelovanju zgloba, Igumnov je kretanje ručnog zgloba uspoređivao s disanjem (kretanje zgloba dolje se podudaralo s udisajem, a prema gore - s izdisajem), ili s gudačkom gudačkog instrumenta. Igumnov je sviranje *legata* opisivao kao „prelazak s prsta na prst” - slavni Igumnovljev *legato*, s osjećajem „dna” tipke, kada se čini da se prst stapa s klavijaturom. *Legato* s iznenađujuće dugotrajnim, melodičnim zvukom i ljepotom tona. Igumnov je naglašavao potrebu osjećaja dna klavijature pri istezanju zvukova, sviranju akorda ili kantilene, čak i uz *pianissimo*, ali nikada ne smije biti pritiska na tipke.

³⁷ Ibid, str. 365, citat iz lekcija Igumnova u Moskovskom koznervatoriju zabilježio J. Milstein.

³⁸ Игумнов, К. Н., *Мои исполнительские и педагогические принципы* / Igumnov, K. N., *Moja izvedbena i pedagoška načela*, str.71.

³⁹ Ibid.

Opći karakter Igumnovljeve zvučne produkcije je sljedeći:

„Ton treba uglavnom uzimati kretanjem odozgo (prsta, zgloba, ruke), a doza ovog pokreta trebala bi biti vrlo umjerena, ponekad gotovo i neprimjetna. Ne smije biti zaustavljanja. Podizanje i spuštanje jedan je neodvojiv pokret. Zaustavljanjem pri vrhu samo se povećava broj nepotrebnih pokreta, unosi nemir, a ne povećava se trajanje tonova.”⁴⁰

Prijeđimo na drugi trend – kolorit tona.

Posebno se istaknula Igumnovljeva škola klavirske instrumentacije, s promišljenim podređivanjem glasova prema stupnju njihove važnosti: „I u slikarstvu i u glazbi ništa nikada nema istu važnost.”⁴¹

Igumnov je ponudio razne tehnike sviranja kako bi riješio ovaj problem. Ovo su neke od njih:

1. Prije svega, valja napomenuti da, prema Igumnovu, priprema ruke, standardizacija, fiksacija dovode do monotonije zvuka, a raznolikost položaja zgloba, ruke i prstiju daje bogatstvo zvučnih boja. Različiti prstometi, različiti pokreti, poput tehnike „izvlačenja zvukova s klavijature” odmicanjem ruke od klavijature, ili različitih metoda artikulacija. Za mat zvuk Igumnov je savjetovao sviranje ravnim prstima, za svijetli zvuk – zaobljenim prstima, isto je bilo vrijedilo za odlomke.

2. Za postizanje potpune raznolikosti zvuka potrebna je posebna spretnost i fleksibilnost kretnji. Tijekom sviranja pijanist prilagođava svoje ruke uzorku izvedene epizode, tražeći takve pokrete, položaje ruku u kojima bi svakom prstu bilo ugodno. Igumnovljev je zahtjev sljedeći: „Opravdanje i škrtnost pokreta s njihovom potpunom slobodom.”⁴²

3. Igumnov je vjerovao da je jedan od bitnih načina za postizanje različitih zvukova „razdvajanje prstiju.” Svaki prst mora biti svjestan svoje odgovornosti, biti aktivan pojedinac i istovremeno slušati cijelu ruku. Ruka bi trebala biti „kao da je podijeljena na dva dijela”, izvršavajući dvije različite zvučne funkcije. Ispod je nekoliko primjera takve „polifonijske” fature s Igumnovljevim uputama:⁴³

F. Schubert. Impromptu u Ges-duru.



⁴⁰ Ibid., str. 367, cit. iz osobnih razgovora iz zapisa s K. N. Igumnovim.

⁴¹ Золотова, Ирина Леонидовна, *Кэтти Малхасян*/ Zolotova, Irina Leonidovna, *Ketti Malhasjan*, Erevan, Amroc, 1998., str.18.

⁴² Milstein, J. I., 1975.,str. 368.

⁴³ Ibid.str.369.

„Četvrti i peti prst ovdje su kao oslonac; ruka počiva na njima; ostali prsti ostaju slobodni, živi, ritmički jasni, odlučni.”

Slične primjedbe date su i Chopinovoj Etidi u E-duru op. 10, početku kadence prvog stavka Rahmanjinovog trećeg koncerta i drugim djelima.

U ovim primjerima izražajnost melodije ne postiže se „snažnim udarcem” nekih prstiju, već njihovom težinom i naginjanjem cijele ruke prema njima; lakoća pratnje postiže se lakoćom dodirivanja ostalih prstiju, koji jedva dodiruju tipke, ali ih pogađaju vrlo jasno.

Iz navedenog proizlazi da se nagib, u pravilu, pomiče prema glavnom crtežu. Ako morate istodobno povući nekoliko zvučnih linija jednom rukom, tada bi svakoj od njih trebalo dati svojstven individualni zvuk.

Raznolikost u jedinstvu - tako bi se moglo formulirati Igumnovljevo vodeće načelo na ovom području.

Sve se to postiže raznim potezima prstiju po tipkama, jedan glas izvodi se koristeći svu energiju ruke, drugi kroz pojedinačno, lagano djelovanje prstiju, uz pomoć ravnornosti i jasnoće njihova udarca. S tim je u uskoj vezi i Igumnovljeva metoda „živih prstiju” - svaki prst, bez obzira na ruku i zglobov, podiže se tiho i lako, a isto tako meko i lako pada na tipku. Ova metoda olakšava sviranje na klaviru u *pianu* i u *pianissimu*.

4. Igumnov je uvijek podsjećao na potrebu poštivanja „**zvučne perspektive**”. Pod time je shvaćao uspostavu korelacije nekih zvukova s drugim zvukovima po vertikali, dovodeći ih u ravnotežu, dijeleći zvučno tkivo na prvu i drugu ravninu i podređenost glasova prema stupnju njihove važnosti.

„Da, postoji glazbena perspektiva. Ovo je perspektiva raspodjele glasova prema stupnju njihove zvučne zasićenosti. Ne možete svirati sve jednako konveksno i izražajno; u glazbi, kao i u slikarstvu, postoji prednji plan i pozadina.”

Kako je rekao Igumnov, „...perspektiva se ne odnosi samo na polifoniju, već i na harmonijske kombinacije. Neiskusni pijanisti često ne znaju o čemu se radi i potroše puno vremena u neuspješnim pretraživanjima. U biti, samo trebate potisnuti neke elemente u pozadinu, neke gurnuti naprijed, pravilno rasporediti svjetlost i sjene, odnosno izmjeriti jačinu zvukova melodije i pozadine i sve će doći na svoje mjesto, sve će zvučati drugačije. K tkivu djela, potrebno je pristupiti polifonijski, imati osjećaj kretanja glasova, podrediti glasove prema stupnju značaja i promatrati zvučnu perspektivu, da tako kažemo, napraviti instrumentaciju glazbenog tkiva. Sposobnost podređivanja harmonijskih glasova je instrumentacija klavira.”⁴⁴

Istražujući Igumnovljevo umijeće i pedagoška načela, možemo reći da je imao cijelo učenje o glasovirskoj instrumentaciji s velikim brojem malih uputa i tehnika, poput već spomenutih tehnika „razdvajanja prstiju”, različitih nagiba ručnog zgloba do prvog ili do petog prsta ili različitih položaja prstiju, različitih načina udaranja - *legato*, *non legato*, *staccato*, *portato*, *staccatissimo*, *tenuto*, razni, neprimjetni napadi zvuka (bez naglaska), čvrsti (s naglaskom), suzdržani, glatki itd. Veliki interes predstavljaju posebne tehnike koje dovode do ublažavanja dubokozvučnih basova i istodobno do jačanja zvukova srednjeg registra (pretvarajući ih u melodične zvukove, postižući njihovu sličnost s ljudskim glasom). Prema Igumnovu, zvučna paleta pijanista kao da odgovara raznolikosti boja - od

⁴⁴ Игумнов, К. Н., *Мои исполнительские и педагогические принципы* / Igumnov, K. N., *Moja izvedbena i pedagoška načela*, str. 70.

oštrog, staklastog, iskričavog zvuka do prigušenog, zatvorenog. Uvijek je pribjegavao figurativnim usporedbama, kao što su:⁴⁵

Sonata u G-duru op. 37 Čajkovskog, (II. stavak, vrhunac u Es-duru): „Ovi akordi moraju se probijati poput sunčeve zrake kroz oblake.”

Bachova Partita u c-molu br.2: „Ove bi note trebale zvučati izrazito - poput krupnih kapi kiše koje padaju po krovu.”

„Kreisleriana” Schumanna: „*Sforzando* - kao da zvoni sat.”

Sonata, u d-molu op. 31 br. 2 Beethovena (prvi stavak): „Poput zvukova u hramu s kupolom, oni su jasni i s tonovima... Želim da recitativ zvuči poput glasa u nadsvođenom dijelu crkve. Tako da su njezini zvukovi uvijek nešto umiješani.”

Igumnov nije bio ravnodušan prema bojama tonaliteta. Neke je smatrao svjetlijima, a druge tamnijima. Naprimjer, rangirao je na lagani C-dur, Cis-dur (nazivao se zlatni), G-dur (nazivao se pastoralni), koji je također nazvao svečanim), smatrao je da je F-dur svjetlosan, da je B-dur manje lagan, c-mol je smatrao hrabrim i mračnim itd. Za Igumnova su značajnu ulogu također odigrali pejzažni prikazi i asocijacije žanrovskog karaktera. Uvijek i u svemu pokušavao je oživjeti sposobnost unutarnje intonacije, pokušavajući ovladati hladnoćom i specifičnošću intoniranja glasovira.

5. Pedalizacija Igumnova također uvelike pripada području zvučne boje. Igumnov je dodijelio ogromnu ulogu pedalu, dajući mu veliku važnost kao faktoru dinamike, harmonične pozadine i održanog akorda (polu-pedal). Značenje pedala kao boje: „...mislim da je moj zvuk prvenstveno rezultat mog pedaliziranja glavno je da ne žurim skinuti nogu s pedala, kao da visi na pedali i općenito se prema ovom posljednjem ponašam vrlo nježno, glatko ga pritišćem i otpuštam i često ne potpuno. Siguran sam da tajna rastezljivog zvuka na glasoviru najviše ovisi o pedalima”.

Prema Milsteinu: „Kod Igumnova je instrument disao.”

Njegovu pedalizaciju odlikovali su kreativnost, raznolikost i suptilnost. Igumnov je posebno često koristio polu-pedal. Pedal je koristio kao „mrlju boje”, „razmaz pedala”, nakon čega je uslijedio privremeni prestanak pedalizacije („provjetranje zvučnosti”). Ovo prozračivanje najčešće se provodilo uklanjanjem papučice nešto ranije od trenutka uvođenja nove fraze ili djelomičnim uklanjanjem papučice ili ponovnim pritiskom na polu-pedal.

Igumnov nije odobravao niti pretjerano čestu promjenu pedala, niti kontinuiranu pedalizaciju, niti „pedalizaciju bez zraka”. Pedal, ako je korišten pravilno, omogućuje izražavanje glazbene perspektive. To mora biti na mjestu na kojem je kretanje melodije važno; početak i kraj fraze itd.

Pedal je važan za ritam, ali uvijek biste trebali biti oprezni o ovisnosti pedala o ritmu. Igumnov je posebnu važnost pridavao pedalu *legato* čiji je značaj vidio u kontinuitetu, sposobnosti glatkog povezivanja harmonijskih granica. To je nepromjenjivi pratilac sviranja legata i melodične kantilene: „Najteže je ustanoviti trenutak *legato* pedala. Taj se trenutak mijenja ovisno o prirodi glazbene fraze. Najčešće se javlja neposredno nakon prijelaza jednog zvuka u drugi; ponekad se odmiče i odlazi, takoreći, sa zadržavanjem, konačno, ponekad (rijetko) dolazi tek nakon proširenijeg razmaka.”

Igumnov je obično koristio odgađanje trenutka otpuštanja pedala pri izvođenju kantilene. Trenuci odgode i otpuštanja pedala određeni su prvenstveno time kako je i kada je pijanist čuo već odsvirani ton, kao i stupnjem intenziteta i trajanja tog tona kada su iscrpljene sve mogućnosti za

⁴⁵ Milstein, J. I., 1975.,str.379.

njegovo produljenje. U tom kontekstu važan je i tempo izvedbe. U *adagiu* je odgođeni pedal drugačiji od onog u *allegro*. Naravno, pedalizacija mora biti pažljivo promišljena. Međutim, Igumnov je upozorio na opasnost odvajanja pedalizacije od zadataka umjetničke izvedbe, jer je pedalizacija samo dio cjelokupnog dizajna i ne može se odvojiti od izvedbe. Potreban pedal može se pronaći i popraviti samo tijekom sviranja. Vrijeme pritiskanja i otpuštanja pedala neraskidivo je povezano s dubinom pritiskanja. Stoga je Igumnov s dovoljnim oprezom postupao čak i do najtočnijeg otpuštanja pedala, češće je preferirao grafičko otpuštanje. Budući da se pri otpuštanju uzima u obzir samo vrijeme pritiska, a ne dubina pritiska. Igumnov je imao različite gradacije nepotpunog pritiskanja i opuštanja pedala. I što je najvažnije, sve je kontrolirano sluhom. Igumnov je bio protiv predebelih pedala pozivajući da što više pažnje posveti melodijskoj liniji. Polu-pedal mu je u tome poslužio kao pouzdano sredstvo.

Igumnov je volio koristiti lijevi pedal za postizanje rijetkih kolorističkih efekata, ne samo s *pianissimom*, već i s punim, dugotrajnim tonom. Velika važnost pridavana je tehnici pedala, odnosno vanjskim trenucima pedaliziranja, jer mehanički čimbenici igraju važnu ulogu u procesu pedalizacije zato što mogu ili poboljšati ili pogoršati kvalitetu zvuka.

Evo nekoliko njih:

1. Potrebno je što je moguće bolje osjetiti dodir prigušivača sa žicama, izbjegavati kucanja prigušivača po žicama.
2. Peta nikada ne smije biti u zraku.
3. Pedal je pritisnuta samo prstima, uvijek vrlo slobodno i bez napetosti.
4. Stopalo nikada ne smije izgubiti kontakt s pedalom, trebalo bi „se spojiti s pedalom”.
5. Ne kucati nogom. Ne odvajati stopalo od pedala kada se spušta.
6. Izbjegavati stezanja mišića noge na svaki način.

3. 7. Pitanja tehničkog ovladavanja

Pijanistička tehnika sredstvo je utjelovljenja umjetničkih namjera.

Igumnov je tvrdio da nema dobrih i loših tehnika: tehnika se rađa iz potrage za zvučnim pretraživanjem i ne može se odvojiti od umjetničkog procesa. Najbolja tehnika je tehnika koja proizvodi najveći učinak uz najmanje uloženi sredstva.

Izvedba otkriva tehniku i njezine ciljeve, u svakom pojedinom slučaju, kao da se automatski povezuje s potrebnim pokretima ruke, šake i prstiju. „**Od uha do pokreta, a ne obrnuto.**”⁴⁶

Unatoč individualnosti putova razvoja u motoričkom odnosu, svaka individualnost ima i nešto zajedničko, poput posebnih obrazaca ritma koji su u osnovi svakog pokreta i omogućuju prosuđivanje ispravnosti ili netočnosti ovog ili onog pokreta. Pokret bi trebao biti precizan, gladak, kontinuiran, slobodan i, što je najvažnije, organiziran u odnosu na cjelinu. Konačno, ekonomičan i ne rastrošan.

⁴⁶ Ibid, str.379.

Igumnov je vjerovao da se treba naviknuti i ustremiti unaprijed na točno i kontinuirano gdje pokreti „pogađaju pravu metu”. To možete započeti borbom protiv svih pojava koje ometaju cjelovitost pokreta i „slobodu tijela”. Potrebno je izbjegavati pretjeranu napetost i nerazgovijetnost pokreta, neorganiziranost. S jedne strane, „slobodno raspolaganje vlastitim tijelom”, „poricanje fiksacije i prethodno pripremljen oblik ruke”, s druge, „opravdanost i škrtošć pokreta”, „sposobnost organizacije ruke ovisno o situaciji, nakratko je popravljajući, a zatim otpuštajući”.

Dolje su navedene neke od važnih napomena Igumnova o tome: „Sve počinje oslobađanjem mišića. Nema stezanja lakta ili ramena.”⁴⁷

Važna točka je spajanje prstiju s klavijaturom „koraćanje prstom do prsta”. Morate nastojati potpuno se stopiti s klavirom, tako da nema ničega što ometa između dna tipke i vaših prstiju, nikakvih prepreka, čak ni cigaretnog papira. Već, na primjer, kao kada svirate *non legato* i *staccato*.⁴⁸

Igumnovu je bio bitan i „točan omjer pojedinačnih pokreta ruke, i ramena, njihove veličine i podređenosti”. Štoviše, osjećaj prstiju trebao bi biti sinkroniziran tijekom sviranja oktava i akorda. Igumnov nije odobravao sviranje akorda i oktava s „gotovim prstima”, „tvrdom” rukom, u unaprijed pripremljenom položaju s fiksiranim prstima: akord bi trebao „vrebati” u mekoj, slobodnoj ruci „koja se otvara kad svirate akord u pravom položaju”. Što se tiče „istrganja” akorda iz instrumenta, to je potrebno primijeniti samo u određenim slučajevima, kako bi se dobio određeni zvučni rezultat. Ne smije se svirati s napetim mišićima jer to obično dovodi do suhog zvuka i sumnje u sebe. Inertnost i labavost pokreta loše utječu na disciplinu pijanista.

Dakle, tehničko umijeće pijanista temelji se na potpunoj slobodi ruke, organizaciji i prirodi njegovih pokreta od ramenog pojasa do vrhova prstiju.

Budući da se pokret temelji na kontinuitetu, ruka se stalno prilagođava teksturi, reljefu izraza itd.

Gotovo svaki položaj ruke može se opravdati, samo ako je dovoljno udoban, ako odgovara građi ruke, reljefu glazbenog tkiva i, najvažnije, ne narušava jedinstvo pokreta.”⁴⁹

Prema Igumnovu, čak i uz individualni pristup, postoje opći uvjeti koji pogoduju pravilnoj organizaciji pokreta. Uvjeti su navedeni u nastavku.⁵⁰

„Prirodno sjedenje; nije potrebno sjediti na cijelom stolcu, već samo na njegovoj prvoj polovici.

Lakat ne smije biti niže od razine klavijature.

„Visina sjedala određena je prirodnim nagibom ruke od lakta prema prstima u dodiru s klavijaturom.”

„Trebalo li lakat biti malo iznad razine ruke. Ruka je jedna organizirana cjelina.” „Sjediti više je mnogo udobnije. Više sjedenje pomaže kretanju. Kretanje je tada bliže klavijaturi; kad sjedite nisko, to uopće nije tako.”

2. Držite tijelo ispred same sredine klavijature potpuno slobodno, prirodno, s blagim nagibom prema naprijed.

⁴⁷ Ibid., str.380, cit. iz predavanja Igumnova u Moskovskom konzervatoriju.

⁴⁸ Ibid., str.380, cit. iz osobnih razgovora i bilješki Igumnova.

⁴⁹ Ibid, str.382.

⁵⁰ Ibid., str.382-383.

3. Leđa, ako je moguće, ne smiju biti pogrbljena.
4. Lakat se nikada ne smije prisloniti na tijelo: pretjerano približavanje lakta tijelu stvara povezanost, ometa kretanje i potiče napetosti.
5. Palac bi trebao biti visoko podignut i tipke dodirivati samo stranom falange.
6. Položaj prstiju određen je strukturom, reljefom i karakterom glazbene fraze, dakle može se mijenjati. Najprirodniji oblik ruke još je uvijek polukružni oblik.
7. Nagib ruke tijekom sviranja se mijenja, najčešće na peti prst.
8. Zglobovi dlanova i prstiju ne smiju se stiskati; ovo je izuzetno loše za izvedbu.
9. Prsti ne bi trebali „klizati” po klavijaturi .
10. Stopala bi uvijek trebala biti na pedali.

Dakle, za tehničko ovladavanje, ne treba se kretati smjerom vanjskog poboljšanja pojedinih tehnika, nego uglavnom smjerom općeg temeljnog restrukturiranja cjelokupnog motoričkog čina u cjelini. A u tom procesu najvažnije je oslobađanje od unutarnje i vanjske napetosti, usklađenost svih pokreta međusobno i njihova usklađenost s prirodom komada koji se izvodi, odnosno slobodnom i prirodnom izvedbom (sviranjem).

3. 8. Problemi s repertoarom

Igumnov je vjerovao da su osjećajnost i istinitost izvedbe mogući samo kada je izvedeno djelo duhom blisko izvođaču, kada u njemu nađe živahan odgovor, postane njegovo osobno vlasništvo.

To se odnosilo i na samog Igumnova. Njegov umjetnički ukus i izvedbeni stil bili su daleko od bilo čega ekspresionističkog i formalističkog. S gorčinom je govorio o modernizmu, a francuski impresionisti su mu također bili strani. U njegovom koncertnom repertoaru dominantnu poziciju zauzimala je klasična (uglavnom Beethoven) i romantična glazba u širem smislu riječi (Schubert, Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Čajkovski, Skrjabin, Rahmanjinov).

Igumnov je također odlučno odbacio površnu modernizaciju klasike koja je u prvim desetljećima 20. stoljeća bila rasprostranjena kako u izvedbi uživo, tako i u izdanjima. Borio se sa šablonom, namjernom originalnošću, težeći izravnom izvođenju klasičnih skladbi uživo, stilski jasnom otkrivanju njihovog sadržaja. Unatoč sve većem interesu za Busonijeva izdanja, nije ih uvijek odobravao. Igumnov je ponekad iznosio primjedbe na djela impresionista: bile su za njega više estetske nego emocionalne i umjetničke. Naravno, bilo je i djela koja je volio, poput „La soirée dans Grenade”, „L’isle joyeux”, „Pavane pour un infante défunte”, „Jeux d’eau”. Naravno, impresionisti su zauzeli vrlo skromno mjesto i u Igumnovljevoj pedagogiji; osim navedenih njegovih najdražih skladba. Svojim studentima je davao i „Jardins sous la pluie”, „Bergamasque Suite”, nekoliko uvodnih i dramskih djela iz „Estampes” C. Debussyja, „Alborade”, „Forlane” i Toccata M. Ravela. U biti, to je bilo sve što se davalo studentima, i to ne često. Što se tiče sovjetskih skladatelja, on je neprestano nastojao pronaći u njima nastavak bliske mu tradicije ruske glazbe; nije bila slučajnost što je volio i izvodio ona djela S.S. Prokofjeva i N. J. Mjaskovskog, gdje su se te tradicije odražavale. Igumnova je odlikovala visoka zahtjevnost u odnosu na izbor programa. Čak je i u djelima koja su bliska duhom izvodio razliku u

smislu glazbenih zasluga „Skladbe poput Beethovenove Sonate op.111, na primjer, izazivaju vrlo poseban stav: to je više od ljubavi, to je neka vrsta divljenja.”⁵¹:

Posebno je volio svirati djela ruskih skladatelja, osobito Čajkovskog i Rahmanjinova. Igumnov nijednog skladatelja nije tako prodorno i snažno interpretirao kao Čajkovskog, čiju je glazbu nazvao „vatrenom ispoviješću ljudskog srca” i smatrao ga svojim najbližim i najdražim. U svojoj je glazbi vidio „utjelovljenje svoje prošlosti”, „utjelovljenje svog razdoblja”.

Milstein posebno ističe njegove nezaboravne izvedbe skladateljevih djela kao što su „Godišnja doba”, Sonata u G-duru, Trio u spomen na velikog umjetnika, Romanca u f-molu, Valcer u fis-molu, „Uspavanka”, itd.

Rahmanjinov je također bio blizak Igumnovu. Milstein ga citira: „Rahmanjinov je ruska duša, ruska priroda, ruski način života... Poput Čajkovskog i Čehova, on govori bliskim, istinitim i materinskim jezikom umjetnosti. Snaga prve percepcije godinama ostaje, a analiza je nemoćna oslabiti njezinu svježinu. Ime Rahmanjinova ostat će zauvijek u ljetopisu ruske umjetnosti. S godinama ga sve više cijenim, a po žicama koje dodiruje u meni, on mi je, s Čajkovskim, beskrajno blizak. Njegova je glazba do kraja ruska...”⁵²

Ogromno mjesto u Igumnovljevom repertoaru zauzela su djela Beethovena, Chopina i Liszta, a proučavanje njihovih djela je smatrao glavnim preduvjetom za razvoj pijanističke slobode i virtuoznosti.

K. Adžemov je napisao: „Igumnov je puno svirao Chopina, ističući milozvučnost, ritmičku raznolikost i neku vrstu *rubata* svojstvenu Chopinu. Posebno se isticala njegova izvedba nokturna, a osobito je savladao umjetnost sviranja Chopinovih „tekućih” tekstova, često podsjećao na Bülowovljeve upute te kraća „zaustavljanja” u sporom tempu. U skladbama s plesnim slikama, osobito u mazurkama, bio je raznolik i istodobno precizan u ritmu.”⁵³

Naravno, ponekad su mu se interesi promijenili. Na primjer, Chopina su zamijenili Schumann, Liszta Schubert, Mendelssohn ili drugi skladatelji. Naprimjer, strast prema transkripcijama i parafrazama Liszta zamijenio je proučavanjem originalnijih skladba zrelog razdoblja, koje je samo po sebi zamijenilo zanimanje za kasnog Liszta. Isto je bilo s Brahmsom, čija su velika djela proširenog oblika ranjih godina zamijenjena manjim djelima kasnijih godina (op. 117 – 119), do Chopina; entuzijazam za Sonatu u h-molu zamijenila je strast za Sonatom u b-molu (vrijedno je napomenuti da je Igumnov prvi put počeo svirati Sonatu b-mol tek 1920-ih godina, kad je već imao 50 godina) itd.

Karakteristično je da se Igumnov u svim svojim izvedbenim aktivnostima često okretao istim skladbama klavirske literature: Sonata u c-molu op. 111 i Sonata u As-duru op. 110 Beethovena, „Kreisleriana” Schumanna, Sonata u h-molu Chopina i Lisztova Sonata u h-molu. 2. Koncert Rahmanjinova, 1. Koncert u b-molu i Sonata u G-duru Čajkovskog, Schumannova Fantazija u C-

⁵¹ Ibid., str.388, cit.iz Igumnovljevih razgovora sa zaposlenicima Instituta za psihologiju.

⁵² Ibid, str.289, cit. iz osobnih razgovora i bilješki Igumnova.

⁵³ Аджемов, Константин, *Художественные влечения К.Игумнова* / Adžemov, Konstantin, *Umjetničke sklonosti K. N. Igumnova*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1957., br.10, str.118.

duru, bile su njegove stalne pratnje, a upravo izvođenjem tih djela je Igumnov imao najvrjednija postignuća. Kako im se više puta vraćao i s godinama je oblik njihove izvedbe postao savršeniji.

Nije ništa manje karakteristično da je među djelima romantičarskog duha bilo i takvih djela koja nikada nije svirao na sceni, na primjer, Schumannov „Carnaval”. Također nije izvodio „Slike s izložbe” M. P. Musorgskog, „Islamej” M. A. Balakireva. Igumnov je cijenio Mozartovu glazbu, ali ju nije mnogo svirao. Ipak je odao veliko umjetničko priznanje ovom velikom skladatelju. Na svojim je koncertima svirao najmanje šest Mozartovih sonata (A-dur, a-mol, F-dur, D-dur, c-mol) Fantazije u d-molu, c-molu, Rondo a-molu, Menuet u D-duru, Adagio u h-molu, u klasi je svirao gotovo sve sonate. Njegov stav prema Bachu bio je gotovo isti: relativno je rijetko uvrštavao njegova djela u svoj koncertni repertoar, a istovremeno ih je ubrajao među najveća glazbena stvaralaštva. Na sceni je svirao Preludije i fuge u f-molu, g-molu, h-molu (I. svezak), „Talijanski koncert”, Englesku suitu u g-molu, Passacagliu u c-molu u d'Albertovom aranžmanu, Orguljski Preludij i fugu u a-molu u Lisztovoj obradi, Orguljski preludij i fugu u g-molu u vlastitoj obradi.

„Kako svirati Bacha? Prije svega, potrebno mu je posvetiti puno godina. Naravno, svirati Bacha je vrlo korisno. Međutim, stekao sam dojam da ako mladi ljudi previše sviraju Bacha u mladosti, kasnije ne postižu željenih rezultata. Za djecu i mlade Bach je kompleksan. Oni njega sviraju površinski. Kažu da polifonija uči kako čuti glasove. Bez sumnje, da. Međutim u praksi se ponekad sve svodi na činjenicu da je jedan glas naglašen, dok su drugi glasovi prešućeni. Neki žele od Bacha napraviti nešto izražajno, svirati pojačanim izrazom, drugi to izvode malim nijansama. Ima onih koji vjeruju da Bacha treba svirati suho, ne ulagati emocije u izvedbu; to također nije dobro. Drugi žele vidjeti u gotovo svakoj Bachovoj noti neku vrstu tragedije ili drame pa stoga pribjegavaju deklamacijskoj izvedbi. To je nesumnjivo kod Bacha, ali on ima i intimnu stranu, koju se ponekad usput zaboravi. Busoni je to zaboravio, pokušavajući sve izrecitirati širokim tonom. Morate puno slušati orgulje. Tada možete i moći čete dobro svirati Bacha. Da biste izvodili Bacha, morate imati određeni pristup tome.”⁵⁴ Igumnov je također vjerovao da Bach uči izvođača da bude precizan: „Bach je naš odgojitelj. On postavlja temelje ne samo za polifoniju, već i za ritam i preciznost.”⁵⁵

Igumnovljev koncertni repertoar uključivao je samo mali broj Bachovih, Händelovih i Haydnovih djela. Gotovo je u potpunosti falile djela francuskih čembalista (samo Gavotte I varijacije Rameaua), a nije bilo ni impresionističkih djela. Njegov repertoar uključivao je gotovo sve Beethovenove sonate (s izuzetkom Sonate u B–duru op. 106 i Sonate u G-duru op. 31 br. 1, uz nekoliko iznimki, nije bilo varijacija), doista ogroman broj djela Liszta i Chopina, mnoga djela Schumanna, Mendelssohna, Brahmsa, Čajkovskog, An. Rubinsteina, Rahmanjinova, Skrjabina. Uz pratnju orkestra, na njegovom repertoaru bilo je petnaest koncerata (od ruskih - devet, stranih - šest). Broj komornih skladba koje je svirao na sceni bilo je više od stotinu. Ovdje je njegov repertoar bio raznovrsniji: od Couperina, Rameaua, Bacha i Händela do Tanejeva, Debussyja i Prokofjeva. Općenito, ovo je bio Igumnovljev koncertni repertoar koji je nastojao proširiti i nadopuniti do svojih zadnjih dana.

⁵⁴ Milstein, J. I., 1975., str.393, cit. iz razgovora s Igumnovim.

⁵⁵ Ibid., usp. iz Milsteinovih bilješki o Igumnovljevima u Moskovskom konzervatoriju.

3. 9. Metodika predavanja

I u izvođačkom umjetstvu, i u pedagogiji Igumnova je odlikovala težnja za umjetničkom istinom, za jednostavnom, prirodnom izvedbom - pričom, za milozvučnosti i plemenitosti glazbenog izraza.

„Uvijek se trudio osigurati da njegovi učenici budu spremni za svaka iznenađenja. Igumnov u svojoj pedagogiji nije težio lakim, brzim pobjedama. Učenici su se u njegovoj klasi razvijali prirodno i sustavno, sve dok nisu dosegli visine izvedbenih vještina. Smatrao je ovaj put ključem velikog uspjeha.”⁵⁶

Učio je ne samo osjećati glazbu, već i promišljati o njoj, biti spreman izvesti djelo u teškim uvjetima napetosti i uzbuđenja. Igumnov nije volio studente koji nisu pokazali upornost, kreativnost i inicijativu u svom radu.

Učio je svoje učenike da u svojoj umjetnosti pronalaze polazišta za vlastita istraživanja. Imao je negativan stav prema unaprijed oblikovanim metodama, prema „utiskivanju” učenika u nastavu. Također se negativno odnosio prema pretjeranim detaljima u pedagoškom radu. Imao je drugačiji pristup svakom učeniku; svaki put je radio na istim djelima na novi način. Igumnov nije davao pretjerano teška djela, nije često ponavljao isti program, težeći širokoj pokrivenosti. Imao je oštar i negativan stav prema svemu formalnom i suhoparnom. Bio je pronicljiv učitelj, koji je u svojim zahtjevima bio dosljedan. Naučio je prijeći na sljedeći zadatak tek kad je prethodni potpuno riješen. Glavno je bilo postavljanje temelja. Igumnov je bio zahtjevan i strog. Bez obzira na širinu obrađivanog repertoara u učionici, nije tolerirao nemarnost i žurbu u radu.

Adžemov je atmosferu na satu opisao na sljedeći način: „U učionici Igumnova atmosfera sviranja je uvijek bila zadivljujuća. Činilo se da se svaki glazbeni komad svaki put ponovno rađa. Učenik je već kod prvog sviranja htio postići neko savršenstvo. Nije se moglo zamisliti odsvirati na satu komad, a da se ne nauči napamet, da nije svladao tehničke poteškoće do odgovarajućeg stupnja, bez razmišljanja o prstima i nijansama.”⁵⁷

Prema Igumnovljevoj radnoj metodi, svi su učenici gotovo uvijek bili prisutni u njegovoj klasi, bez obzira na to jesu li toga dana imali nastavu ili ne; učili su ne samo svirajući, već i slušajući druge. Prema sjećanjima učenika, Igumnov je u učionici stvorio kvalitetnu i jednostavnu atmosferu. Pažljivo je slušao svaki komentar, isprobavao varijante koje su učenici predložili na instrumentu. Na taj je način učenik postao aktivni sudionik nastave.

Adžemov je napisao:

„Konstantin Nikolajevič slušao je ili cijeli komad, ili njegov dio. Onda je počelo njegovo djelovanje, njegov najdelikatni rad. Svira, „pokušava”, traži zvuk... Učenik, slijedeći njega, također je uključen u traženje tijekom kojih nastaje zvučna slika toliko bogata da se ne može pojmiti odjednom. Najfinije pojedinosti fraziranja, zasjenjivanja, ovladavanja formom i najvažnije, bogatstvo zvučnog izraza rađaju se iz ovoga kombiniranog oblikovanja slike. U procesu svojih pretraga, Igumnov je posvetio isključivu pozornost razvoju i usavršavanju pijanističkih vještina. Vjerovao je da se poteškoće

⁵⁶ Zolotova, I. L., 1998, str.22-23.

⁵⁷ Аджемов, К., *Художественные влечения К.Игумнова* / Adžemov, K., *Umjetničke sklonosti K. N. Igumnova*, str. 114.

mogu prevladati ako „dodete do dna”, do izvornog izvora, kako biste razumjeli problem. U biti je romantičar, nevjerojatno savladao tehnike romantične škole pijanizma, polazeći od Chopina. On je sam obogatio, nadopunio te tehnike. Može se reći da se Igumnovljevi pijanizam temeljio na idealnom razvitku *legato* i pjevajućoj svirci klavira. Njegova sitna tehnika bila je posebno dobra, a u mladosti se isticao sviranjem oktava i akorda. Na primjer, Lisztova „Mazeppa” bila je jedna od njegovih najboljih točaka u repertoaru.”⁵⁸

Komad se morao svirati napamet. Nakon slušanja djela, Igumnov je pokrenuo specifično predavanje. Sve je ovisilo o učenikovoj osobnosti; ponekad je Igumnov započeo općim opisom izvedbe, kratkim napomenama, nakon čega je nastavio raditi na detaljima. Ponekad je pokazivao pojedine odlomke... Ponekad se mogao dugo baviti samo jednom frazom. Znalo se desiti da je Igumnov pokazivao izvođenje takt za taktom, otkrivajući do kraja svaki element glazbenog tkiva. Kao primjer toga, Milstein piše o Igumnovljevom radu s J.Flierom na Lisztovoj Sonati u h-molu i trećem koncertu Rahmanjinova. Igumnov je svojim primjedbama dodao i autorove komentare, pogotovo ako ga je osobno poznao. Na primjer, pokazujući Skrjabinovu Etidu u e-duru, prigovorio je oznaci **Brioso** i metronomskoj oznaci budući da mu je sam Skrjabin rekao da **Brioso** ne odgovara prirodi etide i da je postavljen pogrešno. Etidu je izvodio mnogo sporije, pozivajući se i na Skrjabinove riječi da je početak etide kao mirni dijalog, koji se oživljava samo u sredini. U izvedbi epizode u cis-molu, poput Skrjabinova, savjetovao je da se ne padne u emocionalno pretjerivanje svirajući „Non patetico”. „To je Poco a poco agitato, nije con somma passion.”

U Etidi dis-mol Igumnov je radio na intonacijskoj izražajnosti, stupnjevanju zvuka te je upozorio na neopravdani prijenos pojedinih zvukova s lijevog dijela na desni. U potpunom suglasju sa Skrjabinom vjerovao je da zvuk koji svira pogrešna ruka, od one koju je zamislio skladatelj, stječe drugačije značenje; priroda zvuka se mijenja, emocionalni stres se smanjuje. U ovoj etidi insistirao je na kontinuiranom kretanju lijeve ruke vjerujući da taj pokret utječe na brzu pokretljivost, pojačava živčani impuls i utječe na unutarnju dinamiku glazbe.

Igumnov je najprije u učionici pokušavao da učenik savlada prikazano. Ta predavanja, naravno, zahtijevala su od učenika veliku izdržljivost, maštu, tehniku, želju i sposobnost da percipira samu bit njegovih uputa. Igumnov nije potiskivao inicijativu svojih učenika, nije despotski nametao svoju volju. Bio je svjestan da ista tehnika u jednom slučaju može biti prikladna za jednog učenika, ali ne za drugoga. Uopće se nije bojao grešaka. Čak je ponudio studentu da odabere priliku za individualni razvoj.

Marija Grinberg je napisala: „Sjećam se slučaja sa studentom koji mu je svirao provedbu prvog stavka Beethovenove sonate u potpuno neobičnoj interpretaciji. Igumnov se nije složio, raspravljao je, uvjeravao, ali student je na koncertu odsvirao sve na svoj način. Začudio se kada je ugledao Konstantina Nikolajeviča koji je prvi doslovno uletio u prostoriju iza pozornice s riječima: „Znate, počinjem shvaćati”.”⁵⁹

Igumnov je mogao pokazati isto mjesto u učionici na različite načine - i ne samo u smislu glazbenog sadržaja, već i u smislu tehnika. Ponekad je razlog bio to što je imao različite učenike kojima je trebao drugačiji pristup... Igumnov je na različite načine otkrio sadržaj djela. Najčešće je pribjegavao izravnoj zvučnoj demonstraciji. Bio je škrt na riječima, ali da bi razvio učeničku kreativnu maštu, ponekad je pribjegavao uporabi pjesničkih slika. U nastojanju da „iluminira”, „zarazi” učenika

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Оборин, Л., Флиер, Я., Готлиб, А., Бабаджанян, А., Гринберг, М., Зверев, М., Романовский, П., Козловский, Я., Мильштейн, Я., *Венок К.Н.Игумнову* / Oborin, L., Flier, J., Gottlieb, A., Babadžanjan, A., Grinberg, M., Zverev, M., Romanovski, P., Kozlovski, J., Milstein, J., *Venjac K.N.Igumnovu*, str. 74.

ponekad je svirao s njim, a ponekad je, kako bi nadvladao učenikovu inerciju, pribjegao svojevrsnom dirigiranju.

Babadžanjan je napisao: „O izvođenju Beethovenovih sonata rekao mi je: Beethoven je uvijek razmišljao simfonijski, stoga, kad svirate njegovu sonatu, zamislite dirigentsku palicu ispred sebe; ein, zwei, drei, vier.”⁶⁰

Velika važnost pridavana je prstometu, položaju šake i prstiju, njihovoj prilagodbi reljefu glazbenog tkiva. Maksimalna je pozornost posvećena uspostavljanju *legata* (preporučavalo se svirati *legato* ne samo monofonijski, već i akordnim skladom). Na satu je pedalizacija uvijek bila predmet Igumnovljeve pažnje. Učeniku su davane samo idejna usmjeravanja. Rješavajući prste, Igumnov je prije svega pokušao razumjeti formulu ovog mjesta. Uzeo je u obzir strukturu učenikove ruke pa je odabrani prst ne samo umjetnički opravdan, već i prikladan za učenika. No, najveća je pozornost bila posvećena boji, poštivanju zvuka, njegovih kontrasta i nijansi, milozvučnosti, duljini zvuka, nadilaženju „udarnog karaktera” glasovira. Što se tiče pedagoškog repertoara, on je bio izuzetno širok i raznolik. Prevladavala su djela romantičarskog doba, iako se s godinama ovaj repertoar značajno promijenio. Programi prvih godina poučavanja uključivali su i instruktivna djela; uz vježbe Brahmsa i Tausiga, tradicionalne vježbe Hanona dao je uz etide Chopina i Liszta (u prvim godinama gotovo da i nije bilo transcendentalnih etida), također Henseltove etide (op. 2, op. 5), Clementi ("Gradus ad Parnassum"), Thalberg (op. 26), Hummel (op. 125), Czerny (op. 740), Cramer, Moszkowski, An. Rubinstein, Arenski, Ljadov, Pahulski, itd. Što se tiče klavirskih koncerata, njegov pedagoški repertoar nije uključivao samo koncerte Mozarta i Beethovena (uglavnom 3. Koncert u c-molu), već i Webera, Saint-Saënsa, Griega, Moschelesa, Arenskog, Hummela, Antona Rubinsteina itd.

Skladbe Haydna i Mozarta bile su relativno malo korištene u pedagoškom radu. Djela francuskih čembalista potpuno su zanemarena. U posljednjem desetljeću poučavanja došlo je do značajnih promjena. Prije svega, smanjio se broj instruktivnih etida. Ostale su etide Clementija, Henselta, Thalberga, Antona Rubinsteina, Kesslera. Dominantnu poziciju zauzele su etide Chopina i Liszta, Skrjabina i Etide-Slike Rahmanjinova. Održan je značajan broj koncerata Bacha, Mozarta, Beethovena, a počeli su se češće svirati koncerti Liszta i Schumanna, kao i koncerti Brahmsa, Čajkovskog, Skrjabina, Rahmanjinova, Prokofjeva. Igumnovljev pedagoški repertoar naširoko je obuhvatio djela Beethovena, Chopina i Liszta. Svirane su sve Beethovenove sonate, mnoge njegove varijacije i djela, gotovo sva Chopinova djela. Lisztova djela nisu uključivala samo njegove originalne skladbe (Sonata u h-molu, „Mephisto-Walzer”, „Scherzo und marsch”, „Anées de pelerinage”, „Harmonies poétiques et religieuses”, balade, legende itd.), već i njegove transkripcije. Naprimjer, fantazije na temu „Don Juana” i „Figarovog vjenčanja” Mozarta, „Norma” Bellinija, „Rigoletto”, „Don Carlos” i „Troubadour” Verdija, transkripcije Schubertovih pjesama koje je Igumnov smatrao važnima za razvoj zvučnih i polifonih vještina. Djela ruskih i sovjetskih skladatelja zauzimala su posebno mjesto. Bilo je i djela Glinke, Balakireva, Borodina, A. Rubinsteina, Musorgskog, Glazunova, Čajkovskog, Ljadova, Rahmanjinova, Skrjabina, Medtnera, Arenskog, također Prokofjeva, Mjaškovskog, Šostakoviča, Hačaturijana.

Igumnov je smatrao da je potrebno svirati etide, obraćajući posebnu pozornost na kvalitetu izvedbe, na glazbeni i umjetnički karakter. Obično bi preporučio da se etida svira u sporom tempu i kad se savlada, tek onda dovesti do krajnje brzine. S instruktivne strane visoko je cijenio etide Clementija i Henselta, a iz "Gradus ad Parnassum" Clementija studentima je davao etide u B-duru br. 10 (za razvoj *legata* i lakih fleksibilnih pokreta ruke, za obuku trećeg, četvrtog i petog prsta u *legatu*, a prvog i petog u *staccatu*), h–dur br. 25 (za razvoj tehnike repeticija). Od Henseltovih etida volio je davati No. 5 „Vie oraguese” za razvoj istežanja među prstima i fleksibilnosti pri okretu šake. I u izvedbi

⁶⁰ Ibid., str. 72.

i u pedagogiji, Igumnov je imao skladatelje „bliske” i „daleke”. Bilo je potrebno proći s njim barem nekoliko djela romantičara i ruskih skladatelja. Tu mu nije bilo ravnog.

Igumnov je na sve moguće načine izbjegavao prolaziti s učenicima kroz iste skladbe. Nije mogao podnijeti tupost pozornosti prema ovom ili onom djelu, koja nastaje kao posljedica učestalog izvođenja na nastavi. Igumnov je vjerovao da bi učenik trebao učiti što je više moguće i pronaći sebe u procesu učenja, a imitirati što je manje moguće. Upozorio je na opasnost kopiranja čak i postignuća s najvećim uspjehom. To ne znači da je Igumnov nijekao utjecaj primjera velikih umjetnika. Naprotiv, on je sam od njih mnogo posuđivao i nikada to nije skrivao, potičući druge da slijede put koji je prošao. Podučavajući u učionici, Igumnov se trudio održati kreativan sat. Na prvom mjestu za njega je uvijek bila ogledna izvedba. Riječi su poslužile kao pojačanje, dajući mu još veću snagu. Igumnovljeva izvedba je imala veliki utjecaj. Dojmovi su bili jednostavno neodoljivi.

Flier se prisjetio: „Njegova se vlastita izvedba uvijek odlikovala najboljom, moglo bi se reći, nežnom izvedbom svih elemenata glazbenog tkiva. A u svom pedagoškom radu, Igumnov je tome posvetio veliku pažnju.”⁶¹

Naravno, Igumnovljeva metoda rada nije se odmah oblikovala zbog starih pedagoških standarda koji su u to vrijeme usvojeni; posebice intuitivan pristup (izravno oponašanje sviranja profesora), gotovo bez objašnjenja. S vremenom su se u klavirskoj pedagogiji konzervatorija primijetili veliki pomaci. Unaprijedilo se opće glazbeno-teorijsko obrazovanje, njegovo približavanje radu posebnih odsjeka, poboljšanje rada komornog odsjeka, kojem je Igumnov uvijek pridavao iznimnu važnost, s obzirom na to da komunikacija pijanista s instrumentalistima i pjevačima ne samo da pijanistu proširuje opće horizonte i produbljuje njegovo razumijevanje stila, nego ga i čini samodostatnim. Na satu se Igumnov dotaknuo i općih metodoloških pitanja. Što se tiče dnevnog broja radnih sati, očito nije odobravao sustav nepromišljenog višedijelnog rada, ali je također shvatio da jedan ili dva sata, čak i s vrlo usredotočenom svirkom, ne bi bila dovoljna. Ovo je savjetovao svojim studentima: „Svirajte koliko vam je potrebno, koliko god želite, koliko vam snaga dopušta. Približite se glazbi koju svirate i sve će proći dobro.” Odobravao je sporo sviranje u procesu pripreme domaće zadaće, a ponekad i na nastavi, smatrajući to "izvrsnom preventivnom mjerom", ali je nije smatrao jednako obveznom za sve. Preporučivao je na svaki mogući način - u određenoj fazi rada - da učenik svira svakom rukom zasebno, ponekad pribjegavajući tome na satu. To se objašnjava činjenicom da je moguće dobro čuti i voditi sve crte djela samo ako pažljivo oslušujemo svaki detalj, što je najlakše postići sviranjem svake ruke posebno. Oštro se osuđuje namjerno glasno sviranje, istovremeno prepoznajući potrebu u procesu izrade domaće zadaće različitog stupnja jačine „učitavanja prstom”, tako da se svaki prst osjeća slobodnim i prirodnim. Igumnov nije savjetovao učenje djela napamet na mehanički način. Pridavao je veliku važnost prethodnom upoznavanju s djelom i pažljivoj analizi rezultata notnog teksta.

Na kraju je od svojih učenika tražio svjestan, ozbiljan stav prema tom pitanju. Njegova metodologija temelji se prvenstveno na visokoj zahtjevnosti. „*Bolje je učiniti malo, a savršeno, nego učiniti mnogo, a loše*”, savjetovao je neumoran rad podsjećajući na važnost samopropitivanja i jasnog prikaza cijelog djela.

⁶¹ Ibid., str. 67.

3. 10. Umjetnik i osoba

Prirodni izraz misli i osjećaja bio je karakterističan i za izvođačku, i za pedagošku djelatnost Igumnova koji nije težio vanjskom učinku, nije prihvaćao pretjeranu sentimentalnost i udaranje.

Prirodnost se, kao i sve ostalo, stječe u procesu rada. Skladateljske namjere bile su zakon za Igumnova. No, u toj njegovoj predanosti skladatelju nije bilo toliko važno reproducirati sve detalje djela koje se sviralo, koliko prenjeti njegovo emocionalni karakter, ono što je u njemu jače i intimnije. Jedna od najkarakterističnijih značajki njegove izvedbene umjetnosti je u osjetljivom odvajanju bitnog od nebitnog. Igumnov je stalno težio posebnoj askezi izražavanja, maksimalnoj skromnosti i proporcionalnom korištenju sredstava.

Međutim, pogrešno je smatrati Igumnova subjektivnim, komornim pijanistom. U glazbeno-izvedbenoj umjetnosti svaki veliki izvođač ima svoj pristup komadu koji izvodi. Kao što je istaknuo Anton Rubinstein, svaka je izvedba subjektivna: u izvedbenom činu - izvođač, subjekt, **ja**, uvijek je prisutan, ali taj **ja** može biti drukčije - može biti lirske, dramske, poetske prirode. Izvođačevo **ja** može također biti objektivno. Stoga se subjektivnost ne smije smatrati isključivim svojstvom lirskih izvođača, a objektivnost svojstvom epskog karaktera. Sve ovisi o tome kako se izvođač odnosi prema djelu koje izvodi. Njegovo posebno „slušanje” svijeta oko sebe rodilo je njegovu kulturu zvuka, koja sama po sebi ima veliku vrijednost. Postoje različite klasifikacije pijanista. Za Igumnova je najvažniji bio lijepi ton instrumenta. Podijelio je sve pijaniste na one kod kojih instrument „zvuči” i „ne zvuči”. Nije volio mehaničke snimke. Više je volio ići na koncerte. Nije se volio snimati.

K. Malhasjan se prisjetila: „Sjećam se kako Igumnov nije želio izdati snimku svoje izvedbe ciklusa Čajkovskog „Godišnja doba”. Nakon toliko godina imao sam priliku čuti ovu snimku i još jednom se uvjeriti koliko je bio u pravu. Ovo je samo slaba sjenka pravog Igumnovljevog nastupa. Na satu je ove komade pokazivao jednostavno nevjerovatno. Nikad nisam čula da instrument zvuči tako.”⁶²

Odsvirao je gotovo svu klavirsku literaturu u njezinoj stilskoj raznolikosti, što je povećalo njegovu moć nad zvukom glasovira. Kao rezultat toga, stvorio je umjetnost različitu od umjetnosti drugih. Specifičnost njegove izvedbe uvelike je bila posljedica njegovih prirodnih sposobnosti: imao je ruke s dobro razvijenim prstima. Igumnov je vjerovao da se u umjetnosti prvo mora imati vlastito **ja**.

U svojoj izvedbi smatrao je nužnim prije svega razumjeti skladatelja, njegov lik, način i stil. I u umjetnosti, i u životu Igumnov je prije svega cijenio prirodnost i istinitost. Igumnov je smatrao da su izvođačka i skladateljska umjetnost međusobno neraskidivo povezani. Također je volio slikarstvo, volio je književnost, kazalište, volio je putovati. Bio je pravi umjetnik. Cijeli je život posvetio glazbi i pijanističkoj umjetnosti.

⁶² Zolotova, I. L., 1998, str.16-17., usp. iz osobnih razgovora između Zolotove i Malhasjan.

4. Zaključak

Neumorno radeći na sebi, usavršavajući svoju izvedbu, neprestano tražeći, istražujući i učeći na vlastitim pogreškama, Igumnov je formirao specifičnu školu, koja je imala važnu ulogu u povijesti izvedbene umjetnosti. Igumnovljeve kreativne ideje, tehnike, tonska kultura, fraziranje i pedalizacija, poslužile su kao temelj predstavnicima njegove škole za razvoj suvremene izvedbe i klavirske pedagogije, osnivanje nacionalnih izvedbenih škola u Rusiji, Ukrajini, Gruziji, Armeniji, SAD-u i mnogim europskim državama.

Konstantin Nikolajevič Igumnov bio je izvanredan izvođač i nastavnik koji je ostavio neprocjenjivo naslijeđe. Igumnov je prije svega svojim studentima usadio nesebičnu ljubav prema umjetnosti. Njegov stil podučavanja, temeljen na umjetničkom autoritetu, bio je učinkovitiji od bilo kojeg pedagoškog postupka. Sve što je imao bilo je usmjereno prema jednom cilju - naučiti učenika samostalno razmišljati i raditi, naučiti ga kritizirati svoju izvedbu.

Značajna je sljedeća izjava Babadžanjan:

„Kad su me pitali: Kod koga ste učili kompoziciju? - Kod Igumnova. - Ali je li on predavao i kompoziciju? - Podučavao je glazbu.”⁶³

⁶³ Оборин, Л., Флиер, Я., Готлиб, А., Бабаджанян, А., Гринберг, М., Зверев, М., Романовский, П., Козловский, Я., Мильштейн, Я., *Венок К.Н.Игумнову* / Oborin, L., Flier, J., Gottlieb, A., Babadžanjan, A., Grinberg, M., Zverev, M., Romanovski, P., Kozlovski, J., Milstein, J., *Venjac K.N.Igumnovu*, str. 72.

5. Bibliografija

1. АДЖЕМОВ Константин, *Художественные влечения К.Игумнова*, Москва, „Советская музыка”, № 10, стр.113-119.

ADŽEMOV, Konstantin, *Umjetničke sklonosti K. N. Igumnova*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1957., br.10, str.113 – 119.

URL:<https://mus.academy/articles/khudozhestvennye-vlecheniya-k-igumnova>

2. БЕРЛИН, Борис Моисеевич, *Работа над звуком и фразировкой* (стенограмма), в: *Режиссура игры на фортепиано. Б.М.Берлин-музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения* (ред. Аксенов, А. М.), Москва, Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006., стр. 259-268.

BERLIN, Boris Mojsejevič, *Rad na tonu i fražiranju* (prijeпис), u: *Režijiranje sviranja klavira. B. M. Berlin – glazbenik, osobnost, pedagog. Za 100. obljetnicu rođenja* (ur. Aksenov, A. M.), Moskva, Ruska Muzička akademija Gnesin, 2006., str.259 -268.

3. ЗОЛОТОВА, Ирина Леонидовна, *Кэтти Малхасян*, Ереван, Амроц, 1998.

ZOLOTOVA, Irina Leonidovna, *Ketti Malhasjan*, Erevan, Amroc, 1998.

4. ИГУМНОВ, Константин Николаевич, *О фортепианных сочинениях Чайковского*, Москва, „Советская музыка”, 1940., № 5/6, стр.112 – 113.

IGUMNOV, Konstantin Nikolajevič, *O klavirskim skladbama Čajkovskog*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1940., br. 5/6, str.112 – 113.

URL:<https://mus.academy/articles/o-fortepiannykh-sochineniyakh-chaikovskogo>

5. ИГУМНОВ, Константин Николаевич, *Мои исполнительские и педагогические принципы*, Москва, „Советская музыка”, 1948., № 4, стр.70 – 71.

IGUMNOV, Konstantin Nikolajevič, *Moja izvedbena i pedagoška načela*, Moskva, „Sovjetska muzika” 1948., br. 4, str.70 – 71.

URL:https://mus.academy/articles/moi-ispolnitelskie-i-pedagogicheskie-printsipy?fbclid=IwAR3bSb4_t3ISOBseptZcq0eihAV1zwwZxiDaQ-Gf8zjvYioCRgRerVTIYQQ

6. ИГУМНОВ, Константин Николаевич, *О Шопене* (публикация и предисловие Я. И. Мильштейна), Москва, „Советская музыка”, 1949., № 10, стр.50-53.

IGUMNOV, Konstantin Nikolajevič, *O Chopinu* (publikacija i uvod J. Milsteina), Moskva, Sovjetska glazba (Советская музыка), 1949., br. 10, str.50 – 53.

URL:https://mus.academy/articles/k-n-igumnov-o-shopene?fbclid=IwAR3ckSGG7JWS9A5HMX4UmvAHPeZynElilsmcf4auXrYZiGpPmmYTUpEX_k4

7. МИЛЬШТЕЙН, Яков Исаакович, *К. Н. Игумнов о мастерстве исполнителя*, Москва, „Советская музыка”, 1959., № 1, стр.113 – 119.

MILSTEIN, Jakov Isaakovič, *K. N. Igumnov o vještini izvođača*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1959., br.1, str.113 – 119.

URL:<https://mus.academy/articles/k-n-igumnov-o-masterstve-ispolnitelya>

8. МИЛЬШТЕЙН, Яков Исаакович, *Константин Николаевич Игумнов*, Москва, Музыка, 1975.

MILSTEIN, Jakov Isaakovič, *Konstantin Nikolajevič Igumnov*, Moskva, Muzika, 1975.

9. ОБОРИН, Л., ФЛИЕР, Я., ГОТЛИБ, А., БАБАДЖАНИЯН, А., ГРИНБЕРГ, М., ЗВЕРЕВ, М., РОМАНОВСКИЙ, П., КОЗЛОВСКИЙ, Я., МИЛЬШТЕЙН, Я., *Венок Константину Николаевичу Игумнову*, Москва, „Советская музыка”, 1973., № 5, стр. 64-80.

OBORIN, L., FLIER, J., GOTTLIEB, A., BABADŽANJAN, A., GRINBERG, M., ZVEREV, M., ROMANOVSKI, P., KOZLOVSKI, I., MILSTEIN, J., *Venjac Konstantinu Nikolajeviču Igumnovu*, Moskva, „Sovjetska muzika”, 1973., br. 5, str. 64 – 80.

URL: <https://mus.academy/articles/venok-konstantinu-nikolaevichu-igumnovu>

10. ХЕНТОВА, Софья Михайловна, *Лев Оборин*, Ленинград, Музыка, 1964.

HENTOVA, Sofija Mihajlovna, *Lev Oborin*, Lenjingrad, Muzika, 1964.

6. Prilog



S. N. Zverev

A. I. Ziloti



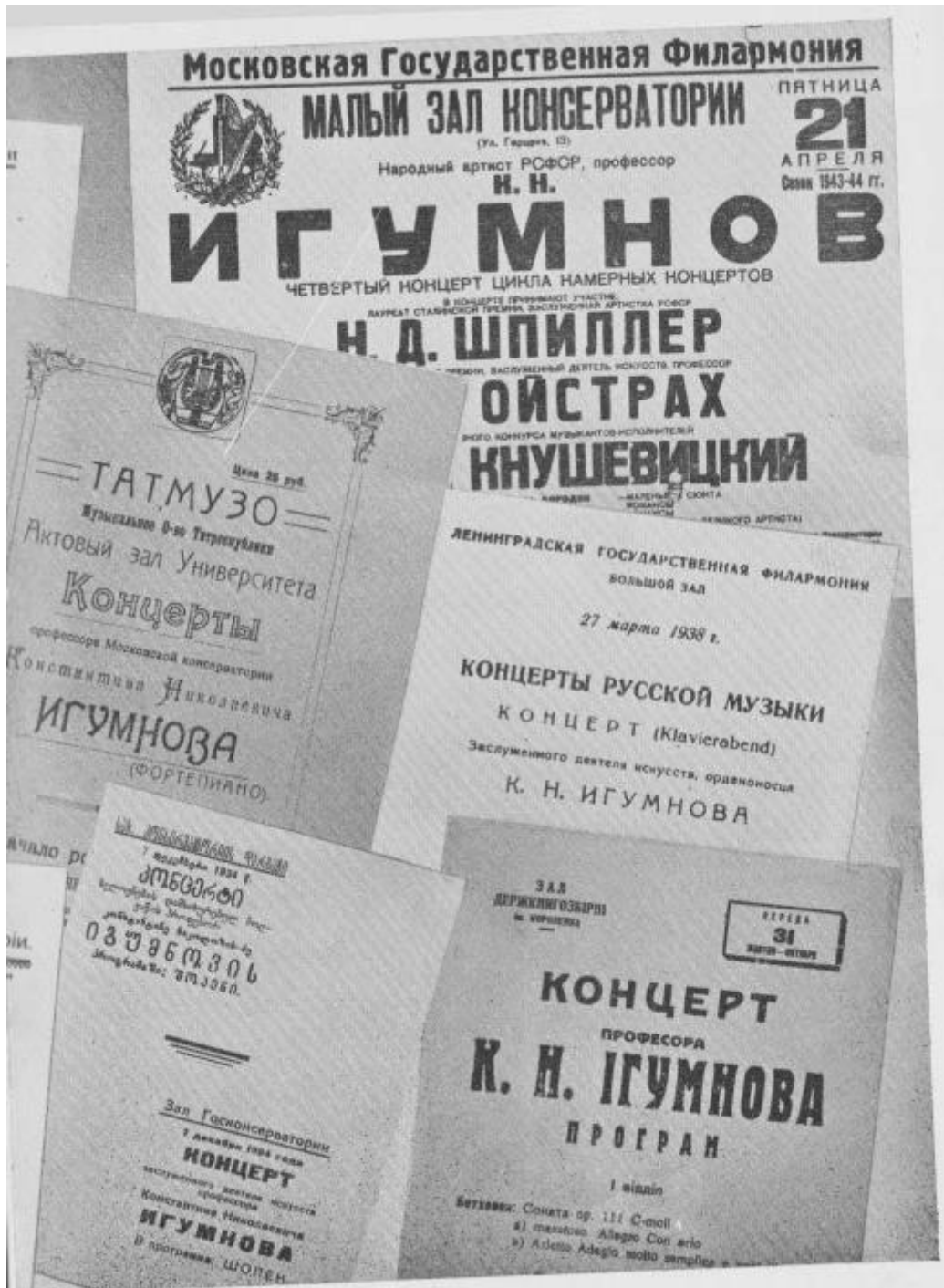


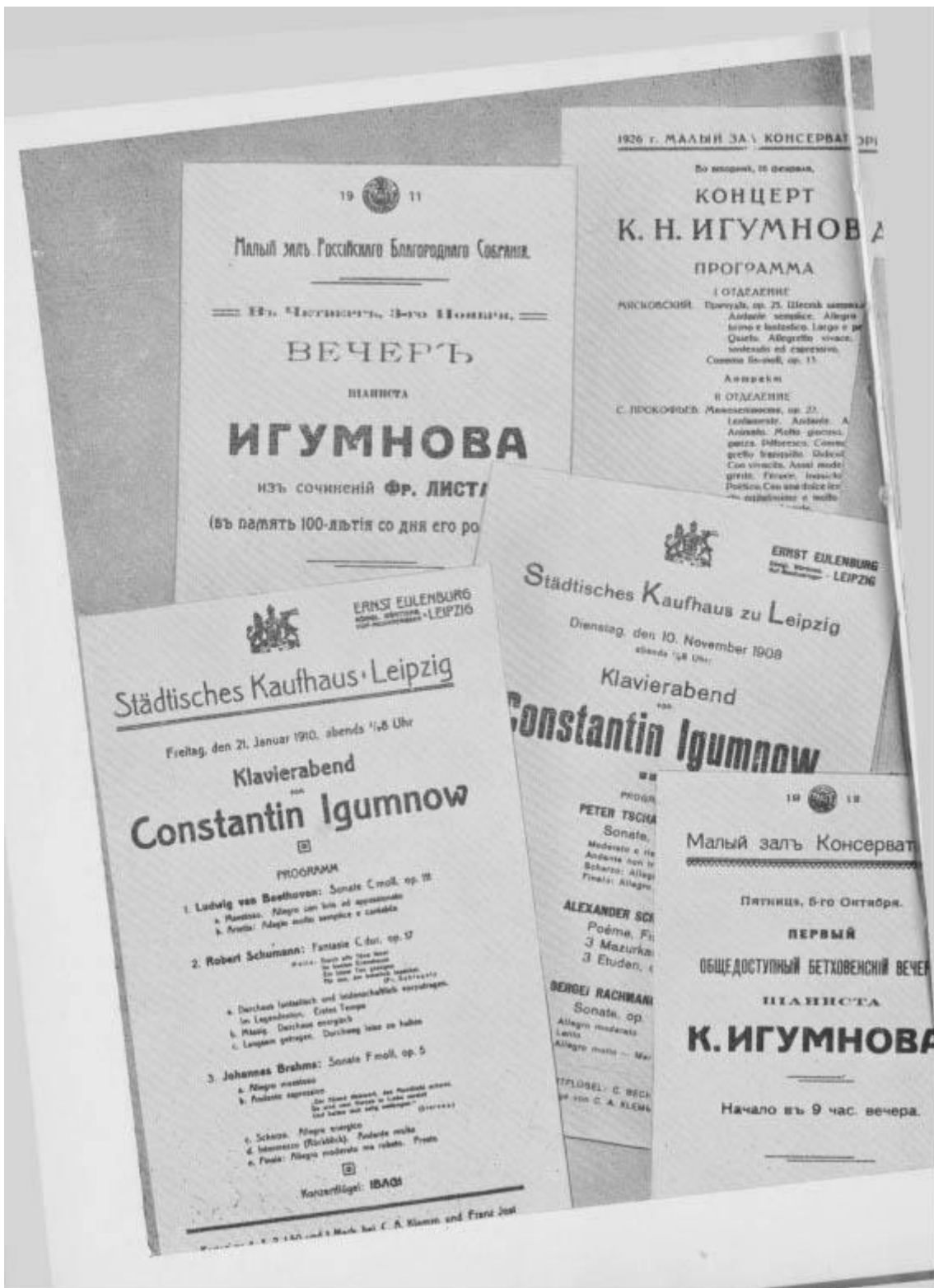
P. A. Pabst sa svojim studentima. S lijeva na desno:

*N. Parvova, V. Maurina, A. B. Goldenweiser, P. A. Pabst, V. I. Bujukli, L. Sokolova,
V. Frolova, K. N. Igumnov. 1894. g.*



K. N. Igumnov u svojoj učionici na Moskovskom konzervatoriju 1927. g.





Programi i plakati koncerata K. N. Igumnova različitih godina.



K. N. Igumnov 1937.g.



K. N. Igumnov s profesorima Moskovskog konzervatorija u danima 80. obljetnice. S lijeva na desno: L. N. Oborin, A. F. Gedike, K. N. Igumnov, V. J. Šebalin, N. J. Mjaskovski, D. F. Oistrach. 1946. g.



S. N. Knuševitcki , D. F. Oistrach i K. N. Igumnov nakon izvedbe Klavirskog trija Čajkovskog 1939.g.



K. N. Igumnov s moskovskim glazbenicima. U prvom redu (s lijeva na desno):

N. V. Otto, H. G. Neuhaus, N. G. Aleksandrova, E. V. Koposova-Derz, Anovskaya, K. N. Igumnov, K. S. Saradžev, N. J. Mjaskovski; u drugom redu – V. S. Smirnov, B. E. Haikin, P. A. Lamm, V. V. Deržanovski, L. L. Mironov, S. V. Jevseev, A. A. Šenšin, V. J. Šebalin, D. M. Melkih, A. N. Jurovski, M. G. Šorin; u trećem redu – S. S. Saharov, G. E. Budagjan, M. Pauerman, S. E. Feinberg, S. P. Zweifel-Gorčakov, V. G. Feret i dr. 1928. g.



K. N. Igumnov sa svojim studentima. S lijeva na desno: prvi red - D. A. Rabinovic, B. A. Djakov, M. I. Leskes, B. M. Berlin, S. I. Macjuščević; drugi red - A. I. Schusser, L. V. Bagdasarova, V. M. Morozova, G. Poljanski, K. N. Igumnov, L. N. Oborin, E. N. Ternovec, Z. I. Bakk; treći red - E. Geršovski, S. M. Simonov, M. S. Zverev, V. A. Rozanov, A. V. Vicinski, A. S. Jappo, V. A. Arhangelski, L. A. Schwarz, M. D. Gottlieb, P. I. Romanovski. 1927. g.



K. N. Igumnov. (P. D. Korin) 1941. - 1943. godine.